

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

Наукові записки

Серія: мистецтвознавство

1 (10)' 2003

Тернопіль-Київ

Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. -- № 1 (10). - 2003. - 102 с.

Редакційна колегія:

<i>Б.О.Водяний</i>	– кандидат мистецтвознавства, доцент
<i>С.Й.Грица</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>А.Г.Іваницький</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>І.А.Котлярівський</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.Пясовський</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 державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 11) від 26 червня 2003 року та Вченої ради Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (протокол № 8) від 24 червня 2003 року

Комп'ютерна верстка – Марія Логош

Літературний редактор – Галина Одінцова

ББК 85.313 (2)

УДК 78.072.2

© Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2003
© Національна музична академія України імені Петра Чайковського, 2003

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Оксана Басса

ДО ПРОБЛЕМИ ВТІЛЕННЯ РОСІЙСЬКОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ В РОМАНСАХ ВІКТОРА КОСЕНКА

Реалії сьогодення дозволяють науковцям і, зрештою, виконавцям з нових позицій подивитись на спадщину українських композиторів, що жили і творили в першій половині ХХ ст. У свій час політичні й ідеологічні обставини заважали об'єктивно оцінити творчий доробок багатьох з них. Більш ґрунтовного вивчення потребує і творчість тих авторів, що не вимагають «реабілітації» і вже стали класиками національної музики ХХ ст. До таких належить В. Косенко.

Творча спадщина композитора, яка пройшла випробовування часом, об'ємна і різножанрова. Це симфонічні, камерно-інструментальні твори, твори для фортепіано і солоспіву, цикли для дітей. Особливий інтерес становить камерно-вокальна творчість В. Косенка. На цьому матеріалі можна дослідити ряд проблем, а саме:

- 1) перетворення традицій романтизму в українській музиці ХХ ст.;
- 2) діалог російської та української культур, використання іншомовної поезії національними композиторами¹;
- 3) особливості взаємозв'язку слова і музики, співвідношення вокальної і фортепіанної партій.

Камерно-вокальна творчість В. Косенка ще не отримала ґрунтовного вивчення. Загально-оглядово вона висвітлювалась у популярних нарисах про творчість композитора та у розділах праць про українську радянську музику. Це роботи мистецтвознавців В. Довженка [1] (одного з перших і найортодоксальніших дослідників творчості В. Косенка), Р. Стецюка [2], Р. Малишева [3], М. Гордійчука [4], О. Олійник [5]. Їхня оцінка творчості композитора видається занадто спрощеною, вони вважають, що В. Косенко у своїй творчості пройшов певний еволюційний шлях: від суб'єктивного в мистецтві до об'єктивного, від індивідуального до колективного, зазнавши змін у світогляді, перейшовши «від обмежено-суб'єктивного... до повнокровних, життєвих образів» [2, 5]. Відповідно відбувались зміни і на жанровому рівні: перехід від камерно-вокальної творчості до симфонічних творів і масових пісень².

Характеризуючи вокальну творчість В. Косенка, В. Малишев відзначає «душевний ліризм... мелодики, безпосередність почуттів, втілених у стрункій розміреності музичних форм, тоналу майстерність і піаністичність інструментального супроводу партії голосу, яка завжди вокально зручна і ви-

¹ Як відомо, В. Косенко, як і багато інших українських композиторів, писав камерно-вокальні твори на російські тексти. Проте його творчий доробок став яскравим явищем української культури.

² Хоча відомо, що до жанру камерно-вокальної музики композитор звертався протягом усього життя.

грашна з погляду виконавського» [3, 79], проте критикує композитора за те, що «вперто . олановує він класичний стиль минулого століття, навіть не прагнучи заглянути далі Чайковського і раннього Рахманінова» [3, 79]. Така оцінка видається неправомірною, бо романси митця пройшли апробацію часом і увійшли до репертуару виконавців.

Окремі питання щодо образного змісту, форми і гармонії деяких солоспівів В.Косенка висвітлено у працях Т.Булат [6], Б.Філиць [7; 8].

Певною спробою по-новому подивитись і оцінити творчість В.Косенка є збірка матеріалів ювілейної конференції (яка проходила в НМАУ ім.П.Чайковського), присвячених класику української музики [9], в яких автори намагаються «простежити шлях осмислення композитором своєї епохи та інтонаційно-образною втілення в своїх творах емоціонального ігультсу часу» [9, 3].

Проте в цих дослідженнях камерно-вокальний жанр залишився поза увагою, крім аналізу О.Тюриної музичної семантики вокальних творів В.С.Косенка та Д.Д.Шостковича [10]. Горкається деяких питань романсової творчості композитора і М.Ржевська, детальніше акцентуючи увагу на стилі [11].

Мета даної публікації – більш ґрунтовно розглянути цей жанр творчого доробку одного з найякравіших представників українського романтизму ХХ століття. На матеріалі романсів на тексти О.Пушкіна дослідити особливості втілення поезії цього автора, порівняти інтерпретування поетичних першоджерел В.Косенком та М.Метнером.

Творчий доробок В.Косенка відрізняється стильовою цільністю, однорідністю¹ (однією з причин цього можна вважати передчасну смерть композитора, який пошов з життя у 42 роки).

В.Косенко був типовим ліриком, і це позначилось на його стильовій орієнтації при виборі жанрів, на образно-емоційній спрямованості творів. Найбільше відповідали творчій індивідуальності композитора камерні жанри, що характерно і для його співвітчизника та сучасника В.Барвінського, який твкож був визивчим майстром камерної музики, тонким ліриком-мініатюристом. Проте, на відміну від В.Барвінського, який на українському ґрунті перетворював традиції західноєвропейських і вітчизняних композиторів (М.Лисенка, Ф.Ліста, Г.Вольфа, Г.Форе, В.Новака), В.Косенко у своїй гасрчості спирався на традиції вітчизняного та російського романтизму ХІХ – початку ХХ ст (М.Лисенка, М.Римського-Корсакова, С.Рахманінова, О.Скрябіна), розвиваючи та оновлюючи їх у нових історичних умовах. Разом зі своїми попередниками та сучасниками В.Косенко продовжив традицію, пов'язану із використанням в українській національній культурі російської поезії.

Одним із чинників звернення композитора до камерних жанрів (фортепіанного і вокального) була його власна виконавська діяльність (був блискучим піаністом і ансамблістом)².

В.Косенко стояв осторонь стильових напрямків, що виразно виявлялись у музиці перших десятиліть ХХ ст. Характерні для західноєвропейської музики тенденції до інструменталізації вокальної партії, пошуки нових форм зв'язку музики і слова, трансформація жанру романсу у вірш з музикою, пісню-сцену, романс-посму, поетичну пісню (що характерно для Ж.Оріка, А.Онеггера, Д.Мійо, Ф.Пуленка, М.Метнера, С.Прокоф'єва, пізнього С.Рахманінова, Б.Лятошинського) В.Косенка не зацікавили (хоча він був добре обізнаним із найновішими стильовими напрямками свого часу).

Його твори відрізняються також від солоспівів Б.Лятошинського, М.Вериківського, П.Козицького – учнів Б.Яворського, для яких камерно-вокальний жвир був творчою лабораторією. Тут апробувались оригінальні ладо-гармонічні системи, нові форми взаємодії музики й тексту, виникали нетрадиційні композиційні рішення.

Не «вписувався» В.Косенко і в «генеральну лінію» стилетворчих процесів української музики, яка активно опрацьовувала фольклор як джерело формування національної музичної мови. Цим інтонаційним «гумусом» жвивалась вокальна творчість В.Барвінського, С.Людкевича,

¹ Стиль хоревих творів і масових пісень, творів для чоловічого квартету, обробок нових народних пісень є «альтернативним» (за висловом М.Ржевської) [11, 36]. Ці твори не становлять значної художньої вартості, бо були написані для колективів, з якими працював Косенко, і є даниною часу.

² Так само, як і Й.Брамс, Е.Гріг, С.Рахманінов, М.Метнер, М.Лисенко чи сучасники композитора В.Барвінський, Л.Резуцький, П.Нижанківський.

Н.Нижанківського, М.Колесси в Галичині, Л.Ревуцького, Ф.Надененка, Ю.Мейтуса, Г.Майбороди, В.Кирейка та багатьох інших – на Сході України.

«Симфонізація» камерно-вокального жанру (що характерно для М.Равеля, К.Шимановського, В.Барвінського) для В.Косенка також була не притаманна.

В.Косенко належить до тих композиторів, які не протиставляють новий зміст, нові образи класичній формі, традиціям музичної мови. Сам композитор писав, що «шукати себе і водночас переймати у великих майстрів минулого їх майстерне вміння розкривати в музиці ідеї і образи – ось основне, чим має керуватись радянський композитор» [12, 75].

Прикметною рисою західноєвропейської, російської і української камерно-вокальної музики початку ХХ ст. було звуження жанрових різновидів і «одночасно тонка диференціація, деталізація і психологізація всіх тем і образів» (за Руч'євською) [13, 72]. Інструментальний супровід романсу трансформується в бік більшої самостійності й індивідуалізації; а вокальна партія стає більш інструментальною, композитори трактують її як один з голосів камерного ансамблю, нівелюючи природу і можливість людської кантилени.

У Косенка ж відбувається зворотність процесу – вокалізація інструментальної партії. Як зазначає О.Олійник, «романсовість», «вокальність, риси заокругленої кантилени» притаманні фортепіанним творам В.Косенка. Працюючи над «етюдами у формі старовинних танців» оп. 19, композитор «намагається вокалізувати їх, прагне до пісенно-виразної, широкого дихання мелодики, продовжує розвивати процес «перемагання інструменталізму» (за висловом Б.Асаф'єва) [12, 61].

І навпаки, «фортепіанними мініатюрами у формі прелюдій і концертних етюдів» називала О.Бандрівська [14, 115] романси В.Косенка за «оркестровий» склад фортепіанної партії, складної і віртуозної¹.

До жанру романсу композитор звертався протягом усього життя, інтерпретуючи поезію різних авторів. Перші твори датувалі 1916 роком, останні – 1936. У його творчості виразно виявляються 3 періоди, в які він віддає перевагу певним авторам, звертаючись до поезії найвищого ґатунку, від якої залежить змістоаний рівень камерно-вокальної творчості.

- 1916 – 1922 – композитор віддає перевагу текстам В.Соловйова, В.Молчанова, К.Бальмонта, О.Апухтіна, О.Блока.
- 1927 – 1928 – вступає в «музичний діалог» з поезією Ф.Тютчева, М.Огарьова, О.Толстого, С.Єсеніна, П.Тичини.
- 1930 – 1936 – цикли на слова О.Пушкіна. Цей своєрідний мегацикл – вершина творчого доробку В.Косенка в жанрі солоспіву.

Переважання російської поезії пояснюється обставинами біографії Косенка: навчелля в Петербурзі, праця в Маріїнському театрі, спілкування з діячами російської культури. Так само проходило формування багатьох українських композиторів ще з часів Борзнянського. «Починаючи від С.Гулака-Артемівського, П.Сокальського, М.Лисенка, К.Стаценка, Я.Степового і закінчуючи наступним творчим поколінням – М.Калачевським, В.Сокальським, Б.Підгорецьким, І.Рачинським та ін., звернення до віршів російських поетів стелало активно діючою традицією, яку далі розвиватимуть радянські композитори» (як пише Т.Булат) [15, 261].

Своєрідним експериментом, що не отримав продовження в творчості Косенка, була робота над текстами П.Тичини (3 романси оп. 27). Тут виявився аластива також іншим жанрам камерно-вокальної галузі «тенденція вняву особистого в єдності з суспільним». Композитор прагнув перетворити ліричний романс у «політичний някат, революційний реквієм, соціоаснажений монолог» [6, 195]².

В.Косенко написав багато вокальних творів для дітей: пісні для голосу з фортепіано на тексти І.Неходи, Л.Зимного, М.Пригари (всі об'єднані темою новорічних свят, ялинки, канікул).

Не враховуючи вдалої спроби атілити у романсі сучасну тематику, її соціальний контекст, ліри-

¹ Романси В.Косенка були добре відомими в Галичині, в репертуарі О.Бандрівської їх було 8.

² Романси «На майдані», «Мобілізуються тополі» були популярними в репертуарі І.Паторжинського, Б.Гмири, Є.Романюка, Б.Пузина й інших.

ка В Косенка переважно суб'єктивно-настрійового типу, психологічна і пейзажна. в жанрових різновидах елегії, драматичної розповіді, балади, пісні.

У першому періоді творчості на слова поетів-символістів представлений широкий спектр людських переживань: від тихого смутку до пристрасного поривання, від інтимної розповідності до драматизму. Музичні мініатюри настроєвого типу і самозаглиблення ще й досі приваблюють своєю «поетичністю, глибиною почуття, ліричною непосредністю, широкою насиченістю, витонченістю фортепіанної фактури» (так високо оцінює солоспів В.Косенка М Гордійчук) [16, 92]

У другому періоді творчості Косенко розширює коло тем і образів, звертається до поезій, в яких «через індивідуальне передається сутність відносин, що базуються на високих моральних і духовних цінностях» [6, 186]. В цих опусах мають місце і пейзажні твори, де поставлено проблему «Людина і Природа».

Ліній ліричних романсів любовного і пейзажного типів композитор продовжує в циклі солоспівів на слова О.Пушкіна – поета, творчість якого мала сильний вплив і велике значення для композиторів різних національних шкіл (російської, української, білоруської, грузинської)

У Косенка твори, написані на вірші Пушкіна, – справжні перлини української лірики. Тут поєдналися дві національні традиції, дві культури, які протягом довгого часу знаходились у процесі постійних взаємовпливів. У цих його композиціях (як і в інших, що написані на тексти російських авторів) спостерігаємо не лише органічне входження елементів російської культури в український національний контекст. Відбувається й більш складна взаємодія з культурами дещо віддаленими. Наприклад, в романсі «Соловей и роза», який є одним із зразків українського орієнту.

Своєрідний діалог (наніть полілог) культур можна спостерігати на прикладі романсу «Круж до крука» (в підзаголовку «шотландська пісня») для баса. У Пушкіна цей твір – вільний переспів першої половини однієї з шотландських народних пісень із збірника «Народные песни шотландской северной окраины, собранные и объясненные В Скоттом, перевод с английского г. Арто. Париж. 1826» Український переклад, що подається в романсі, належить І.Франку і також є вільною інтерпретацією пушкінського тексту

Для музичного втілення цього тексту В.Косенко обирає жанр балади, підкреслюючи її вольовий, мужній характер ремаркою *alla marcia*. Маршовість підкреслено дводольним метром (розмір 4/4), характерними пунктирними ритмами. Проте артикуляція (короткі ліги, що об'єднують дві цоти й утворюють хореїчні мотиви) надає музиці звукообразальності: асоціативно фортепіанний вступ пов'язується зі змахами крил птахів – круків, про яких йдеться в першій частині твору

У баладі – кілька образів: два круки, богатыр та його кохана. Важливу роль у їхньому створенні відіграє партія фортепіано, музика гнучко йде за текстом, реагуючи на всі зміни поезії змінами фактури, темпу.

В чистом поле под ракитой

Богатырь лежит убитый

– поступове сповільнення темпу до *Andante* (основний темп *Allegro*).

Відповідно до кульмінації вірша змінюється фактурний виклад акомпанементу. арпеджовані заклади до четвертей звучать заклічно і навіть дещо загрозливо. поступово трансформуючись у хорал у третьому куплеті:

Сокол в рошу улетел,

На кобылку недруг сед,

А хозяйка ждет милого,

Не убитого, живого.

Баладу написано у тричастинній формі: першому і другому куплетові відповідають 12 тактів музичного тексту, третьому – 4 такти (які відрізняються від крайніх розділів іншим фактурним викладом) і четвертому – 9 тактів разом із фортепіанним заключенням. В.Косенко ще раз повторює останні рядки вірша

А хозяйка ждет милого,

Не убитого, живого

– в динамічному і темповому згасанні.

У виданні творів В.Косенка (М.: Музыка, 1968) ця балада подається без українського перекладу, хоча в солоспівах на слова О.Алуктіна, В.Стражева, О.Блова, Ф.Тютчева, О.Голстого, С.Єсеніна є український переклад О.Байкаря, Р.Чумака, Г.Яра (ці переклади згодом увійшли до третього тому 10-томного видання творів В.Косенка (К.: Муз.Україна, 1971).

В прижиттєвих виданнях романсів на слова О.Пушкіна у 1937 році (К.: Мистецтво) українського перекладу немає, у виданні 1948 року (К.: Музфонд, ред.-упор. В.Довженко) лише два романси («Я пережив свої желанья») і «Вечерняя песня») публікуються з українським перекладом М.Рильського

Взагалі проблема перекладів заслуговує на більш детальний розгляд, який доведеться залишити поза рамками даної статті.

В.Косенко дуже прискіпливо ставнася до поезії, відбираючи найдовершеніші зразки, співпрацював з літераторами О.Байкарем, Г.Чубук (перекладачами текстів його романсів), коректував їх.

Один з найпопулярніших романсів – «Я вас любил» на слова О.Пушкіна з невдалим перекладом М.Чернявського (К.: Муз.Україна, 1971). Цей український текст не є художньо вартісним (наприклад,

*«Нехай воно Вас не тривоже,
Не хочу Вас нічим журити»* і т.д.).

Вдалий переклад Д.Ревуцького «Старинной песни» з посвятою Ф.Шуберту (до речі, в 10-томному виданні В.Косенка ця посвята не надрукована (вона є у виданні В.Косенка. Вибрані романси та пісні. – К.: Музфонд, 1948). Але тут цей твір друкується без українського перекладу).

У «Старовинній пісні» також спостерігаємо поєднання різних культур: у мелосі та фактурних формулах відчувається спільність з німецькою романтичною піснею (Lied), творцем якої був Ф.Шуберт. До речі, це один з небагатьох солоспівів, де Косенко використовує не тричастинну, а варіаційну форму (вона більш відповідає занежарованому в назві жанру пісні), основний матеріал проходить із змінами у різних фактурних комбінаціях, які поступово ускладнюються. За характером солоспівів наближується до жалібного маршу (темп Largo, дводольність метру, басове остинато).

Цей солоспів – єдиний зразок звертання В.Косенка до традицій австро-німецької вокальної музики. Більшість його камерно-вокальних творів репрезентують твори переломлення стилістики російських романтиків.

Мистецтвознавці вказували на близькість творчих принципів В.Косенка до О.Скрябіна, П.Чайковського, С.Рахманінова як у деталях музичної мови, так і в прийомах викладення музичного матеріалу, на «вплив Шопена і Рахманінова як у виборі жанрів, так і в деяких рисах музичної мови» [12, 11]; аналізували загальну спрямованість музики, зокрема, музикознавець В.Довженко відзначає кумирів В.Косенка – Чайковського, Рахманінова, Шопена, Гріга [17, 359].

У камерно-вокальній творчості Косенка можна знайти риси спільності з вокальною творчістю М.Метнера. Цікаво провести паралелі між цими композиторами саме на матеріалі творів на пушкінські тексти, розглянути втілення ними поезій одного з найулюбленіших авторів обох композиторів

Таке зіставлення є тим більше цікавим і доречним, оскільки обидва вони були блискучими піаністами і акомпаніаторами, видання себе найяскравіше у фортепіанному і камерно-вокальному жанрах¹.

І В.Косенко, і М.Метнер творили в руслі романтичних традицій, але не прагнули до локально національного їх перетворення. Це були митці європейського типу (на відміну від С.Рахманінова, у якого національна специфіка виявлена більш безпосередньо). Метнер «глибоко російський і інтернаціональний композитор, така музика могла виникнути тільки в душі російського музиканта, а втілення її... свідчить про інтернаціональну широту погляду», – пише про композитора Г.Г.Нейгауз [18, 34]. Щодо Косенка, то М.Ржевська зазначає, що він став «однією з проміжних ланок, що сприяло включенню української музики до загальноєвропейського контексту» [11, 34]. Цим він виконував таку ж саму місію; що і В.Барвінський в Галичині, хоча В.Барвінський прагнув до національної визначеності своєї музичної мови.

¹ Складність і насиченість фортепіанної партії в їхніх солоспівах була великою мірою зумовлена можливостями їх власного виконавського апарату (так само як і в Рахманінова).

І в Метнера, і в Косенка зв'язки з традиціями національної культури більш глибинні. Обидва ніколи не зверталися до фольклорного матеріалу безпосередньо, не цитували його. Народний мелос проникав у їхню творчість невідомо. У Косенка національве в його музиці «проявлялось .. у відтворенні широго ліризму як прояви глибинних ментальних структур етнічного українця» – слушно зазначає М.Ржевська [11, 34]. Хоч у композитора зустрічаємо звернення до народнопісенних жанрів та тонку їх стилізацію в імпресіоністичній манері, наприклад, «Коліскова» на слова О.Блока, де ми знаходимо аналогії з «Колісанкою» В.Барвінського на слова Г.Чудринки, що була написана в той самий період, що й у В.Косенка.

Значний вплив на творчість В.Косенка і М.Метнера мала поезія О.Пушкіна. Це виявилось і в кількості солоспівів, написаних на його тексти, і в тому, що саме пушкінська лірика спричинилася до появи вершинних зразків у камерно-вокальному жанрі в обох композиторів.

До текстів цього поета Косенко звернувся двічі: в 1931 р. він написав 5 романсів, а в 1936 р. – 3 романси, разом вони утворюють своєрідний цикл.

Творчу уяву Метнера лірика Пушкіна займала протягом усього життя, романси на слова поета – третина його камерно-вокального доробку¹.

Перлиною російської та української камерно-вокальної лірики є романси М.Метнера та В.Косенка на текст пушкінського вірша-елегії «Я пережив свої желанья».

Метнер створив два варіанти музичного «прочитання» цього твору: ор. 3 (для баса), ор. 29 (для високого голосу). Сам композитор доволі критично ставився до ор. 3, в листі до тенора Н.Райського писав: «Тільки об одном вас прошу – не пойте «Я пережил...» в особенности из ор. 3. т.е. в первой концепции – ... это, кажется, единственная вещь, которую я не терплю... Там я ровно ничего не пережил, чего не скажу ни про одну свою песню. А может быть, пережил, но не переживаю» [19, 194].

Інтерпретація Косенка (ор. 20 №2 для високого голосу), на наш погляд, більш відповідає «поетичній інтонації», змісту пушкінського шедевра. Його настрій – настрої самотності, смутку. У Косенка домінує лірико-психологічне начало, зосередженість на внутрішньому стані.

У Метнера – більш підкреслено звукозображальні моменти, які є в поезії («бури зимний свист», «трепещет заоздамый лист»). Солоспів вирішено у романтичному «ключі».

Трьом строфам пушкінської поезії більше відповідає тричастинна форма Косенка, ніж двочастинна у Метнера.

Про деякі інші відмінності у втіленні тексту буде йти мова нижче.

Метнер називає свій твір ор. 29 елегією (хоча скоріше це драматичний монолог) і, порівняно з першим втіленням поезії у ор. 3, застосовує дуже багато позначень виразності (майже в кожному такті)

У Косенка теж відчутні всі прикмети солоспіву елегійного змісту – мінорна тональність, оспівані фігурації в низькому регістрі, акордові послідовності в пунктирному ритмі. Композитор глибоко проникає в основний зміст вірша, осягає задум поета, «так добре передає настрої самотності, що порівнюється Пушкіним з «трепетом запізнього листка», – пише В.Довженко [17, 383].

Не поступається пушкінському оригіналу високохудожній український перекид М.Рильського, що тонко реагує на зміст першоджерела, органічно «вливається» в музику². Український варіант поезії відповідає музичній формі солоспіву, значенню, що вкладав композитор в гармонічно-звукову палітру. Цікаво, що до цього вірша звернувся в юнацькі роки Б.Лепкий (1901 р.), і його переклад з галицьким колоритом «лягає» на музику Косенка майже так само, як і оригінал³:

¹ Один романс з ор. 3, і два – з останнього – це своєрідна арка, що обрамляє ор. 29 (7 романсів), ор. 32 (6 романсів) ор. 36 (6 романсів) – величезний мегацикл, це 32 твори зі 100 романсів

² Геніальний інтерпретатор «Пана Тадеуша», «Чайльд Гарольда», «Є.Онегіна» був дуже чутливим до «музикальних» основ вірша – це він узяв від «романтизму, символізму і від української народної пісні, його сопети і октави звучать немов віскя» [20, 19]

³ Вірш подаємо в перекладі Б.Лепкого

*Я пережив свої бажання,
і чри розлюбив свої,
осталися вони страждання,*

*Я пережив свої желанья,
я разлюбил свои мечты,
остались мне одни страданья,
плоды сердечной пустоты.*

Обидва композитори вкладають ці 4 поетичні рядки в період, тільки смислово акцентують по-різному. Косенко: я пережив; Метнер: я пережил, виділяючи ключове слово чи склад довгими тривалостями. Тобто Метнер акцентує увагу на особистісному, виділяючи слово «я», а Косенко - на відчутті, стані (так само, як і Пушкін). Так само і в третьому куплеті. Косенко акцентує на ветке трепещет запоздалый лист, а Метнер: один на ветке (тепер як і поет, бо Пушкін виділяє слово «один» тире, акцентує саме на ньому увагу)

Обидва композитори вважають мелодію найважливішим елементом музики, приділяють їй чи не найбільшу увагу.

У Метнера вокальна партія проста, невибаглива, рухається по звуках тонічного акорду.

У Косенка мелодія більш кантилена, гнучка і вокальна. Для обох композиторів є характерною максимальна відповідність між інтонацією поезії і мелодичним малюнком.

Фортепіанна партія в обох композиторів довершена і самодостатня, у всіх трьох романсах є постлюдія, ніби «договорюється ще одна вагома фраза, тільки без слів. Для камерно-вокальної творчості Метнера характерно, що вокальна партія написана якби поверх акомпанементу», а роль акомпанементу «піднімається до домінуючої партії», – писала у спогадах про композитора виконавиця його романсів О.Слободська [21, 197]. Фортепіанний супровід канонм услід за вокалом «проспівує» окремі мелодичні звороти – як дві солуючі партії в камерному ансамблі.

У Косенка співвідношення вокальної та інструментальної партій більш гармонійне, традиційне для романсу.

В обох композиторів фортепіанна партія чутливо реагує на образність поетичного тексту: у першому, сповідацькому розділі вона проста, у другому – від слів «и жду: придет ли мой конец?» виривається «крик душі», відповідно фактура ускладнюється, відбуваються часті гармонічні зміни, використовуються різні ритмічні комбінації, зокрема, рух шістнадцятими, у Метнера – ще додатково тріольний рух передає розпач самотньої людини.

В романсах Метнера на словах «как бури слышен зимний свист» – в акомпанементі імітується завивання вітру – рух тріолей по півтонах то вгору, то вниз, то «ступцювання» в межах одного інтервалу. Фортепіано відіграє тут звукозображальну роль, хоча в цілому можна говорити про психологічне навантаження акомпанементу.

І в Метнера, і в Косенка зі слів: «под бурями судьбы жестокой...» – зміна темпу в бік прискорення, схвильованості (agitato).

У кульмінації романсу («и жду: придет ли мой конец») Косенко акцентує увагу на слові «конец», розспівуючи його на 2 такти цілими нотами, що звучать на тлі фортепіанного *martellato*.

У Метнера в кульмінації (ор. 3) – зміна темпу, акордова хроматична послідовність «розв'язується» пасажами септоль (в лівій руці) і схвильованим тріольним висхідним рухом (в правій).

Зі слів «Так, поздним хладом...» – повернення до *al tempo* в обох композиторів.

У Метнера романс ор. 3 завершує фортепіанна постлюдія динамічно насичено, на *f*. Виникає певна невідповідність музичного тексту з поетичним:

*одні в сердечній пустоті
Від лютих бур лихої долі
зів'яв цвітучий мій вінець,
самотній переношу боли
і жду коли прийде кінець?
Отак в осінній зимній мряці
під бурі рев і вітру свист
одніський на пустій глянці
тріпочеться останній лист*

«один на ветке обнаженной
трепещет запоздалый лист» – сумовитий стан з «подихом смерті», природньо хотилося б трактувати в більш приглушених тонах.

Вжс в ор. 29 звучність сходить на *pp*, як і в Косенка, фортепіанна постлюдія (7 тактів) завершується на *ppp*, тематичний матеріал якої повторює вступ (4 такти), створюючи таким чином «арку», підкреслює тричастинну будову.

За формою у Косенка чітко внавляється тричастинність, яка відповідає формі поезії (три строфи), у Метнера – 2 розділи, перший з рисами елегійності, домінує виразово-психологічне наччло, другий – звукообразального характеру фортепіанне заклочення (ор 29) повністю дублює першу фразу вокальної партії, проходячи в різних регістрових забарвленнях.

На жаль, обсяг статті не дозволяє більш ґрунтовно висвітлити питання, що стосуються інтерпретації В.Косенком поезії інших російських авторів та провести паралелі з творами Б.Лятошинського, інших українських композиторів.

Проте навіть на цьому матеріалі можна зробити висновки про «діалог» культур – органічне влодження російської поезії в композиторське мислення; відчуті романтичний стиль «класицистичного» спрямування (на відміну від романсів на слова О.Апухтіна, О.Толстого). У Косенка відчувається більша чистота стилю («класичного») і більше наближення до поезії Пушкіна, ніж у М.Метнера, для якого характерна скоріше «лермонтовська експресія». Зв'язок музики і слова, відповідність мовних і музичних інтонацій, добір елементів для кращого втілення поезії, довершеність форми, співвідношення вокальної і фортепіанної партій у В.Косенка більш органічні, ніж у російського композитора. Щодо питання про мову пушкінівських романсів В.Косенка, то нам видається доцільним при виконанні циклу виконувати мовою оригіналу (або мовою перекладу). А якщо окремо, то залежно від якості перекладу.

ЛІТЕРАТУРА

- 1 Довженко В. В.С.Косенко Нарис. - К. Мистецтво, 1949.
- 2 Стецюк Р. Віктор Косенко – К. Муз. Україна, 1974.
- 3 Малишев Ю. Академізм в музиці // Мвлизшев Ю. Солоспіви: Нариси та нотатаи про українську вокальну дрику – К., Муз. Україна, 1968. – С 78-88.
- 4 Гордійчук М. На музичних дорогах: Статті та рецензії. – К.: Муз. Україна, 1973.
- 5 Олійник О. Косенко В. Популярний нарис. – К. Муз. Україна, 1989.
- 6 Булат Т. Солоспіви // Історія української музики. – К. Наук. думка, 1992. – Т. 4. – С. 175-204
- 7 Фільд Б. Гармонія солоспіву. – К., Наук. думка, 1979.
- 8 Фільд Б. Український радянський романс. – К.: Наук. думка, 1970.
- 9 Віктор Степанович Косенко. погляд з 90-х років. Збірник статей /Ред.-упор. К.І.Шамаєва. – К., 1997
- 10 Тюрина О. Порівняльний аналіз музичної семантики вокальних творів В.С.Косенка та Д.Д.Шостаковича (на прикладі «Послання до Сибіру» О.С.Пушкіна) // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років: Збірник статей /Ред.-упор. К.І.Шамаєва. – К., 1997 – С 53-57
- 11 Ржевська М. Про діалектику соціального контексту мистецтва та еволюції композиторського стилю (на прикладі творчості В.Косенка) // Наукові записки ТДПУ ім. В.Гнатюка. Серія мистецтвознавство. - 1999. – №1(2). - С. 30-37.
- 12 Олійник О. Фортепіанна творчість В.Косенка – К. Наук. думка, 1971
- 13 Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации – М.-Л. Музыка, 1966. – С. 65-110.
14. Анотації до запису на ленті маїнітофону солоспівів українських композиторів // Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії. – Львів, 2002. – С.110-116.
- 15 Булат Т. Український романс – К. Наук. думка, 1979
- 16 Гордійчук М. Художник чистой и глубокой души // Сов. музыка. – 1971. – №12. – С 90-94.

17. Довженко В. В. Косенко // Из истории русско-украинских музыкальных связей: Сборник статей /Ред.-сост. Т.И. Карышева. – М.: Музгиз, 1956. – С. 358-386.
18. Нейгауз Г. Современник Скрябина и Рахманинова // Метнер Н.К. Воспоминания. Статьи и материалы /Ред.-сост. З.А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 31-35
19. Метнер М. Письма /Ред.-сост. З.А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1973.
20. Лавріненко Ю. Лірика і ліричний епос Максима Рильського // Українське слово. Книга друга. – К.: Рось, 1994. – С. 91-99.
21. Слободская О. Я исполняла песни Метнера с его участием // Метнер Н.К. Воспоминания. Статьи и материалы. – М. Сов. композитор, 1981. – С. 196-198.

Оксана Фрайт

ПРОБЛЕМА ПРОГРАМНОСТІ У ВЕЗІІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА (НА МАТЕРІАЛІ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ)

Якщо твір мистецтва щось нам каже і якщо цим сказаним він зумовлює все те, що ми повинні розуміти, то ця його здатність – не метафора мистецького твору, а його добра й реальна суть (Г.-Г. Гадамер)

Програмність в музиці є однією із «вічних» тем музикознавства, вивчення якої постійно супроводила полеміка між прихильниками й супротивниками. Багато дослідників, у тому числі й українських, внесли свій вклад у висвітлення проблеми поєднання музики і слова в інструментальних жанрах. С.Людкевичу тут належить почесне місце, адже він розпочав свої студії над програмною музикою паралельно з іншими європейськими вченими початку ХХ сторіччя на новому історичному етапі. Оскільки його композиторська інструментальна творчість виявляє виразний нахил до словесної конкретизації задуму, то стає зрозумілим прагнення розкрити та осмислити цей принцип творчості теоретично. І навпаки – можна припустити, що теоретичні положення етимували його власні творчі пошуки.

Проблема програмності й досі залишається остаточно не розв'язаною. Вивчення її різних аспектів фокусує здобутки власне музикології та інших галузей мистецтвознавства, літературознавства, психології, філософії, естетики і т.д. Позаяк дослідження феномена програмності «стоять» на перетині багатьох напрямів науки, у світлі їх сучасних досягнень воно набуває ще більшої актуальності та перспектив його подальшого опрацювання.

Л.Княновська в статті «Симфонічні поеми Станіслава Людкевича в контексті пізіморомантичної західноєвропейської культури» розкриває погляд С.Людкевича, «що торкаються проблеми програмності в музиці, і ширше – взаємодії слова і музики» [1, 110], спираючись на його дисертацію та статтю «Про композиції до поезій Т.Г.Шевченка». Симфонічні поеми С.Людкевича аналізуються як художній результат дослідницьких розробок. Фортепіанній музиці С.Людкевича присвячено ґрунтовну монографію Г.Брилинської-Блажкевич [2]. Хоча в ній розглядаються програмні твори композитора, проте програмність як принцип творчості у всій розмаїтості своїх проявів не артикулюється. Тому видається доцільним висвітлити нерозривний зв'язок творчого доробку митця у фортепіанному жанрі з його музикологічною спадщиною, тим паче, що внаслідок виходу в світ двотомника праць С.Людкевича з'являється можливість вивчити праці, які раніше не публікувалися.

Пропонована стаття ставить за мету дослідити теоретичні положення Людкевича-музиколога, які проектуються на показові зразки фортепіанної спадщини. Таким чином, з'ясування потребують наступні моменти: висвітлення позиції С.Людкевича стосовно питання програмності; здійснення аналізу програмних фортепіанних творів, які демонструють основні образно-тематичні сфери та способи їх впровадження; виявлення специфіки втілення принципу програмності, що впливає з індивідуальної творчої манери митця.

Проблема програмності в музиці - одна з тем, що довгий час перебувала у колі зацікавлень С.Людкевича-музиколога. Ще у 1904 році він опублікував статтю «Про розвій та сучасне становисько програмної музики», котра стала «предтечею» майбутньої докторської дисертації. У статті пору-

шуються питання, що зі одом дістануть широке та всебічне висвітлення у ґрунтовному дослідженні. Це, зокрема, стосується генетичних витоків програмності, які С.Людкевич вивчає на прикладах найдавніших відомих у музиці зразків

Вже у цій першій праці даються цінні висловлювання про феномен програмності. Так, автор називає програмну музику предметом довготривалої суперечки в музичних колах внаслідок нерозуміння самого поняття. Тому вважає за потрібне сформулювати власну дефініцію, котра звучить так: «Програмна музика – це така форма абсолютної, т.е. чисто інструментальної музики, у якій композитор тонами інструментів хоче представити зрозуміло для уяви людської певні точно означені образи, поняття, ситуації, навіть події» [3, 30].

Здійснений С.Людкевичем екскурс у глибину віків, що сягає витичності, а також наступні приклади застосування принципу програмності у світовому музичному мистецтві (твори Баха, Кунена, Куперена, Гайдна, Бетховена, композиторів-романтиків) засвідчують, що дана галузь музики є «довго приготовуваним витвором усієї музичної культури і майже так старою, як музика сама». Вона має «природні, отже, тривкі основи розвитку...», невпинно розвивається, між її репрезентантами є найзнаменитіші музики не тільки нашого, але й усіх віків, «...має радію життя-буття й будуччину» [3, 34]. Висупереч переліченим фактам на користь програмності, наприкінці статті вчений визнає існування малозартісних творів (що, зрештою, зустрічається і в інших різновидах мистецтва та літератури). На його думку, програмні опуси деяких мало талановитих композиторів грішать поверховістю та зловживанням ілюстративністю. Однак закінчується розвідка висновком, що попри все програмна музика заслуговує уваги, оскільки викликана прагненням її творців «виразити свідомо те, що криється в глибині людської душі» (підкреслення авторське – О.Ф.) [3, 34].

У статті «Проблема асоціації в естетиці» (до появи останнього видання праць С.Людкевича знаходилася у рукопису без дати написання) автор розглядає розмаїті прояви асоціацій – реакцій психоемоційної сфери людини в процесі музичного сприйняття – та підкреслює значення цих явищ для програмної музики. Дослідник групує їх за категоріями, заснованими на предметах і об'єктах наших вражень, що відображуються відповідними для музичного мистецтва виражальними засобами.

До першої категорії належать звуковисотність регістрів та тембральна характерність інструментів, які часто посилюються ще й конкретними ритмічно-інтонаційними зворотами

До другої С.Людкевич відносить «різні голоси природи, як органічного, так і неорганічного світу, які музики за своєю логікою осмислює і стилізує, та в'яже в уяві зі своїми замислами та образами» [4, 202].

Наступним об'єктом асоціацій з мелодичною виразністю він вважає людську мову, адже «у кожній поезичній сильно виразовій фразі криється теж якийсь зародок музичної інтонації» [4, 202].

І останню категорію можна окреслити як символічно-образну. Це асоціації, які утворюються в результаті звучання «...загальновідомих, вироблених у даній суспільно-національній сфері (і в даній історичній даті) мелодій, зв'язаних з якимись епохальними історичними подіями». Стоди зарахувати слід «...характеристичні національні танці, що служать композиторам для влучної ілюстрації національної сфери різних народів, ... характеристичні жанрові мелодії веснянок, колядок, щедрівок для зображення українських народних сцен та картин» [4, 204].

Таким чином, ця стаття є тісно дотичною до питання програмності. Вона висвітлює роль тих позамузичних чинників і суто музичних символів, які часто є поштовхом для виявлення композитором своїх «вражень і почувань» (С.Людкевич), що відповідно сприймаються та осмилюються слухачами

Навчання у Віденському університеті увічалася в 1908 році захистом докторської дисертації «Два причинки до питання розвитку звукообразності». У ній на основі нових відкриттів в галузі походження музики С.Людкевич розглянув співвідношення конкретних понять і категорій, безпосередньо пов'язаних з реальністю, а також звукових сигналів, які супроводжували трудовий процес або побут в прадавні часи, з тими символами й знаками, що згодом викристалізувалися в музичній творчості впродовж наступних віків.

На відміну від інших європейських музикознавців, котрі займалися цією проблемою, український вчений спеціально акцентував архаїчні корені в дослідженні звукообразності та звукона-

слідування. Найдавнішим зразком програмної музики С.Людкевич вважає грецький піфійський ном кіфариста Сакада (586р. до н.е.), який відобразив боротьбу Аполлона з драконом. Проте цей зразок, за словами дослідника, «не є унікалом»: його аналогами він називає програмні сопілкові п'єси пастухів Гуцульщини, а також порівнюючи обидва випадки застосування програми, зауважує спільні риси драматургії та форми.

С.Людкевич в історичному зрізі спостерігає за процесом переходу звуконаслідування та звукообразності з вокальної музики (в ширшому розумінні – зі синкретично-обрядових джерел) в інструментальну. Особливу увагу звертає на добу бароко, яка стала «колискою» звукообразності в інструментальній музиці, але не обминає в цьому сенсі й класицизму, хоча загальновідомо, що цей стиль набагато менше уваги приділяє конкретності образів, віддаючи перевагу узагальненню ідей та емоцій. Проте й тут С.Людкевич знаходить такі показові зразки програмної музики, як квінтет «Пташник» Л.Боккеріні, квартети Й.Гайдна – «Жайворонковий», «Пташиний», «Жаб'ячий». Справедливо критикуючи салонну фортепіанну літературу ХІХ століття, наповнену «безглуздяма нагромашенням пташиних голосів», де вони виступають самоціллю, вирізняє такі високохудожні п'єси романтиків: трансарифіцію Ф.Ліста «Соловей», «Віщий птах» Р.Шумана, «Пісню жайворонка» П.Чайковського, «Пташку» Е.Гріга (підкреслюючи при тому їх різнонаціональне забарвлення) [5, 87]. Очевидно, під впливом усебічного вичерпання цього питання С.Людкевич-композитор робить власну – українську – спробу трактування звукообразної традиції у фортепіанному скерцо «Квочка».

Розглядувана праця містить начебто два шаани, в котрих розкривається ідея звуконаслідування та конкретних зображальних символів у музиці. Насамперед, автор розглядає програмність як явище, нерозривно пов'язане з мистецтвом від самих його витоків і відображене в давніх синкретичних обрядах. У подальшому дослідженні проблеми він переходить до основних історичних віків, ставлячи логічну кульмінацію у розвитку програмності на драматичних симфоніях Бетховена, де органічно поєднуються звуконаслідування як об'єктивний елемент, що сполучає музику з реальністю, і – Драматичність, насиченість виразу, котрі походять від театральності, тобто мають суб'єктивне походження.

Оскільки сам С.Людкевич продовжив на новому історичному етапі романтичну лінію творчості, то в його працях можна знайти висловлювання, характерні для цієї естетичної платформи. Так, у дисертації відзначається зв'язок програмного задуму з особливостями форми твору: «драматична проблема в музиці часто діяла формотворчо, або, навпаки, ламава форму» [5, 124]. Відомо, що радикальне оновлення формотворчих чинників у романтичну добу досить часто обумовлювалось конкретним програмним задумом. Сам композитор у своїх масштабних фортепіанних циклах теж іде цим шляхом: тлумачить архітектоніку варіаційної форми відповідно до змісту програми.

З.Штундер у передмові до останнього видання музикознавчих праць зауважує: «Людкевичів вибір дисертаційної теми не був даниною моді, а віддзеркалював особисті зацікавлення композитора та його нахил до програмності й звукопису в музиці, підтвердженням чого є музична (головно симфонічна) творчість Станіслава Людкевича» [6, 15]. Як буде показано нижче, цей висновок цілком слушний і для фортепіанної музики композитора, в якій безпосередньо відбилась його візія програмності¹.

Серед значної кількості фортепіанних опусів С.Людкевича до програмних належать: «Пісня до сходу сонця», «Нічна пісня» («Гармонія сфер»), «Тихий вечір», «Заколисна пісня», елегія на тему пісні «Там де Чорвогора», балада на тему пісні «А із ночі, із вечора», парафраза української народної пісні «Ой, що ж бо то та й за ворон», скерцо «Квочка», мініатюри «Сирітка», «Пересторога матері», «Кізочка з колядою» та ін. Кожен з них репрезентує своєрідний підхід до програмної назви і дає зразок розмаїтого співвідношення вербального компонента та музичного тексту.

Пасторальна триада – п'єси «Тихий вечір», «Пісня до сходу сонця» та «Пісня ночі» – обіймає

¹ Як зазначає З.Штундер, окрім дисертації та вищезгаданих статей, С.Людкевич мав намір продовжити студії над питанням програмності у 1940-1941 навчальному році. Однією з тем, запланованих для досліджень на цей період, була тема «Проблеми музичного виразу в програмній музиці» [6, 25]

пейзажні образи, демонструючи своєрідний підхід композитора до картинного типу програмності. «Тихий вечір» (на тему Брамса) є цікавим зразком постромантичного трактування програмної моделі. Попереднє словесне пояснення обумовлює бінарні асоціації: з одного боку, вони спрямовані на картинно-пейзажні уявлення (а звідси – на колорит і простір звукового шленеру), з іншого – тут присутній компонент «чужого стилю», тобто програмним прообразом гіпотетично може вважатись і весь контекст творчості Й.Брамса з притаманною йому образною сферою. Паралелі з письмом німецького композитора й відлуння його образів виявлені у п'єсі набагато яскравіше, ніж прямолінійні, візуально-конкретні картинні порівняння, на які могла б наштувати «пейзажна» програма. Ключ до розшифрування змісту програми міститься у ритмі колискової, хоча й вона дещо завуальована випуканими гармонічними зіставленнями та цільною, типово романтичною фактурою. Суб'єктивне відтворення нюансів чуттєвих хвилювань превалює над об'єктивним спогляданням, властивим для колискових пісень. Привертає увагу і трактування провідної теми в процесі розвитку: фактурні видозміни не просто слугують їй прикрасами, вони надають темі нових, ледь помітних нюансів змісту. Репризна тричастинна форма п'єси водночас виявляє очевидні риси варіаційності. Тому образ подається в достатньо інтенсивному становленні, типовому для романтичних експресій.

«Пісня до сходу сонця» – одна із ранніх творчих спроб композитора. Це музичний образок заснований на туркестанському мотиві. Одноголосий початковий виклад теми асоціюється з пробудженням світила, його далекими проблисками на горизонті. Ряд фактурно-темпових варіацій призводить до зміни первісного англяду пісенної мелодії. Вже її перший варіант істотно відрізняється від початкового – це спів із супроводом. В подальшому проведенні розлога мелодія поступається місцем танцювальній, поступово наростає темп та масив фактури. Наприкінці тема укрупнюється як за рахунок подвійного збільшення тривалостей, так і завдяки октавно-акордовому викладу на тлі бурхливих пасажних переливів. Таким чином пісня перетворюється на справжній гімн сонцю, яке щоймається все вище, щедро даруючи людям і природі свою життєдайну силу. Засобами варіаційного та динамічно-фактурного розвитку композитор малює яскраву звукову картину «в русі», користуючись здатністю музики до часово-процесуального розгорання.

П'єса «Пісня ночі» забезпечена полтрийним програмним поясненням. Окрім основної назви, автор подає підзаголовок «Гармонія сфер», але у деяких виданнях зустрічається інша назва твору «Готичний ноктюрн». У рукопису С.Людкевич наводить ще й поетичний епіграф – уривок із вірша Чайченка (Б.Грінченка), котрим посилює і без того багатий «асоціативний ореол» п'єси. Вона побудована на зіставленні двох м'яко контрастних образів: перший – урочисто-хоральний, другий – лірично-баркарольний. Ці образні сфери відповідно втілені у тричастинній формі з синтетичною репризою. У початковій темі зосереджується філософський підтекст п'єси: неспішним хоральним поступом, що охоплює широкий діапазон інструменту, композитор прагне передати «космічність» ночі, її глибину й загадкову безкінечність (на противагу середній, цілком «земній» частині в душі українських ліричних пісень). Адже саме вночі, споглядаючи міради сяючих і згасаючих зірок, ми відчуваємо свою причетність до великого всесвіту, вслухаємося в його дивовижну гармонію. Всесвітній лад – Божа краса – якраз і являється тоді нам у єдності своїх складових, викликаючи «лад душі» (Г.-Г.Гадамер). Підзаголовок «Гармонія сфер», очевидно, не випадковий. Дане словосполучення сягає античного мистецтва, яке вивчав С.Людкевич (це видно хоча б із його дисертації). «Давні елліни знали на красі зоряного неба, це ж їхнє слово – «космос», тобто «краса»» [7, 342]. За класифікацією римлянина Босція, котрий у своїй праці виклав основи античної музичної теорії, «гармонія сфер» – це «музика всесвітня» [8, 30]. Наступні дві складові «кусії музики» – «музика людська (вокальна) та музика інструментальна» [8, 30]. Інша згадка Т.Льванової про «гармонію сфер» стосується театрального мистецтва епохи Відродження. Як відомо, італійські гуманісти захоплювалися античними пам'ятниками, грецькими трагедіями, їх приваблювали ідеї давньогрецьких письменників про мистецтво. Так, у постановці однієї з вистав поміж актами виконувалися інтермедії з музичними фрагментами на античні сюжети. «Гармонія сфер», «Змагання муз», «Битва Аполлона з піфоном», «Демони неба і пекла» [8, 204]

За настроєм і характером, як і за типом фактури, лірична середня частина п'єси викликає ана-

логії з національними пісенними джерелами («Ніч яка місячна», «Українська баркарола», «Місяць на небі»). Вона є доволі значною за масштабом, тут панує приглушена звучність «під покровом ночі» (*sempre pp misterioso*), що вкупі з вибагливим розміреним плетивом тріолей породжує відчуття спокою та умиротворення. В репризі обидві теми після їх почергового проведення наче зливаються в одне ціле, спрямовуючись до короткочасної кульмінації. Заклучна фраза несподівано «вибухає» від *ppp* до *grandioso sostenuto ff*, ніби на мить розкриваються небеса, і тут же все згасає у непроглядній темряві (останній акорд – знову *ppp*). Якщо враховувати й титул «Готичний ноктюрн», то викликані середньовічним мистецтвом паралелі (зокрема, вертикально скомпоновані собори, що тягнуться до неба) ще вичіпше увиразнюють намір автора перекинути арку через різні епохи, подати жанрові та стилістичні поєднання, продиктовані ідеєю «надчасності» ночі. Все минає, а ніч, як і багато віків тому, залишається такою ж казково-прекрасною, оспіваною митцями.

Можна підсумувати все сказане щодо цих трьох п'єс словами С.Павлишин: «Романтизм Людкевича – особливого характеру. В ньому поєднуються глибока емоційність з філософським осмисленням життя» [9, 23]

Різновидом картинної програмності є портретна. П'єса «Сирітка», що належить до цього типу, розвиває традицію шуманівської дитячої музики. Принцип характеристично-персоніфікованої програмності був притаманний багатьом композиторам-романтикам (окрім п'єс-портретів Р.Шумана, варто згадати мініатюри Е.Гріга, наприклад, «Подорожній»). Основне мелодичне зерно «Сирітки» – це виразний синкопований інтонаційний хід, який однозначно асоціюється із благинням. Оформлення фактури в цій п'єсі вказує на фольклорне коріння. Про це свідчить застосування органного пункту, принцип «розгойдування» мотивів, підголосковість. Тематичні мотиви переосмислюються в основному завдяки виразовості гармонічних послідовностей, зіставлення натуральних та альтерованих шаблів. Низький другий щабель (один із традиційних прийомів драматизації національної музичної мови, який «...посилює «мінорність», надає скорботних рис музичному образу» [10, 203]) у співді з безроздільним пануванням монотонної мелодичної фрази сприяє створенню словненого жалю музичного портрета. Яскрава асоціативність п'єси при економності фактурн й простоті засобів розрахована на превалюючу картинність дитячого сприйняття.

Створюючи степний звукообразувальний образ у п'єсі «Квочка», С.Людкевич вдається і до певного жанрового стереотипу, а саме скерцо, підкреслюючи жартівливий сенс програмної назви. Сама ж характерологічна деталь виражена в мініатюрі досить завуальовано. В цьому відношенні цікаво порівняти її з «Куркою» Ж.-Ф.Рамо, в якого подібна деталь є і музичним «епіграфом», і надалі впроваджується доволі прямолінійно. С.Людкевич трактує звукообразувальність поромантичному: вільніше й опосередковано. Цікаво, що всі музичні засоби тут не є «односпрямовані», тобто призначені для імітації. Композитор створює колористичний контекст для звуконаслідувально-характерного ритмоінтонаційного звороту, що нагадує настирливе аноктання. Скажімо, гармонічна послідовність із типово романтичними «повзучими» послідовностями та секвенціями знімає ефект прямолінійного «зображення», пом'якшуючи гумористичний настрій твору. Завдяки тяням різноплановим виразовим прийомам образ виходить дещо об'ємнішим, з певними додатковими емоційними нюансами, не передбаченими програмою

Отже, звукообразувальність для Людкевича є лише частковим засобом у створенні музичного образу, доповненого картинним контекстом. У даному випадку звернення до цього типу програмності переслідувало цілком конкретні цілі: дати слухачеві натяк, допомогти у виявленні реального прообразу, що необхідне для повноцінного сприйняття такого роду музики.

Як вже було зазначено вище, серед об'єктів, що аанвляють певні асоціації, С.Людкевич виринив загальновідомі мелодії, «зв'язані з влохальними історичними подіями», «характеристичні надіонувальні танці» та «характеристичні жанрові мелодії веснянок, колядок, шедрівок»[4, 204]. Можна продовжити думку музикознавця щодо вказаної групи асоціацій. Безперечно, перелічені зразки служать вагомими імпульсами для розбудження конкретних уявлень у нашій свідомості (підтвердженням чого є наведена нижче цитата), проте цей ряд варто доповнити популярними побутовими мелодіями – народними й авторськими піснями, поширеними у певний час та у певному регіональному

середовищі Свідченням популярності цих мелодій було не тільки написання професійних музичних творів на їх основі, а й те, що часто різні композитори зверталися до тих самих, отже, найбільш розповсюджених джерел.

М. Антонович наводить у своїй книзі про С. Людкевича приклад диференціації сприймання, описуючи виконання його симфонічної поеми «Каменярі» 1926 року у Львові, що на той час був під владою Польщі. В якості головної теми була використана широко відома пісня Д. Січинського на слова І. Франка «Не пора, не пора, не пора москалеві й ляхові служити...». «Хто не знає поеми І. Франка «Каменярі», ані пісні «Не пора», а до того необізнаний з історією українського народу, той буде слухати і оцінювати твір С. Людкевича лише з суто музичних позицій...». В українця ж «...постаять інші думки, інші почування, інші асоціації. Кожна перемна, кожний різновид мелодії пісні «Не пора» є немов ілюстрацією чи символом різних фаз і різних форм змагань українського народу за свою свободу. А цілий твір є ніби віддзеркаленням відвічної боротьби проти ворожих сил» [11, 20]

Тут, однак, постає необхідність враховувати й фактор обмеженого сприйняття такого типу творів, призначених для найбільш безпосереднього відгуку в певному етнічному ареалі (хоча декотрі пісенні «перлини» переростають свою локальну мотивацію і отримують усталене образно-семантичне навантаження)

Якщо повернутися до фортепіанної музики композитора, то тут маємо декілька вищезгаданих випадків запозичення тем популярних народних пісень для створення оригінальних авторських композицій. Притім С. Людкевич послуговується також і назвами цих пісенних джерел, виносячи їх у заголовки фортепіанних опусів, завдяки чому посилюється й збагачується вплив музики

Елегія на тему пісні «Там, де Черногора» є зразком особливого типу програмності в українській інструментальній музиці – фольклорного – породженого зверненням до пісні в якості мелодичної основи розгорненої фортепіанної форми. Проте в ній не лише відтворюється основний образ пісні, як це переважно гралялося до Людкевича (зокрема, в творчості композиторів долисенківського періоду), а послідовно втілюється скланний і драматичний сюжет, передбачений першоджерелом.

«Там, де Черногора» – популярна старогалицька елегія, що широко побутувала в Західній Україні, як в ХІХ, так і в ХХ століттях (її «зміст... відверто трагедійний», вона «написана автором-священником на смерть коханої дружини» [12, 45]). Крім масштабного концертного циклу, ця пісня послужила С. Людкевичу й у створенні фортепіанної мініатюри («Старогалицька мелодія»). На неї також спирався Б. Кудрик у своїх інструментальних п'єсах педагогічного репертуару

Текст пісні-елегії динамічний, хоча розповідь ведеться в умовному нахилі (за принципом «що би було, якби...»). С. Людкевич розгортає монументальний цикл, ґрунтуючись на даній мелодії, але вже в самій темі він її істотно змінює. Вже третій такт будується більш стиснено інтервально – в ньому опускається широкий розповідний хід (в оригіналі квінта, в Людкевича повторення того самого звуку), чим підкреслюється речитативність. Ще виразніші зміни приходять у другому реченні. Тут традиційна мелодична лінія старогалицької елегії набуває рис романтичної експресії, завдяки як чисто піаністичним ефектам, так і секвентному розгортанню низхідного мотиву, у супроводі якого акцентується альтерована гармонія.

Варіації на експоновану тему виявляють типовий для даного періоду європейської музики нахил до полістилістичних видозмін і зіставлень. В даному випадку для С. Людкевича слугують моделями романтичні стилі Р. Шумана, Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона. Хоча можна помітити й деякі імпресіоністичні барви, часамперед, гармонічно-фактурні, наприклад шостої варіації. При всьому тому варто зауважити, що використання різноманітних жанрових стереотипів відповідає основним етапам поетичного тексту. Якщо перша варіація подекуди імітує бурхливу течію ріки, то друга і третя – ніби образ «ілюзорного щастя». Певний неспокій четвертої варіації так само помітний в четвертому куплеті «програмного прообразу» – самої старогалицької пісні. Від цього моменту настає драматичний злам відповідно до розвитку тексту. Шоста варіація є першою драматичною кульмінацією всього циклу. Сьома, стисліша, – це знову образ іділлі, за викладом нагадує італійську кантилену. На зміну їй приходить схвильоване розгортання і тривожні, наче заклинання, риторичні запи-

гання (дев'ята і десята варіації). Після цього з'являється мотив колискової відповідно до пісенного тексту – згадка про дітей. У дванадцятій варіації вводиться вальс, котрий сприймається як світлий спогад про минуле. Останній проблиск надії перед лицем невблаганної долі – це короткочасна модуляція в мажор у тринадцятій варіації, чим ще більше підкреслено драматизм твору. Стрімкий розвиток призводить до монументального й ефектного завершення твору. Отже, варіації побудовані на основі зіставлення, конфліктного зіткнення образних сфер за принципом стилізового контрасту. Водночас їх послідовність ґрунтується на літературній базі – пісенному тексті старогалицької елегії.

Традиції поєднання фльклорних витоків з досягненнями західноєвропейського піанізму в українській фортепіанній музиці сягають раних зразків. У М.Лисенка поряд із Сюїтою ор.2, де кожна частина є монолітною за характером та викладом матеріалу, в окремих фортепіанних обробках народних пісень («Без тебе, Олесю», «Ой зрада, карі очі, зрада») намітилась тенденція до різнопланового трактування пануючого пісенного образу. Ця тенденція була плідно розвинута наступниками Лисенка, в тому числі С.Людкевичем. Як зазначає Л.Княновська, «в згаданих варіаціях композитор вельми винахідливо трансформує поемний принцип монстематизму» [13, 213].

Мініатюра «Пересторога матері» є досконалою ілюстрацією однієї із перелічених С.Людкевичем у розглянутій вище статті асоціативних груп, пов'язаної з відтворенням у музиці сфери розмовних інтонацій. Кожен з нас знає, яке безмежне море почуттів, роздумів, тривог, і, нарешті, життєвого досвіду містять у собі материнські настанови. Тому п'єса з такою назвою спонукає до об'ємного смислового наповнення фраз-звернень і мстивів-зіткань, які буквально «промовляють» від глибини душі та серця. Композитор урізноманітнює однотипність фактурно-ритмічних формул модуляційними переходами, а також ремарками, що стосуються характеру звучання й агогіки. Цим досягається вирішення тої чи іншої фази емоційного наснаження. Так, мажорні фрагменти привносять дещо інший, обнадійливо-підбадьоруючий відтінок до пануючого скорботно-тривожного характеру п'єси. Кількаразові повтори підкреслюють настирливість застережень найближчої людини. Вельми промовистими є і паузи, котрі доповнюють асоціації з «живою» ниткою материнського монологу. Отже, завдяки конкретизації наміру автора мініатюра набула рис театральної сцени.

Наведені зразки фортепіанної музики С.Людкевича демонструють легітимність та творче переосмислення ним закономірностей програмного мислення, що історично складались в європейських композиторських школах. Разом з тим, він зумів майстерно пов'язати ці канони з українськими самотутніми «специфічностями» (З.Лисько), які впливають із культурного тезаурусу нації та її ментальних засад. У фортепіанних творах корифея українського музичного мистецтва сусідують високий інтелект і чутлива душа. «Програмність і національний колорит зробили їх доступними для широких клас виконавців та любителів музики» [2, 77].

Таким чином, теоретичні положення С.Людкевича-науковця щодо програмної музики знайшли переконливе підтвердження у його творчих «доказах» того, наскільки багатогранними є способи втілення принципу програмності і як цим принципом з успіхом послуговуються композитори для збагачення та пожавлення виконавського й слухачького сприйняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Княновська Л. Симфонічні поеми Станіслава Людкевича в контексті пізньоромантичної західноєвропейської культури // Записки наукового товариства імені Т.Шевченка. Т. ССХХVI. – Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С.110-117.
2. Бриянська-Блажкевич Г. Фортепіанна музика Станіслава Людкевича. – Львів: Вищий державний музичний інститут ім.М.Лисенка, 1999.
3. Людкевич С. Проблема асоціації в естетичності // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 202-204.
4. Людкевич С. Про розвій і сучасне становисько так званої програмної музики // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 30-34
5. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразності // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 62-150.
6. Штундер З. С.Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик // С. Людкевич.

- Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1 – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 5-28.
7. Содомора А. Наодинці зі словом. – Львів: Літопис, 1999.
 8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. Кн.1. О античности к XVIII веку. – М: Музыка, 1986
 9. Павлишин С. Риси стилю С Людкевича // Творчість С.Людкевича. Зб: статей. – К. Музична Україна, 1999. – С.16-29.
 10. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Вид-во НТШ, 2000.
 11. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Львів, 1999.
 12. Пастеляк Н. Поємиєть в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ сторіччя – Львів: Сполом. 1997.
 13. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. – Тернопіль. СМП «Астон», 2000.

Світлана Салдан

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО – НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

Вивчення музичної культури Галичини показує, що вона становить органічну ланку національної культуротворчої системи, своєрідність котрої визначилась потужністю національно-державницьких ідей

У музичній творчості та музикознавстві відбулись та продовжують царювати інтенсивні процеси, що виявили цілісність національного мистецтва, своєрідність шляхів його розвитку, природу української ментальності. Ці процеси були реалізовані творчістю західноукраїнських композиторів, високий професійний рівень яких отримав визнання не тільки в Україні, але й за її межами. Потужний потенціал західноукраїнської композиторської школи виявився у стрімкому піднесенні професіоналізму, розширенні образно-емоційного спектра, збагаченні стилістичних засобів та окремих новаційних знахідках

Висвітлення художніх явищ і творчої атмосфери науково-мистецького минулого, простеження еволюції форм естетичного мислення належить до актуальних завдань українського мистецтвознавства та культурології.

В умовах програних визвольних змагань, а надто після початку репресій в УРСР, саме Галичина виконувала особливу компенсаторну місію, поглиблюючи націотворчі процеси. В таких обставинах остаточно сформувалась музикознавча школа виразно національного спрямування, яка відіграла неабияку роль в загальнонаціональному обширі для збереження та культивування історичної пам'яті, спадкоємності єдиної культури. Окремі здобутки галицьких композиторів не тільки витримують зіставлення з високим рівнем композиторської творчості інших країн, але й репрезентують істотні оригінальні тенденції

Останнє десятиріччя відмічено появою трьох монографій, які спеціально присвячені проблемам галицької музичної культури у її минулому та сучасності: М.Черепані «Музична культура Галичини»[1], Л.Кияновська «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.»[2], О.Козаренко «Феномен української національної музичної мови»[3]. В останній є окремий розділ – Галицька композиторська школа в контексті становлення національної музичної мови. Новава цих публікацій свідчить про розвиток регіонального музикознавства, котрий ще не так давно вважався не вартим до розгляду. Разом з тим не можна сказати що дана тема є повністю висчерпаною. Творчість галицьких композиторів повністю не описана як за хронологічними параметрами, так і з точки зору жанрового та стильового аспектів. Зауважимо, що саме у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського за ініціативою академіка І.Ляшенка була планово розпочата тема української регіоніки. Західний регіон України з його багатьма культурними центрами й обставинами історії існування цілком природно опиняється у центрі уваги дослідників. О.Козаренко лише: «Творчість композиторів Галичини, окрім своєрідних ознак манери письма кожного з авторів, виявляє здатність

об'єднуватися на загально стилістичному рівні в цілісність вищого порядку – галицьку композиторську школу» [3, 151]. Саме В.Барвінський був одним з тих представників галицької композиторської школи, творчість якого відбнаала всі етапи її складного історичного буття.

На західноукраїнських землях В.Барвінський належав до перших, хто створив високохудожні фортепіанні твори, пройняті національною тематикою. Він же був останнім головою СУПрому (Союзу Українських Професійних Музик). Цей союз був невід'ємною частиною громадсько-просвітанського життя, але його значення, на жаль, не до кінця оцінено належним чином, що зумовлене певними історичними причинами. Переважна більшість засновників Союзу в повоєнний період опинилася за океаном, а Барвінський, будиши репресованим, відбув десять років у таборах Мордовії, тому навіть назва СУПрому не фігурувала в музично-історичній літературі, а його діяльність замовчувалась або ж обминалась. Між тим, вагомим здобутком СУПрому було створення фахового журналу «Українська музика», який відповідав тогочасним науковим запитам і сприяв висвітленню явищ мистецького життя та популяризації вітчизняних надбань серед широкого загалу краю, систематично понавав інформацію про музичні події у світі.

Тенаенція до зростання фаховості у музичній сфері виявилась і в особливостях розвитку музичної освіти на Західній Україні, зокрема у спрямуванні діяльності та характері викладів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, очолюваного на той час В.Барвінським. Авторитет цього закладу зріс не тільки серед української громадськості, але й у інсоких музично-освітніх інституціях Польщі. Фактично, випускниками ВМІ визначалось обличчя тогочасної музичної культури та спрямування її розвитку. Їхні глибокі фахові знання створили основу для подолання дилетантизму – величезного недоліку галицької музичної культури ХІХ століття.

Барвінський є видатним майстром камерної музики, тонким ліриком, мініатюристом. Проста його твори інших жанрів, включно вокальні та симфонічні, також є цікавою сторінкою в історії національної музики.

Народною піснею Барвінський користується в усіх жанрах своєї творчості. Багатогранний характер використання фольклору особливо яскраво демонструють твори для фортепіано. Власне у цій галузі з особливою силою вихвилася найважливіша риса творчої індивідуальності Барвінського – опора на український фольклор.

Окрім місцевих народних і професійних традицій, для Барвінського був важливим зв'язок з чеською школою Обидві слов'янські культури, насамперед у фортепіанному жанрі, об'єднує м'яка ліричність широкого розспіву. Як і в Лисенка та Сметани, у Барвінського переважає безпосередній, цитатний метод використання фольклорних джерел, поєднаний із застосуванням сучасних засобів музичної виразності.

Барвінський створив збірку обробок українських народних пісень для фортепіано, де є представлені зразки найрізноманітніших жанрів фольклору всіх регіонів України. Він опублікував і колядки та щедрівки, охопивши при цьому східні та західні регіони, Закарпаття та Лемківщину. Деякі з них було запозичено із збірки К.Стеценка. Метою цих обробок композитора була широка популяризація української народної пісні. Також вони є цікавими з погляду підходу композитора до використання фольклорних джерел. Особливо важливим для Барвінського було збереження специфічності та неповторної краси пісні чи танцю. Тому для фактури та гармонії характерна простота, де лише інколи підкреслюються ладові чи ритмічні особливості. Таким чином, його збірки народних пісень для фортепіано підкреслюють також кохо інтересів композитора, увагу до тих жанрів чи окремих зразків, якими він особливо захоплювався. У своїй творчості Барвінський використав багато пісень та народних танців. При переважній ліричності творчого нахилу діапазон пісенних джерел своїх творів композитор розширив від ніжної колискової, такої, як «Ой ходить сон коло вкон», до героїчної козацької, історичної, як «Засвітали козаченьки».

Прикладом нерозривного зв'язку з українською народною музикою служить твір, написаний у зрілий період творчості, зокрема цикл «Пісня. Серенада. Імпровізація». Слід нагадати, що Барвінський у той самий час працював над збіркою обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано, що також, мабуть, вплинуло на формування його власного стилю.

Народно-національний характер циклу найбезпосередніше виражений у першій п'єсі «Дієння», що виникла під враженням народної пісні «Ой горе тій чайці».

Середня частина (другий твір з циклу) «Серенада» органічно поєднує найближчу до народного характеру першу п'єсу та найбільш віддалену від нього третю («Імпровізацію»). Початковий мотив лемківської пісні «Вийди, Марусенько» композитор вкладає в рамки традиційного романтичного жанру, при цьому звертаючи увагу на гармонічне нюансування. Розділи цієї розгорнутої форми зіставляються тонально (До – дієз, ля – бемоль, До – дієз, Фа, Мі, До – дієз).

Особливо яскраво національні мотиви проявились у чотиричастинній «Українській сюїті». Вона спирається на оригінальні народні теми, на що звернув увагу сам композитор у рукописі-коментарі: «Прелюдія на тему української пісні «Та нема гірш нікому». 2ч – Скерцо на тему народної пісні «Ой шов я вулицею раз-враз», і другої, слів котрої не пам'ятаю, і якої мотив я цитую спершу в мажорній тональності. 3ч. – Песня залюбленої дівчини (на народній пісні «Ой не світи, місяченьку»), і 4ч. – Фінал. Варіації на тему «Засвістали козаченьки». 3-я і 4-а частини цієї сюїти настільки зв'язані з собою і тематично і змістовно, що вступ до маршової теми фіналу введений мотивно, як обернення фрагменту з «Ой не світи», а уривки, пізніше і ціла пісня «Ой не світи», появляються під кінець фуги. Змістовний зв'язок обох частин я уявляв собі таким чином, що залюблена дівчина співає своєму милому пісню, який опісля вирушає з козаками в похід. Самі ж варіації на тему «Засвістали козаченьки» (які є типом варіацій *in continuo*, т. є. без перерви між поодинокими варіаціями) ілюструють похід козаків і бій (який зображений у т.зв. «преведекій» фуги), і в часі бою мнший згадує свою милу (цитує і тема «Ой не світи» проходить в одночасному звучанні з пісню «Засвістали козаченьки»). З причини переїзду до Львова і воєнних подій я не закінчив зразу фуги, а щойно приблизно в 1922р» [5].

Таким чином, композитор зберіг у всіх частинах пісенні прообрази у їх незмінному вигляді, надав їм фактуру і розвиток, що, з одного боку, ще більше підкреслює їх народний характер, з іншого ж, підпорядкував встановленим композиційним нормам професійної музики.

Мелодія пісні «Та нема гірш нікому» не розкривається відразу в повному вигляді: спочатку її елементи подаються на поступовому, підголосковому включенні голосів. Потім ця розспівність вступу визначає характер і фактуру всієї п'єси.

«Скерцо», друга частина, представлена як танцювальна народна сценка з відтворенням навіть характерних притупувань. Мотив жартівливої пісні «Ой шов я вулицею раз-враз» звучить спочатку одноголосо, з енергійним форшлагом на початку, з ламаними ритмічними побудовками, кінцевою якцентрованою синкопою. Другий голос створює канон, повторює найактивніший елемент теми. Квінти з форшлагами на першу, третю, останню долю такту супроводжують сам «танець». На співучій, мажорній пісенній темі базується середина «Скерцо».

Пісня – третя частина сюїти – схожа своїм ліричним настроєм і місцем у циклі з першою. Вона грає роль інтермецо між скерцозною і героїчною, між енергійними і масштабними частинами. У фіналі пісня «Ой не світи місяченьку», як і раніш «Та нема гірш нікому», підготовляється вступом у підголосковий виклад.

Розгортання мелодії реалізується через поступове нагнітання до кульмінації перед закінченням і спадом. Обростання новими голосами, згущення фактури й надалі зберігає підголосковий виклад. Цей, запозичений з народної пісні метод розвитку поєднується з ланцюгом тональних відхилень і хроматизацією мелодичних проведень.

У фіналі виразно звучить мотив «Ой у полі жито копитами збито» Маршовий ритм, де замість крапок – паузи, тихе звучання, а також ліричні відступи від маршу стають переконливим враження походу у віддалі або спогаду про нього. Після завершення цієї сценки виступає нова маршова тема – наспів історичної пісні «Засвістали козаченьки». Вона також проводиться в басах, в новій тональності (до-мінор). Ще кілька разів у цій частині будуть з'являтися мотиви пісень «Ой у полі жито» та «Засвістали козаченьки», шоразу у більш прискореному русі і фактурному згущенні.

В «Українській сюїті» Барвінський талановито розкрив велику внутрішню силу народної пісні, багатство її відтінків і образних граней, можливість різноманового розвитку (не лише варіа-

ційного, а й конфліктного), збагачення мелодії ладовим забарвленням, поліфонії – підголосковистю, переплетення монотематичного принципу з політематичним, що, таким чином, створює нерозривну цілісність і переконливість побудови циклічного твору.

У «Мініатюрах ив лемківські народні пісні» («Заколисив пісня», «Пісня без слів», «Скерцо», «Марш») особливо виділяється остання, що ґрунтується на жартівливому лемківському мотиві «Не було то яко влони, бняи ябка ив яблони». Твір був написаний до 60-річчя проф. В.Курца у 1932 році в Празі. Усі теми п'єс були запозичені із збірника Ф.Колесси, всесвітньо відомого знавця фольклору.

«Лемківський марш» має підкреслений народний характер, найвиразніше це проявилось у ритмі. Типова «лемківська» синкопа використана в другій, заключній, частині вступу — трихордовий мотив, що часто повторюється та проходить через увесь твір. Середина тричастинної форми є варіацією основної теми. Постійні альтерації, вживання збільшених тризвуків, також модульційні відхилення є важливим засобом розвитку. Лемківський марш звучить своєрідно влвсне завдяки яскраво вираженому народному характеру синкопованої теми та гармонізації.

Національні мотиви проявились у Барвінського також у фортепіанних творах педагогічного спрямування. Вони збагатили досить мізерний у 20-і роки український фортепіанний репертуар. Серед них – «Шість мініатюр на українські народні теми» (1920). До циклу входять: «Заколисина пісня», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка», «Марш».

Сам автор був здивований популярністю цих п'єс, як він казав, для домашнього вжитку, мета яких була дати учнівській молоді твори українського характеру середньої трудності. Але завдяки своїй нескладності та мелодійності ці твори стали одними з найбільш популярних п'єс української фортепіанної літератури.

Ці твори були видані у Відні, Лейпцигу. Окрім того, їх поодинокі передруковували у різних антологіях і збірках музичних творів, в переробках для скрипки, малого та салонного оркестру, а «Український танок» навіть з'явився у збірці танцювальної музики, виданої в Японії, у Токіо.

Мініатюри не лише передруковувались, а й виконувались в радіопередачах у Відні, Лейпцигу, Берліні, Стокгольмі, Туріні, Празі та інших містах.

«Шість мініатюр на українські народні теми» не лише збагатили фортепіанний репертуар, а й з великим успіхом служили поширенню української народної і професійної музики. П'єси невеликі за обсягом, написані майстерно, досконалі в кожній деталі. Композитор використав найбільш відомі пісні різних жанрів. Лише в середині «Гуморески» використав власну мелодію. Хоч кожна пісня чи танець побудовані у чітких структурних рамках, композитор у той же час підкреслює ті деталі, що створюють неповторний національний характер періоджерела. Особливо це демонструє перша мініатюра – «Заколисина пісня», що базується на мелодії «Ой ходить сон». Більш розгорнута танцювальна мініатюра «Гумореска» побудована на основі пісні «Добрий вечір, дівчонно».

У 30-х роках композитор написав найулюбленішу свою збірку – «Наше сонечко грєє на фортепіані» – 20 дитячих п'єс для фортепіано на українські народні мелодії для молодших учнів: 1.Бузько (Лелека). 2.Обжиркова пісня 3.Коломийка. 4.Горобчик. 5.Думка. 6.Вийди, вийди, сонечко 7.Коляда. 8.Зозуленька (Щедрівка). 9.Їде, їде Зельман (Гагілка) 10.Зайчик. 11.Котик (колискова). 12.Комарик (Марш). 13.Телятко. 14.Дощик. 15.Жучек. 16.Півники молотять 17.Мишечка й ведмідь. 18.Пісня про Довбуша. 19.Гей у Львові (Історична). 20.Сорока-ворона

Композитор писав: «Метою цієї збірки було зв'язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою та піснею, намагаючись різноманітністю гармонії, голосоведінням і не так вже дешевою чи простою фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини, кормленої різними школами гри на фортепіано вроді Баєра і ін. З закостенілим стереотипним примітивізмом початкового музичного матеріалу або чужими психісі нашої дитини, часто теж доволі дешевими змістом творами для дітей чужих авторів» [6].

У цій збірці було використано близькі дітям, найцікавіші та найпопулярніші народні пісні. Нескладна фактура допомагає розкрити конкретно кожний образ, впливає з характеру даної мелодії. Усі п'єси, що входять у дану збірку, не тільки спираються на відомі народні пісні, а й показують дітям їх найхарактерніші жанри, як колискова, марш, щедрівка, гагілка, історична пісня. У цих

п'єсах також є багато звукозображальності, що є взагалі не типовим для творчості Барвінського. Прийоми наслідування, ліюстрації знайдено тут досить влучно, вони дуже близькі дитячому сприйняттю та є зрозумілими (наприклад, у п'єсах «Дошик», «Півники молотять», «Мишечка й ведмідь»).

Цикл «Наше сонечко грає на фортепіані» залишається високохудожнім матеріалом, необхідним дітям на початковому етапі музичної освіти, і не втрачає актуальності і в наш час.

Отже, будучи яскравим, самобутнім майстром, Барвінський, як бачимо, опирався на національні джерела. Композитор знайшов відтінки втілення зразків народної творчості засобами професійної музики в галузі гармонії, фактури, одночасно тонко аловлюючи народні особливості розвитку й ладовості. Народною піснею Барвінський користувався у всіх жанрах своєї творчості.

Творчість Барвінського нерозривно зв'язана з музично-громадською діяльністю, з розвитком духовної культури народу, з поширенням його музичної освіти.

На концерті Січинського в Станіславі у 1930 році, виступаючи перед громадськістю, С. Людкевич сказав: «між творами Барвінського, всіх без винятку длянок, ми не знайдемо жодного, який не був би цінним вкладом у нашу музичну літературу»[5, 80].

Не можна не погодитися з Л.Кияновською у такій її загальній характеристиці творчості В. Барвінського: «Серед численних художніх тенденцій, котрі репрезентують буремну добу перелому ХІХ і ХХ сторіччя, а вслід за тим і так зване «міжвоєнне двадцятиріччя» – модерну, символізму, експресіонізму, урбанізму, неокласицизму, неофольклоризму, заважаюваного мистецтва (в тому числі і так званого «соціалістичного реалізму») – далеко не всі захоплювали увагу композитора і знайшли відображення в його творчості. Можна висунути припущення, що він надавав перевагу лише тим новітнім тенденціям, котрі принципово не суперечили його романтичним уподобанням і природньо з ними поєднувались, тобто розрахованих на суб'єктивне свігосприйняття і на ідеали витонченої краси – імпресіонізму, символізму, частково неокласицизму (якщо мати на увазі під цією стильовою тенденцією не тільки модифікацію класицистичних норм, але також всіх давніших, котрі виникли до романтизму, до ХІХ ст., а найбільш барокових), неофольклоризму»[2, 192].

ЛІТЕРАТУРА

1. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К.: Вежа, 1997.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль: Астон, 2000.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2000.
4. Кляш В. П. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980.
5. Терен-Юсєв'їв Т. Національно-державна мотивація творчості С.Людкевича // З доповіді С.Людкевича на концерті Січинського у Станіславі 1930 р. Надруковано в «Ділі», 1938.
6. Союз Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Львів: Сіолом, 1997.

Валентина Бєлікова

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ОБРАЗНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ БОГДАНИ ФІЛЬЦІ

Українська фортепіанна музика в контексті світової інструментальної музики уже давно завоювала міцні позиції. У кращих творах видатних українських композиторів адало поєдналися прогресивні досягнення західноєвропейського музичного мистецтва з традиціями суто національного характеру. В основі професійної фортепіанної літератури українських авторів лежить зв'язок з народною музичною творчістю. Тому в найпопулярніших творах українських митців відбивається одна з основних особливостей музично-творчого процесу сучасності – продовження накопичення фольклорних традицій національного музичного мистецтва.

Поступово набираючи сили як самостійна гілка української музичної творчості, фортепіанна музика чудово поєднала завдання естетичного виховання й виконавського навчання. Уже сьогодні

відома велика кількість творів справжніх майстрів музичної творчості для дітей та юнацтва. Це передусім різноманітні жанри фортепіанної музики Л. Ревуцького, В. Косеика, І. Шамо, В. Кирейка, М. Скорика, Ж. Колодуб, В. Подвали та ін.

Виховні можливості української фортепіанної літератури впливають з кола її музичних образів та емоційних настроїв. Побудована на широкому розмаїтті пісенно-танцювальних народних мелодій, українська фортепіанна музика, відтворюючи героїчні історичні картини минулого Батьківщини, куточки рідної української природи, здатна формувати і виховувати високі моральні якості людини, її різноманітні духовні потреби. Саме тому підвищений емоційний тон музичних творів для дітей та юнацтва межує з ліричними, м'якими тонами, утворюючи багату музичну палітру фортепіанної музики сьогодення.

Так сталося, що теоретичну платформу та аналіз розвитку фортепіанної музики для дітей та юнацтва здійснювали переважно викладачі-піаністи. А в 1979 році у видавництві «Наукова думка» була видана монографія О. С. Олійник «Українська радянська фортепіанна музика для дітей», у якій досліджується образна сфера, жанрові особливості українського фортепіанного репертуару, висвітлюються його характерні риси. Для обґрунтування своїх теоретичних досліджень автор монографії використовує теори Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Подвали, І. Берковича, Ю. Щуровського та ін.

Пройшов час, і бурхливий розвиток вітчизняного музично-виконавського мистецтва висунув потребу висвітлити досягнення сучасних українських композиторів, які увійшли в рідше краєвих музичних надбань світової фортепіанної музики.

Мета даної роботи полягає у розкритті особливостей музично-образної драматургії інструментальної музики Б. Фільц на основі її фортепіанних циклів. Мета запропонованої роботи виникла не випадково. Враховуючи те, що музичні твори талановитого сучасного українського композитора Богдани Михайлівни Фільц з кожним роком набувають все більшої і більшої популярності, природно з'явилась потреба теоретичного осмислення та обґрунтування популярності такого існуючого феномена української музичної культури, як творчість Б. М. Фільц.

Враховуючи те, що музична спадщина композитора не отримала ще достатньо повного наукового висвітлення, автор роботи у своїх висновках спирається на оригінальний нотний матеріал музичних творів композитора.

В українському музичному мистецтві творчість Богдани Михайлівни Фільц припадає на період другої половини ХХ століття, порубіжжя ХХ та ХХІ століть, перші роки ХХІ століття, і тому не дивно, що в ній яскраво відбилися особливості цього складного і насиченого періоду. Музичні твори композитора дають матеріал для вивчення музично-творчих процесів, пов'язаних з розвитком основних кудожньо-естетичних напрямків та стилів даної епохи, дії спадкоємності між творчими поколіннями, а також виникненням нових ідей та задумів, що відбивають суспільне буття сьогодення.

Творчість Б. Фільц належить до тих музичних феноменів, у яких майстерно поєднуються традиційні риси з тенденціями, що створюють основу музичного мислення від часів сьогодення до часів наступних.

Значний інтерес для нас в рамках заявленої теми становить інструментальна музика Фільц, а точніше, фортепіанні цикли композиторки. «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень», «Десять закарпатських новелет», «Київський триптих», «Музичний калейдоскоп», «Музичні присвяти» та ін.

Даючи загальну характеристику фортепіанним творам Б. Фільц, слід підкреслити, що переважна більшість їх належить до програмної музики. Звісно, програмна музика досягла свого розквіту в епоху Романтизму й найчастіше зустрічається у виконавській та педагогічній практиці (мається на увазі музично-педагогічна діяльність в ДМШ і в СЗШ). Кожна назва твору дає великий поштовх до розвитку музично-слухових уявлень, що робить ці музичні твори більш зрозумілими, а значить, і набагато цікавішими як для виконавців, так і для слухачів.

Зазначимо, що програмність, яка концентрується в конкретній назві музичного твору, можна розглядати як найбільш загальну основу для його виконавської інтерпретації. А якщо назва дається не одній п'єсі, а декільком мініатюрам (інструментальний цикл складається з 3-х і більше п'єс), то й

виконавська програма певного циклу може мати на увазі відтворення декількох емоційних станів або «об'єктивних явищ». До цього додаємо, що інтерпретація кожної мініатюри повинна здійснюватися в контексті всього інструментального циклу, утворюючи цілісну музичну композицію.

Кожна інтерпретація музичного твору перш за все передбачає прочитання виконавцем музично-виконавських засобів виразності запропонованих автором музичного тексту з точки зору програмності. У зв'язку з цим простежимо і виявимо головні стрижні музичної тканини творів Б. Фльц, за допомогою яких розгортається головний задум згаданих циклів композитора.

Фортепвіні п'єси Б. Фльц, що належать до програмної музики, набули свого особливої значення завдяки активному використанню інтонацій карпатського пісенного фольклору, широкому залученню виражальних засобів інструментальної музики пост-романтичного періоду.

Зазначені особливості яскраво виявилися в «Трьох п'єсах для фортепіано на теми українських народних пісень» (1956-1959 рр.). В основу їх музичної тканини покладені лірико-побутові наспіви лемків - групи народів західноукраїнського регіону. Так, у другій пісні фортепіанного циклу *Andante risoluto* мелодична лінія будується на основі лемківської пісні «Бодай бо карчмичка горі з димом пошла», яка вносить жанровий танцювальний характер з відтінком елегійності в загальний емоційний розвиток музичного циклу. Звідси виникає і масивна акордово-октавна інструментальна фактура, акцентування синкол в кадансових зворотах, хиткість метро-ритмічної структури. Мініатюра написана у простій тричастинній формі, закінчення якої відтворює образи народних піснярів-кобзарів. Лемківська пісенна тематика продовжується авторкою в її «Лемківських варіаціях» (1972 р.), які розглядаються як своєрідний музичний цикл. Драматургічна концепція його (всього чотири варіації) базується на основі оригінальної авторської теми енергійного, вольового і водночас задушевного характеру.

Кожна варіація розвиває певний настроєвий відтінок головної теми. У першій варіації, що проноситься в темпі *Vivace gracioso*, підкреслюється грайливість музичного образу. У другій варіації – *Risoluto* – відтворюються та озвучуються героїчні, мужні мотиви. У третій варіації – *Lento Tranquillo* – виникає спокійний, розповідальний, а точніше споглядальний характер, що за асоціативною виникає пейзаж застиглих, вічнозелених, величавих Карпат, окутаних густим сивим туманом. У четвертій варіації – *Allegro ritmico* – розкривається енергійний характер головної теми твору.

Цікаве продовження композиторкою фольклорних традицій виявилось у фортепіанному циклі «Десять закарпатських новелет» (1962 р.). Усі п'єси циклу об'єднуються наскрізною образною темою-ідеєю, пов'язаною з оспівуванням одухотвореної краси карпатських гір та життєвого побуту їх людей.

Драматургічна концепція твору, яка лаконічно і водночас досить повно концентрується у назві циклу, сама по собі містить елементи програмності, відбиваючи картини пейзажного, так би мовити, об'єктивного образу, та внутрішнього, емоційного стану особистості, характерного для суто суб'єктивного образу.

Структура фортепіанного циклу побудована за принципом контрастного зіставлення. Особливою ознакою його є поєднання різноманітних за внутрішнім змістом та емоційним настроєм мініатюр, музична тканина яких розвивається на основі однотипного інтонаційного матеріалу – закарпатських наспівів, що мають досить подібні інтонаційно-ритмічні властивості. Їм характерні вузький діапазон мелодичної лінії, чітка метро-ритмічна організація, застосування синконованих зворотів, явно виражений нахил до вживання терпких гармоній лідійського ладу. Названі засоби музичної виразності мають широке поле для розвитку творчої фантазії композитора та виконавців її п'єс.

Фортепіанні п'єси, що увійшли до циклу «Десять закарпатських новелет», мають класичну структуру формоутворення. Композиторка дуже часто звертається до простої тричастинної музичної форми, у якій вдало відтворені та озвучені картини буйного карпатського життя. У мелодичній основі новелет можна почути інтонації оригінальних народних пісень. Наприклад, оригінальна українська народна пісня «День, день, білий день» звучить в першій п'єсі. У другій мініатюрі циклу звучать інтонації задушевної коліскової пісні «Бескидом пішла». В основу четвертої новелети авторкою використана задержувата жартілива народна пісня «Ой спала я на сні».

Кожна п'єса циклу відрізняється ширістю музичного вислову, особливою теплою та задушевністю. Музично-образний зміст новелет досить різноманітний. Починаючи з вольової мужньої мелодії першої новелети, сумовито-задумливої, витриманої у витончених, пастельних тонах другої новелети, перед слухачами відтворюються образи монологічно-стриманого плану або енергійного, віртуозного характеру, охопленого різноманітними емоційними відтінками чи ніжно ліричними образами з напрочуд дивною кантиленною музичною темою.

Задумливо-сумовитим настроєм позначена сьома новелета. Саме в ній виявилися специфічні риси кантняєних музичних тем Богдани Фільц. Мініатора написана в темпі *Andante doloroso* з використанням основної ля мінорної тональності, збільшеної секунди, яка з'являється внаслідок введення підвищеного IV ступеня в мажорі (ладійська кварта), підголоскової фактури, що надає музиці напруженого, з відтінком мрійливості, звучання. Сьома новелета вже давно живе самостійним життям. Закінченість та лаконічність формоутворення мініатори дає можливість їй бути анконаною як у контексті всього циклу, так і окремо.

П'єси лірико-сквильованого характеру контрастують в циклі з мініаторами вольового, мужнього характеру. Так, розвиток музичної теми Новелети №8 асоціюється зі звучанням розмашистого українського чоловічого танцю аркан. А в музичній мові дев'ятої новелети домінують по-імпресіоністичному розливчасті, витончені музичні фарби м'якої гармонійної основи. Використання хроматизованої мелодичної лінії, посліаання в мініаторі різноманітних типів ритмічного викладання музичної тканини (дуолів та тріелів) створюють надзвичайний колорит та особливу мрійливість музичного образу п'єси. Новелета №9 відрізняється відчуттям фантастичності та непередбаченим розвитком її музичного образу.

Закінчується цикл мініаторою, в мелодичну основу якої композиторка вводить грайливі поспівки жартівливої мелодії «Я тому не винна».

Таким чином, інструментальний цикл «Десять закарпатських новелет» – показовий твір в арсеналі фортепіанної музики Б. Фільц. У ньому виявилися кращі традиції української композиторської школи. У своєму циклі композиторка відтворює яскраві пейзажні картини, жанрові музичні сцени, демонструє своє професійне мистецтво глибокого переосмислення народних українських мелодій для створення різноманітних емоційних почуттів та музичних образів.

У цілому фортепіанна музична мова Б. М. Фільц складає яскраву сторінку в сучасній українській музиці. Вона репрезентує стнябовий напрям, котрий став майже головним у розвитку національної інструментальної музики 60-70 років ХХ століття. Мова йде про насичення фортепіанних п'єс фольклорним матеріалом, який опрацьовувався композиційними засобами, притаманними періодам неоромантизму та імпресіонізму. У цьому відношенні цікавим, на наш погляд, є один із останніх циклів, який з'явився на творчій полиці автора у 1982 році, – «Київський триптих». Твір присвячений святкуванню 1500-річчя Києва. Першим виконавцем твору стала відома піаністка, професор Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка у Львові Марія Крушельницька. Три мініатори складають єдиний фортепіанний цикл, ідейно-тематична основа якого пронизує всю драматургію твору.

З першого знайомства з циклом «Київський триптих» його мініатори можуть сприйматися як окремі незалежні одна від одної фортепіанні п'єси. Та в процесі опрацьовування музичного матеріалу простежується особлива єдиість пиаду. Головним камертоном його цільності є назва – «Київський триптих», що передусім вказує на виявлення в циклі основної ідеї всієї творчості композиторки, пов'язаної з оспівуванням у музці любові до рідної України, її землі, природи, людей. Драматургічна гнучкість циклу дозволила автору уміло використати сучасні (особливо гармонійні) засоби музичної вразності для створення найрізноманітніших відтінків музичних образів триптиху.

Перша частина циклу – *Ostinato Largo* – асоціюється з утворенням образу дзвонів, які із стародавніх часів були символом могутності та великого об'єднуючого початку усієї Київської держави. За життєвими традиціями Київської Русі саме церковним передзвоном скликався народ на майдані біля церкви під час великих всенародних свят або в годину важких випробувань країни для прийняття важливих державних повідомлень та рішень:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with notes and rests. Above several notes, there are markings that look like '8' with a dashed line, possibly indicating octaves. Dynamic markings 'pp' and 'ppp' are present. The second system also has two staves, with markings 'poco a poco cresc' and 'tenuto' indicating changes in dynamics and articulation. Similar '8' markings are present above notes.

Неповторну красу звучання дзвонів та переддзвонів – невід’ємної частини культурного та духовного життя слов’янського народу – відтворювали композитори різних часів (С. Рахманінов, С. Прокоф’єв та ін.) Б. М. Фільц створює образ дзвонів з великим відчуттям національної ментальності, поєднаним із специфічними особливостями індивідуального почерку композиторки.

Авторка вдало застосовує полярні звукові регістри, поєднання в єдине гармонійне сполучення інтервалів чистої квірти та квінти, м’які римовані зрушення – синкопи, що взагалі характерні для музичної мови Фільц.

Вільне розгортання образної драматургії циклу сприяло широкому застосуванню особливої «живописної» мікродраматургії, в контексті якої природно сполучаються акордові звороти та мелодична лінія стародавнього наспіву. Для створення музичного образу величавого і гордого міста на Дніпрі – Києва – композиторка використовує поспівку, побудовану на автентичних мотивах лаврського розспіву XVIII століття. Виникаючи поступово го у вигляді одної олосої поспівки, то у вигляді двоголосого (секстового) вислову, мелодична лінія відтворює зосереджений, збагачений багатомовним життєвим досвідом образ мужнього і непереможного Києва:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with notes and rests. Above several notes, there are markings that look like '8' with a dashed line, possibly indicating octaves. The marking 'cantabile' is present. The second system also has two staves, with similar '8' markings above notes.

Друга п'єса триптиху – *Toccata Vivace* – виступає повним контрастом до попередньої мініатюри циклу. Контраст виявляється у сполученні різних засобів музичної виразності: у темпі, у фактурі викладення музичного матеріалу, у тональному та динамічному плані. *Toccata* відіграє особливу роль у загальній структурі та розвитку всієї образної драматургії циклу. Тут доречно нагадати назву твору – «Київський триптих», будова якого репрезентує поширену в музичному мистецтві тричастинну структуру. Авторка творчо застосовує її. Замість традиційного сполучення темпів *Allegro-Andante-Allegro* Б. Фільц використовує *Largo-Vivace-Largo maestoso*. Гадаємо – це не випадково. З перших тактів побудова циклу спрямована на утворення образу стародавнього та могутнього міста на Дніпрі – Києва. Усі засоби музичної виразності підкоряються головній ідеї циклу. Так, загальний розвиток музичної тканини другої мініатюри здійснюється завдяки хвилеподібному принципу розгортання музичних фраз, мелодична лінія яких постійно поповнюється півтоновими зрушеннями. Якщо в першій мініатюрі циклу утворюється образ вічно величавого і внутрішньо спокійного Києва, то в другій п'єсі композитору вдалося відтворити багатосюжетні драматичні епізоди київського літопису, його історичні події, які наповнені героїкою трудових звершень та воєнних перемог, наукових та культурних досягнень.

У циклі вдало та майстерно поєднуються контрастні засоби музичної виразності та виконавської техніки піаніста. Порад з арпеджованими акордами (тт. 14, 16, 29, 36, 38), які охоплюють своїм звучанням діапазон двох октав і нагадують наспіви стародавніх українських народних дум (саме тому передбачають їх виконання повнозвучним та соковитим звуком), автор використовує акордову техніку, характерну для музичного мислення та фортепіанного виконавства епохи Романтизму.

Конкретного змістовного зивчення набувають такі засоби музичної виразності, як динамічна лінія твору, тональний план та метро-ритмічний малюнок п'єси. Так, динамічне розгортання гнучко підпорядковане розвитку музичних фраз. Починаючи зі звучання на *mp*, злет динаміки досягає до *f*, а друга хвиля музичного розвитку від звучання на *p* досягає *sf* (тт. 14, 16). Складається враження послідовних кожної нової хвилі із загальним бурхливим потоком музичного виразу, що доносить до слухача нові та важливі історичні факти з життя українського народу. Далі в темповому зрушенні на *accelerando* «музична злива» готує слухача до сприймання середньої частини мініатюри. Змінюється вся фактура викладу музичної тканини. Квадратна будова шістнадцятих нот змінюється тріолями. Складається відчуття необхідності для композитора раптового відхилення від загальної музичної розповіді з метою відтворити в музичній тканині середньої частини емоційний стан людини, на долю якої випало перенести страчні та важкі випробування. Драматизація розвитку музичної образності посилюється появою пульсуючих акцентів на відносно спільних долях такту (тт. 15, 17, 18), що само по собі вносить велике динамічне напруження.

У середній частині другої мініатюри циклу (тт. 19-29) композиторка демонструє чудову звукову знахідку, майстерно продовжуючи відтворювати лінію Дзвонів, яка починає своє звучання ще з перших тактів *Ostinato*. Та якщо в першій мініатюрі твору тема Дзвонів відтворюється акордовими сполученнями протягом усієї п'єси, то в *Toccata* вона витончено вплітається в звукове мереживо всієї музичної тканини другої мініатюри. По-перше, тема Дзвонів досить чітко прослуховується в партії лівої руки, де розложистими інтервалами *m.6*, *m.7*, *zm.7* та *zb.7* відтворюються, так би мовити, дзвони середньої величини. По-друге, у сполученні з одноманітною мелодичною і ритмічною лінією, що звучить у партії правої руки, яка, розвиваючись шістнадцятими тріолями в межах *v.7*, *v.6* та *zm.5*, сама по собі відтворює звучання маленьких дзвіночків, авторка майстерно здійснює накладання своєрідного звучання різних за величиною груп дзвонів, і в музичній тканині п'єси дійсно виникає звучання повної церковної дзвіниці з великими, середніми та маленькими дзвіночками.

a tempo

p *sempre*

senza Ped.

Гадасмо, певну змістовну значимість у драматургії Тоссата відіграє 51 такт – цілий такт звучить пауза на дві чверті, яка, на наш погляд, повертає свідомість кожного до рідної батьківської оселі, до болю спивої теми Дзвонів та передзвонів, чим закінчується вся друга мініатюра.

Третя п'єса циклу *Maestoso* сприймається певним підсумком розвитку всього музичного матеріалу, всієї авторської думки, що закладена композиторкою у фортепіанний цикл. Загальний темп її *Largo maestoso*, і в цьому відношенні вона перегукується з першою мініатюрою *Ostinato*. Навіть у перших чотирьох тактах заключної п'єси слухачеві неважко почути тему Дзвонів, яка аналогічно в *Ostinato* теж викладається акордовою фактурою. Тільки тепер головна тема циклу відтворюється композиторкою в низькому регістрі і звучить більш впевнено і гордо, стверджуючи велич й силу Києва та всього українського народу.

Фактура викладання музичного матеріалу *Maestoso* перегукується із фактурою вислову другої п'єси - *Tossata*. Уже, починаючи з п'ятого такту, несуться цілі каскади шістнадцятих, виконання яких вимагає від піаніста володіння складними технічними прийомами та гнучким нюансуванням. Майже в кожному такті динамічна лінія розгортається хвилюподібно, починаючи від *p* або *tr* і досягає *f*. Чітко ритмізоване гуркотіння шістнадцятих сприймається як спланований і організований богатирський поступ – сила, що завжди готова піднятися на захист щасливої долі свого народу.

Кульмінація *Maestoso* сприймається як загальна кульмінація триптиху. Вона досягається не тільки динамічними наростаннями музичного матеріалу, а й темповими зрушеннями. Темпові зміни досягаються завдяки майстерному та влучному використанню авторкою *accelerando* та зміни факту-

ри викладання музичного тексту п'єси. Так, групування шістнадцятих нот, які змінюються групованими 32-ми (тт. 12, 14, 27), значно посилюють і прискорюють загальне кульмінаційне висловлювання.

Особливу увагу привертає до себе акордова вертикаль музичного тексту, в середні якої якраз і розгортається сюжетна розповідь. Акцентуація кожного акорду підкреслює певну функціональну значимість музичного вислову, який в останніх тактах п'єси набуває свого остаточного визначення.

Не дивлячись на дисонуюче звучання, змістовна інтонація музичної мови твору сприймається легко і розвивається природно в середній акордових сполучень (акорди звучать цілий такт)

У всіх трьох мініаторах циклу великого значення набуває мотив Дзвонів та передзвонів. Виконуючи функцію своєрідного іскризного лейтмотиву всього «Київського триптиху», тема Дзвонів та передзвонів допомагає оспівуванню найдавнішого і вічно молодого міста на Дніпрі – Києва.

Фортепіанний цикл Б. Фільц «Київський триптих» належить не тільки до етапних творів композиторки, а й до визначних творів сучасної української інструментальної музики. Продовжуючи славні традиції провідних композиторів України – М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, М. Колеси та інших, фортепіанна музика Б. Фільц посідає значне місце у загальному доробку композиторів країни. Велику роль у цьому відіграє національний характер музики, який вивільється в усьому комплексі виражальних засобів музичної мови композиторки. Саме своєрідний національний менталітет її музики надає творам Богдани Фільц неповторного і самобутнього характеру. Особлива ширість емоційного вислову, яскрава образність її фортепіанних творів сталить їх у ряд високомистецьких композицій європейського рівня.

Виконання фортепіанних творів Б. М. Фільц в період, коли на Україні розпочався активний процес відродження національного музичного мистецтва, знаменно само по собі. Бо музика, яка йде від самого серця, здатна впливати на найтонші струни людської душі і завжди буде найкращим подарунком як для виконавців, так і для слухачів.

Вивчення особливостей музичної мови талановитого сучасного українського композитора Б. М. Фільц тільки-но почалося і чекає свого продовження в наступних теоретичних дослідженнях.

Світлана Коробецька

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ОРКЕСТРОВИЙ СТИЛЬ ЯК ОБ'ЄКТ СИСТЕМНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Поняття композиторського оркестрового стилю отримало досить широке вживання переважно в значенні особливостей оркестрового письма того чи того композитора. Але те, що музичний стиль є системним явищем, вже давно усвідомлено як очевидний факт. Універсальний смисл постулату, що «у світі усе є системним», з успіхом можна поширити й на стиль, у тому числі й на оркестровий. По суті, системне дослідження оркестрового стилю складає створення власне теорії оркестрового стилю, розробка якої на сьогоднішній день є ще далекою від завершення. Теоретичне вивчення оркестрового стилю знаходиться у річищі досліджень загальномузичних проблем, а створення музично-теоретичних систем складає один з найбільш пріоритетних наукових напрямків у сучасному музикознавстві [1].

Публікації, що склали підґрунтя даної статті, можна розділити на дві тематичні групи. До першої відносяться статті та дослідження загального музичного стилю, музичного мислення (статті В.Медушевського [2], В.Холопової [3], В.Москаленка [4, 4], Н.Горюхіної [5], А.Сокла, Є.Шевлякова, О.Руч'євської та ін.).¹ У них стиль розглядається як «динамічна система відносин» і виділяється така якість стилю, як цілісність.

¹ Горюхіна Н. Стиль отчуждения - в век отчуждения // Musicae ars et scientia. Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського – Київ, 1999. – Вип. 6 – С 197-201; Сокол А. Стилюстика музыкальной речи и терминологические ремарки. Дис. ...доктора наук. Одесса, 1996; Шевляков Є.С. Стиль как динамическая система отношений // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. сб.ст. – Ростов-на-Дону, 1994. – С 21-52; Ручьевская Е. Стиль как система отношений // Сов. музыка. – 1984 - №4 – С 95-98

Другу групу публікацій складають роботи, пов'язані з дослідженням окремих оркестрових явищ у різних ракурсах: системний підхід у дослідженні тембрової драматургії (С.Коробецька), драматургічна виразність оркестрового письма (Г.Дмитрієв), особливості оркестрового мислення (С.Бородавкін) та оркестрових стилів окремих композиторів (В.Цитович, Ю.Іщякко, І.Драч, В.Гурков [6], збірка статей «Оркестрові стняї в російській музиці» (за ред.В.Цитовича) та ін.¹

Численні статті стосовно окремих аспектів оркестрового стилю – фактури, голосоведення, тембрової драматургії, трактування оркестрових інструментів і груп тощо – висвітлюють лише окремі сторони оркестрового письма різних композиторів, не торкаючись оркестрового стилю як цілісного явища. Постала необхідність вивчити оркестровий стиль з позицій його сучасного розуміння у зв'язку з музикою ХХ століття. Художня практика значною мірою розширила межі оркестрового стилю й стала підґрунтям для системного вивчення цього поняття, яке ще у ХІХ столітті мало певною мірою підпорядковане значення.

Кардинально нове розуміння тембру й тембро-виразових функцій для втілення сучасного образного змісту зумовлює необхідність звернутися до категорії оркестрового стилю з нових позицій. Теоретичне дослідження оркестрового стилю може мати цілий ряд аспектів, зокрема, аспект психологічного сприйняття, історико-еволюційний, виконавський аспекти тощо. Розібратися з конкретним змістом оркестрово-стильової системи, визначити її функціональні аспекти та їх основні елементи, спробувати змодельювати внутрішню структуру оркестрово-стильового елементу – це завдання ще не є вирішеним і становить певні труднощі. Гадається, що вже постала потреба узагальнити накопичені спостереження за оркестровими стилями різних композиторів й спробувати поглянути на композиторський оркестровий стиль як на системний об'єкт. Це завдання й стало метою даної статті.

Оркестровий стиль у теоретичному розумінні – це є віртуальна система, що реалізується, як мінімум, через кілька оркестрових творів одного або різних композиторів у їх порівняльному аналізі, спрямованому на відшукування спільних елементів у оркестровці та принципах оркестрового мислення. Разом із цим оркестровий стиль втілюється за допомогою реальних комплексів оркестрових засобів. Чим більш узагальнений рівень дослідження оркестрового стилю, тим більш загальними є й функції його елементів. Проте самі елементи оркестрового стилю та стилеутворюючі фактори є реальними, конкретно діючими: склад оркестру, оркестрові групи, музичні інструменти, сполучення тембрів і т.ін.

Отже, оркестровий стиль як такий є абстрактним поняттям, що практично застосовується тільки по відношенню до певної множини оркестрових творів. Спираючись на визначення стилю, даного М. Михайловим [7, 119], можна спробувати визначити оркестровий стиль як «єдність органічно взаємопов'язаних, взаємодіючих елементів, що утворюють у сукупності цілісну, відносно єдику систему». Але це – узагальнене, схематизоване визначення, яке не розкриває специфіки елементів, таке визначення можна дати будь-якій системі взагалі. Оркестровий стиль, як і музичний стиль, – це об'ємні поняття, які вимагають комплексного підходу ядя виявлення їх багьтогранності й, разом з тим, цілісності. Інше визначення музичного стилю того ж автора вже уточнює стильові елементи, пов'язуючи стиль з музичним мисленням: «Стиль у музиці є *єдністю системно організованих елементів музичної мови* (курсив наш – С.К.), обумовленою єдністю системи музичного мислення» [7, 117].

Більш ґрунтовне визначення стилю, в якому відбиваються глибинні інтонаційні процеси, належить В. Москаленку. Він розуміє під стилем «психологічно зумовлену специфічність музичного мислення, яка виражається відповідною *системною організацією ресурсів музичного мовлення* (виділено нами – С.К.) у процесі творення, інтерпретування й виконання музичного твору»[4, 88].

Не претендуючи у межах статті на універсальне визначення оркестрового стилю й спираючись

¹Коробецька С. Функціонування тембрової драматургії як системи // Наукові записки. Матеріали звітно-наукової конференції викладачів УДПУ ім. М. Драгоманова – Київ: Толока, 1995. – С.397-398. Дмитрієв Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. - М. Сов. к-р, 1981 – 176с. Бородавкін С. Принципи оркестрового мислення і С. Баха. Дис. к-та м-ва Одеса, 1996. Драч І. Деякі аспекти оркестрового стилю В. Губаренка // Питання стилю і форми в музиці. Зб. ст. Львів. Кам'янар, 2001 – С.148-159, Деяченко М. Темброва модальність як один з аспектів композиційної логіки // Питання стилю і форми – Львів, 2001 – С.160-167.

на наведені визначення музичного стилю, можна дійти висновку, що серцевину композиторського оркестрового стилю як системного об'єкта складають системно організовані ресурси (елементи) тембро-оркестрового мовлення.

Оркестровий стиль як система має власну структуру. Основними підсистемами є такі, що відповідають загальноприйнятій ієрархічній будові музичного стилю, а саме: рівень індивідуального оркестрового стилю, оркестровий стиль напрямку, національний та оркестровий стиль епохи. Звичайно, що кожен із цих рівнів характеризується тембровими та оркестровими факторами як визначальними.

Кожна підсистема оркестрового стилю має також внутрішню структуру елементів, які утворюють цілісність.

Усталеним у загальній теорії стилю в мистецтві є розгляд *стильової моделі*, що представлена «носіями стилю» та «стилеутворюючими факторами» (див працю А.Соколова «Теорія стилю»). Використовуючи загальноприйняту термінологію, уточнимо зміст основних понять стосовно оркестрово-стильової моделі.

Оркестрово-стильова модель також має два рівні, зумовлені двоїстою природою оркестрового стилю: це «матеріальний» бік стилю, або «носії оркестрового стилю», та «стилюутворюючі фактори», або змістовно-смысловий бік. Обидва рівні діалектично взаємопов'язані. Змістовно-смыслові елементи визначають відбір «носіїв» стилю, які, у свою чергу, формують оркестровий стиль.

«Носіями оркестрового стилю» є склад оркестру, оркестрові групи, технічні засоби та шумоутворюючі джерела, тембр та решта засобів виразності як такі. Середовищем, у якому утворюється й функціонує оркестровий стиль, є оркестрова музика різних жанрів. Вона водночас є й необхідною умовою виникнення й існування оркестрового стилю. Її, як і оркестр з його складом, можна віднести до «носіїв оркестрового стилю».

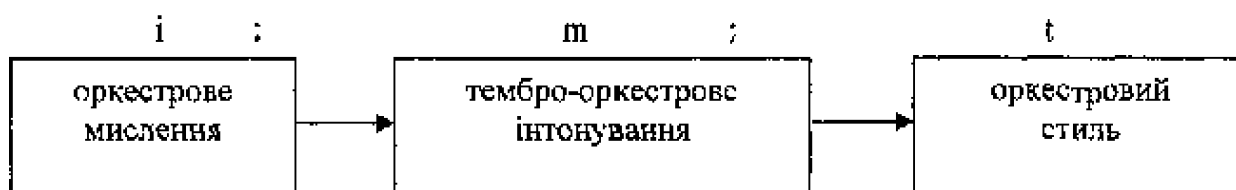
Стилеутворюючі фактори представлені оркестровими тембрами у поєднанні з іншими засобами музичної виразності як інтонаційними, тобто виражально-смысловими, комплексами. До них можуть належати будь-які музично-виражальні засоби, але функціонально домінуючими є тембро-фактурні.

Як зазначає Щеголевська І.М., «Структура моделі стильової системи композитора є надзвичайно рухливим утворенням, в основі якого лежить система виражальних засобів, що коректується образно-смысловим змістом творчості даного композитора. Ієрархію даної системи можна вибудувати у відповідності до рівнів структури музичного твору морфологічного, синтаксичного, композиційного, концепційного» [8, 10]. Продовжуючи думку автора про структуру стильової моделі, уточнимо її стосовно моделі оркестрового стилю. Повна картина структури цієї моделі постає в результаті взаємодії «матеріального» рівня системи оркестрового стилю (тобто «носіїв оркестрового стилю») зі змістовним рівнем (тобто «стилеутворюючими факторами»).

Принагідно варто зазначити, що деякі елементи оркестрового стилю виконують одночасно функції і «носіїв» стилю, і стилеутворюючих факторів. До таких належать, перш за все, оркестр, інструментальні тембри та музично-виразові засоби. Їх роль багато в чому обумовлюється особливостями оркестрового мислення композитора, яке, врешті-решт, є визначальним фактором стилеутворення. Конкретні взаємозв'язки між стильовими комплексами та всередині них також обумовлені певним типом оркестрового мислення композитора.

Оркестрове мислення та тембро-оркестрове інтонування становлять «нуклеусову» над оркестровим стилем. Спрямовуючою рушійною силою в цьому є процес інтонування, а завершальним етапом («кристалізації» та матеріалізації і водночас кінцевим «продуктом» оркестрового мислення слід визначити оркестровий стиль. (Умовно можна вибудувати цей функціональний ланцюжок у відповідності з універсальною асаф'євською формулою $i : m : t$, в якій i – імпульс оркестрового задуму; m – тембро-оркестровий рух як процес інтонування й, нарешті, t – кінцевий результат оркестрового інтонування, його «кристалізація» – оркестровий стиль.

Схема 1.



Розмірковуючи над цими трьома етапами втілення творчої думки, слід зазначити, що усі вони: і оркестрове мислення, і тембро-оркестрове інтонування, і оркестровий стиль – є процесом. Однак ступінь фіксації їх процесуальності є зовсім різним. Оркестрове мислення (як і музичне в цілому) – царина ментального плану, що існує в уяві митця. Оркестрове мислення поступово «матеріалізується», переходячи в інший стан існування за допомогою тембро-оркестрового інтонування. «Інтонування – це ... результат просування від ідеальних уявлень, пошуків, становлення до матеріальної цілісності – зафіксованості в музичній формі» [9, 50], а темброве інтонування – його реалізація за допомогою певних тембро-оркестрових засобів.

Отже, якщо оркестрове мислення як таке є процесом цілком віртуальним, існуючим тільки в уяві, то оркестровий стиль є його «матеріальним» фактором, зафіксованим за допомогою партитури та виконання й спроможний дати чітке уявлення про особливості та тип мислення композитора.

Тепер розглянемо структуру оркестрового стилю та функції всередині його.

Функціональні зв'язки всередині оркестрового стилю утворюють кілька аспектів, що охоплюють типологічні елементи. Назвемо їх функціональними аспектами, тому що вони у свою чергу мають внутрішню структуру та зв'язки. Можна виділити три основних аспекти. Це *образно-змістовний, композиційний та драматургійний*.

Образно-змістовний аспект оркестрового стилю становить його суттєвий план представляє низку елементів, функції яких спрямовані на розкриття образно-виразового змісту музики. Цей аспект реалізується через узагальнюючу функцію – *темброву семантику*. Можна визначити такі елементи цього аспекту: темброва виразовість, темброве експресія, оркестровий колорит та барвистість, у музиці ХХ століття додаються ще тембровозвучність (сопорица), шумові, незвичні звукові ефекти і т.д.

Структуру **композиційного аспекту** становлять основні композиційні розділи форми, в межах яких здійснюється функціонування елементів оркестрового стилю. Узагальненими композиційними функціями оркестрового стилю слід визначити такі: оркестрове експонування, оркестровий розвиток (або варіювання), оркестрове завершення, або репризність. Звичайно, розділи форми та композиційні функції оркестрового стилю не завжди безпосередньо збігаються та є відповідними одне одному (наприклад, оркестровий розвиток не завжди пов'язаний тільки з розробковими розділами форми, поширюючись на розділи експонування тематизму або його завершальні етапи). Незбіг оркестрово-композиційних та конструктивних функцій створює могутній імпульс подальшого оркестрово-драматургійного розвитку, стає причиною тембро-композиційної розімкненості.¹ Загальними конструктивними функціями, що діють на усіх етапах формотворення в різних стилевих системах, слід визнати *оркестрове диференціювання* та *оркестрове інтегрування*. Їх дія спрямована на роз'єднання чи, навпаки, скріплення оркестрової композиції. «Вектор» їх дій різнонаправлений: по «вертикалі» (оркестрово-фактурна диференціація або координація, поліфункціональність оркестрової вертикалі), по «горизонталі» (зміна тембрів або їх схожість, «персоніфікація» тембру), по «діагоналі» (темброві модуляції, тембро-драматургійний розвиток і т.п.).

¹ Приклади поширення розробковості на інші структурні розділи форми можна зустріти і в симфоніях Чайковського, і в Бетховена (когда стає янби другою розробкою). Загальна тенденція розімкнення форми стає гіпертрофованою в музиці ХХ століття. Зокрема, це стосується «утворення відкритих розробкових форм – які нерідко використовуються для відтворення стихій, катастроф, катаклізмів» [5, 141].

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Проявом оркестрового диференціювання є такі функції оркестрового стилю: тембро-оркестрове зіставлення та контраст, оркестрово-фактурне розмежування, темброве дроблення, темброва розсосередженість.

Оркестрове інтегрування здійснюється через темброву схожість, оркестрові зв'язки, темброві модуляції, «арки», темброве підсумовування, оркестрове згортання, оркестрове обрамлення.

<u>Елементи оркестрового стилю</u>	<u>Функціональні аспекти оркестрового стилю</u>
<u>Темброва семантика</u> <ul style="list-style-type: none"> ▪ темброва виразність та темброва експресія ▪ барвистість та оркестровий колорит ▪ темброзвучність (сонорика) ▪ шумові, нетрадиційні звукові ефекти 	ОБРАЗНО-ЗМІСТОВНИЙ
<u>Оркестрово-композиційні:</u> <ul style="list-style-type: none"> ▪ оркестрове експонування ▪ оркестровий розвиток ▪ оркестрове завершення, або репризність 	КОМПОЗИЦІЙНИЙ
<u>Темброва драматургія</u> <ul style="list-style-type: none"> ▪ тембро-оркестрове «зерно» ▪ тембро-оркестрове зіставлення ▪ тембровий контраст ▪ тембровий конфлікт ▪ темброве зіткнення ▪ темброва персоніфікація і т.д. 	ДРАМАТУРГІЙНИЙ

Оркестрово-композиційні елементи, виконуючи функції формотворення та оркестрово-фактурної організації, утворюють композиційний аспект.

Нарешті, оркестрово-драматургічні елементи, які виконують і образно-змістовні, і формотвірні функції, – складають драматургічний аспект оркестрового стилю. Найвищий ступінь організації елементів цього аспекту на концепційному рівні утворює таке інтонаційне явище, як *темброва драматургія*. Однак як цілісно-послідовне стильове явище вона сформувалася поступово і тому не завжди була обов'язковим атрибутом будь-якого оркестрового стилю, ставши притаманною композиторам з особливим – оркестрово-драматургічним – типом мислення (Яскравими прикладами послідовного втілення тембрової драматургії можуть слугувати оркестрові стилі Чайковського, Малера, Шостаковича, Бартока, Лятошинського)

Подальший аналіз структурних елементів оркестрового стилю у «низхідному» напрямку пов'язаний з виходом на рівень індивідуального стилю конкретного композитора, де функціонують вже конкретні тембро-оркестрові сполуки. Такий рівень є найнижчим і реалізується в обмеженій множині творів даного композитора. Зміст цієї підсистеми складають первинні оркестрово-змістовні комплекси. На цьому рівні чітко простежуються зв'язки тембру з іншими засобами та музично-мовними системами.

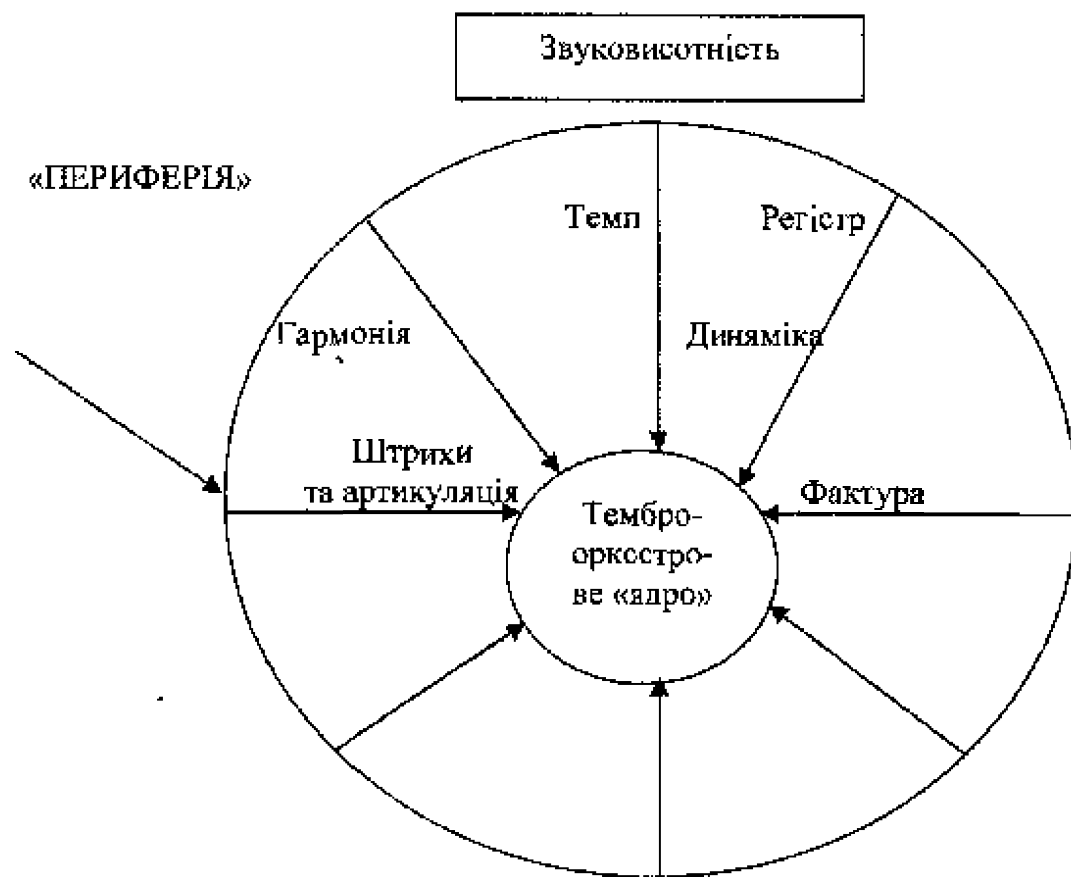
Кожен з визначених елементів системи оркестрового стилю має внутрішню будову, яка складається з тембро-оркестрового «ядра та «периферії», тобто другорядних за функцією («фонових» – В Медушевській) засобів виразності. Їх можна представити як рівень мікросистем оркестрового стилю, адже внутрішні зв'язки цих складових є настільки взаємозумовлені, що заміна одного з них веде до якісних змін елементу в цілому.

Схожий підхід через дихотомію «центр – периферія» здійснений по відношенню до художнього стилю В. Медушевським [2] і підтриманий В. Холоповою [3]. Доцільним, на нашу думку, буде поширити цю пару понять і на оркестровий стиль, адже цей принцип є загальним і на «мікрорівні» (будова елементів оркестрового стилю), і на «макрорівні» (оркестровий стиль в цілому)

Оскільки в музичному творі тембр у низці виразових засобів не є абсолютно автономним і незалежним (у порівнянні, наприклад, з мелодикою, гармонією), то й більшість оркестрово-стильових елементів носять комплексний характер. Однак провідна роль у цих елементах залишається за тембром та оркестровими засобами. На комплексний характер елементів стилю вказує й М. Михайлов. «Стильові елементи завжди комплексні за своєю структурою, складаючись із сукупності усіх виразових засобів: мелодичних (висотно-ритмічних), гармонічних, фактурних, динамічних, регістрово-тембрових (фонічних) і артикуляційних» [7, 143]. Такий підхід можна спроектувати й на елементи оркестрового стилю, змістивши акценти на першорядні (тембро-оркестрове «ядро») та другорядні («периферія») компоненти або засоби виразності. Тембро-оркестрове «ядро», що базується на тембро-оркестрових засобах, зокрема, на тембрі та фактурі, відіграє визначальну образно-емислову роль в оркестрово-стильовому елементі. «Периферію» можуть складати будь-які інші сполучення виразових засобів, які конкретизують або підсилюють функціональне значення «ядра» (це можуть бути динаміка, регістр, темп, артикуляція тощо) «Периферія, або фонові засоби, мають найменше стильове навантаження... Але при їх залученні до індивідуальної стильової системи вони забарвлюються яскравими, активними засобами «центру» («ядра» – С.К.) (частина містить у собі властивості цілого) і не розбивають стильової цілісності єдиного»[3, 166].

Оркестровий стиль, утворюючи «зріз» музичного стилю, пов'язаний з тембро-оркестровими стильовими комплексами. У них тембр є «ядром», навколо якого групуються інші виразові засоби. Якщо функціональне значення останніх може змінюватися, бути більш або менш вагомим, то роль тембру в оркестрово-стильових «вузлах» завжди є визначальною, адже саме через тембр та темброві сполучення здійснюються оркестрово-стильові функції. Роль решти виразових засобів є скоріше уточнюючою, супутньою або конкретизуючою, такою, що підсилює функцію «ядра». Схематично будову елементу оркестрового стилю можна уявити наступним чином:

Схема 2. Структура оркестрово-стильового елементу



Провідну функцію «ядра» складають тембро-оркестрові засоби, навколо яких грукуються інші, менш вагомі за значенням виражальні засоби. Серед останніх ми відокремили звуковисотність як відносно самостійний та більш вагомий за значенням компонент. Слід зауважити, що й решта компонентів «периферії» не є функціонально рівнозначними й залежать від конкретних художньо-стильових умов та задач. Проте саме комплексність, тобто взаємодія тембру з рештою засобів, є визначальною структурною та функціональною властивістю будь-якого оркестрово-стильового елемента.

Наприклад, характерною особливістю оркестрових етюдів К.Дебюссі та І.Стравінського (періоду «Весни священної») є трактування індивідуальних сольних тембрів, так звана «техніка» тембро-мотивів [6, 22]. Не можна не погодитись з думкою В.Гуркова щодо внутрішньої «спаяності» тембро-мотивів у музиці К.Дебюссі: «В цих етюдах якість тембру стає невід'ємною стороною інтонування, усього комплексу вимовлення музики. Важко уявити заміну тембру флейти у головній темі «Прелюда» або англійського річка в темі «Хмар» без спотворення сутності інтонування. .. Заміна будь-якого елемента (мелодії, ритму або тембру) у тембро-мотивах є неможливою» [6, 22].

Отже, системність оркестрового стилю визначається функціональною єдністю його основних аспектів-підсистем: образно-змістовного, композиційного та драматургічного. Кожен аспект у свою чергу утворює розгалужену багатоеlementну структуру його складових. У живому звучанні музичний твір розкривається одночасно у всіх своїх стильових ракурсах-аспектах. Через них виявляється процес інтонування (у тому числі й тембро-оркестрового інтонування). Найменшою стильовою одиницею в системі виступає оркестрово-стильовий елемент як «мікросистемне» утворення, «будівничим» матеріалом якого є музично-виразові засоби. Їх функції всередині елементів нерівнозначні. Звідси виникає «дихотомічність» у його структурі. На рівні індивідуального оркестрового стилю смислове значення елементів визначається водночас як безпосередньою тембро-оркестровою виразовістю «ядра», так і його взаємозв'язками з «периферією».

Подальшого дослідження потребує з'ясування специфіки зв'язків усередині оркестрово-стильових елементів, їх внутрішньої єдності як умови стилютворення. Вкажемо лише на деякі з факторів цієї єдності:

- 1) Необхідність досягнення внутрішньої художньої цілісності стильового комплексу, через що заміна одного з компонентів суттєво впливає на виразово-смислову сутність цілого.
- 2) Неможливість існування тембрового компонента без взаємодії з іншими засобами («периферією») через комплексну природу оркестрово-стильових явищ.
- 3) Необхідність урахування інструментарію, технічних можливостей оркестрових інструментів (тембрових, регістрових, динамічних, артикуляційних тощо) та умов виконання на них.

Порушення чи ігнорування цих факторів призводять до розпаду стильової цілісності, тобто до знищення оркестрового стилю як явища, що у свою чергу позначається на професійно-художній цінності та унікальності творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Котляревський І.А. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на злам століть. – Мелітополь, 2002. – Вип.ІХ. – С.32-40.
2. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. – 1979. – №3. – С.30-39.
3. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия. – 1995. – №3. – С.165-168.
4. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. 36.ст. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С.87-93.
5. Горюхіна Н.О. Відчуження в музиці // Українське музикознавство. – Київ, 1998. – Вип.28. – С.127-143.
6. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века // Дебюсси и музыка XX века. – Л., 1983. – С.11-38.
7. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981.

8. Щеголевская И Н Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 70-80-х годов (Дычко, Станкович, Скорик). Автореферат дис. канд. искусствоведения. – Киев, 1988
9. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» //Українське музикознавство – Київ, 1998. – №28. – С.48-53.

Наталія Шеєць

ГЕРОНТОЛОГІЯ – ПСИХОЛОГІЯ – МУЗИКОЗНАВСТВО: СПРОБА ПОШУКУ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

У кінці ХХ століття важливою рисою розвитку практично всіх без винятку галузей знань є гуманізація – нове співвідношення суспільного та індивідуального. Пильна увага до психології творчої особистості дає можливість мистецтвознавству по-новому оцінити відомі факти, виявити в них те, що зовсім нещодавно вважалося другорядним, нехарактерним, швидкоплинним.

Метою даної статті є спроба осягнення тих глибаних змін, які відбуваються в творчій уяві композитора на схилі літ. Ієма ця фундаментальна та неосяжна, оскільки матеріалом дослідження мусить виступити композиторська практика різних епох, стилів, національних традицій. Складність полягає в тому, що, шукаючи інваріантні психологічні риси, властиві останнім періодам творчості абсолютної більшості авторів, слід враховувати симптоматичні якісні зрушення, які відбуваються на концептуальному, жанровому та стильовому рівнях. Цей суто мистецький комплекс гнучко реагує на мінливість духовного «клімату» даного історичного часу та на безліч інших об'єктивно-суб'єктивних факторів.

Проблема дослідження творчого потенціалу митців похилого віку, інтелектуальних і психологічних змін, що відбуваються в структурі особистості літньої людини, є не лише актуальною, але й належить до найменш вивчених. Старість традиційно трактується як вік втрат, ностальгії за минулим, суто фізичних страждань, що оселяються в слабкому дряклому тілі «Цей вік вирізняє особливе призначення, він відіграє найбільш поважну роль в життєвому циклі... адже старість завершує загальну перспективу творчого розвитку, забезпечує зв'язок часів і генерацій» [1, 6]. Старість усім порізному, що залежить від спадковості, фізіологічного стану організму, рис характеру, соціального статусу, побутового середовища, інтелектуального рівня і навіть від дарини професійної діяльності. Вельми цікавою і перспективною ідеєю є вивчення процесу старіння представників різних історичних епох з метою побудови деякої парадигми пізнього композиторського стилю.

При аналізі конкретних творів, написаних в останні роки життя, музикознавці майже щохвилини враховують вікову психофізіологію. Не дналячись на усю свою очевидність, цей феномен є ефемерним, майже немовимим. Спроби зафіксувати і всебічно осмислити його, залишаючись в термітичних межах класичної науки про музику, зазвичай терплять фіаско. На допомогу приходять міждисциплінарні зв'язки, які синтезують досвід наукових галузей, що довгий час були максимально віддалені одна від одної. Маємо на увазі музикознавство, психологію творчості і геронтологію.

Практика об'єднання методик далеких та суміжних дисциплін зараз, на початку ХХІ століття, викликає особливе зацікавлення з боку західних вчених. Поступово вона прищеплюється і на ґрунті українського музикознавства, яке шораз частіше починає використовувати досвід декількох наукових теорій, що містять глибокі і різноаспектні знання про Людину і Світ.

Геронтологія (geronto – від грецьк. старість) – це наука про вікову інволюцію організму людини, що завершується старістю і смертю. Як складна дисципліна, вона має розвинуту інфраструктуру, об'єднуючи геріатрію (наука про особистість у фазі старості)¹, медицину, психологію². Академік

¹ Антонім геріатрії – педіатрія – наука про особливості організму в дитячому та пубертатному (підлітковому) періоді: дитячий світогляд еґоїстичний, старечий – космополітичний.

² Крім того, існує ряд субдисциплін: геронтологія – вивчення та лікування страху смерті, геронтопатологія – наука про патологічну хворобливу старість, танатологія (від лат. tanatos – смерть) – наука про ті рідкісні випадки коли примирення зі смертю, її очікування стає єдиним сенсом існування, коли людина, ще не померла, перестає жити.

Б.Фролькіс вважає, що до цього переліку ще мають долучитися біологи, фізіологи, гігієністи, демографи, соціологи [2]. При цьому жодних календарних дат початку старості не існує, хіба що лише в афоризмах або епіграмах. Так, В.Гюго вік 40 – 45 років визначає як «старість юності» або «юність старості».

Найбільш авторитетним дослідженням у галузі вікової динаміки і її впливу на продуктивність праці є монографія американського психолога Г.Лемана «Вік і досягнення» [3]. Він вважає, що пік найбільшого піднесення активності припадає на 35 – 40 років у представників точних наук; у митців же цей пік посунуто вправо. Знижується швидкість і інтенсивність праці, одинокі виникають несподівані, оригінальні рішення обраних проблем. Слабне пам'ять на біжучі події, натомість вона набуває здатності миттєво актуалізувати події і явища минулого, адже літня людина відтворює реальність своєї юності майже з фотографічною точністю. Особливого значення набувають логіко-конструктивні комбінації, раціональний спосіб мислення.

Дуже рідко старість несе з собою втрату волі до життя. Гіппократ, Платон, Гете, Б.Шоу, Леонардо, Тіціан, Людкевич, Верді, Рєшн, Сезанн активно жили в своєму часі, «прислухаючись» до його ритму¹.

Зацікавлення своєрідністю психології літніх людей викликано до життя безліч шедеврів у літературі та образотворчому мистецтві: «Король Лір» та «Фальстаф» Шекспіра, «Фауст» Гете, «Скупий лицар» Пушкіна, «Гобсек» Бальзака, «Оснь патриарха» Гарсія Маркеса. «Старий» Тріфонова, «Захар Беркут» Франка, автопортрети Леонардо, портрети батька і матері Рембрандта, картини Хальса, Сурікова, Рєпіна та багато інших.

Надзвичайно цінним джерелом інформації для музикознавчого дослідження є літературні раритети видатних мислителів, письменників, лікарів, талановито неписаних, сміливих та неординарних. Серед них – «Діалоги про старість» Цицерона [4], «Етюди оптимізму» І.Мечнякова [5], «Алхімія слова» Я.Паралдовського [6], «Відновлена молодість» М.Зошенка [7], «Тайнопис» Борхеса [8], а також дослідження з проблем медичної геронтології та психогеронтології російських та українських вчених – І.Давидовського [9], М.Александрової [10], Б.Фролькіса [2].

Отже, проблема старості в фізіологічному, філософському, ментальному та мистецькому аспектах зосередила представників різних галузей знань на пізнанні феномену, в якому сплетіння вищої духовної зрілості і наближення фізичної смерті народило дивне, майже непідкладку раціональному аналізу властивість, яку можна назвати абсолютною мистецькою свободою, палахкотінням творчого духу перед кінцем.

Тут вважаємо за потрібне зробити деяке пояснення. В сучасній науковій ідеологічній доктрині розробка радянськими науковцями проблем вікової психології творчості довгий час вважалася справою непростигною і штучно гальмувалася. Те, що було узагальнено західними вченими, або не приймалося офіційною наукою, або розповсюджувалося напівлегальним шляхом.

За останнє десятиліття далі гіпотези та ідеї були докорінно переглянуті, тим більше що реальна жива практика засвідчує їх правомірність та концептуальну чинність. Це стосується насамперед теорії американських, англійських та інших західних геронтологів – С.Грофа [12], Р.Моуді [13], В.Ньюгартена [14], Л.Вайса [15], М.Салімана [16] та інших.

У музикознавстві проблеми психології старішої особистості композитора та його пізнього стилю відносяться до малорозроблених, хоча нагромаджено величезний емпіричний матеріал. Те, що існує концептуальна і якісна відмінність між пізнім і зрілим або раннім стилями, відчували і констатували ще сучасники Бетховена, припускаючи, що саме старість композитора народила якісно нові риси його художнього мислення. Подібними здогадками, а також спробами в загальних рисах охарактеризувати це явище, обмежувалися практично усі дослідники, що присвятили свої моногра-

¹ Проміжне місце між педіатриєю та геріатриєю займає вітаукі – вивчення процесів, що стабілізують життєдіяльність організму, підвищують його адаптаційні можливості.

Вельми актуальною в сучасній психології є ідея спорідненості геніальності і божевілля, які взємопереходять одне в одне саме в старості. Проблемою співіснування і спонтанного вияву творчої енергії і водночас ознак жаклявої деградації аж до розпаду особистості займається психогеронтологія.

² Про це йдеться в монографії І.І.Арба «Довгожителі» [11].

фії найвидатнішим постатям. Ретельно вивчаючи їх біографію, автори традиційно поділяли життєвий і творчий шлях на ряд етапів силою свого інтуїтивного розуміння або нерозуміння психології старості, тим не менше точно характеризували специфічні прояви завершальних періодів еволюції стилю. Нерідко пізній стиль визначається як останній, заключний, а не як старечий, який символізує, на нашу думку, дещо абсолютно закономірне, спільне для усіх митців, що дожили до вельми похилого віку. Ці музикознавці (серед яких Л.Беккер, А.Альдванг, Н.Лаврентьева, Д.Житомирський, Є.Царьова та інші) майже підійшли до проблеми музичної геронтології, але так і не піднялися до рівня методологічних узагальнень, не спробували співвіднести факти об'єктивно-біографічного, суб'єктивно-психологічного та власне музично-стильового характеру.

Переконаливим аргументом на користь справедливості цих тверджень може стати будь-яка доречно обрана монографія, присвячена життю і творчості геніальних композиторів. Кожна з них є скарбницею емпіричних спостережень, спрямованих на еволюційно-стильові процеси, з рідкісними «спалахами» висновків. Цінними винятками в цьому відношенні є монографії Ю.Хохлова «Про останній період творчості Франца Шуберта» [17]¹, І.Баросвої «Симфонії Густава Малера» [18], де концепції останніх творів розглядаються в прямій залежності від нового трагічного світогляду смертельно хворої людини. Слід назвати також книгу Р.Роллана «Про останні квартети Бетховена» [19] та особливо працю М.Друскіна «Ігор Стравінський» [20]. Перш ніж заглибитися в проблематику так званого «додекафонного періоду», автор на основі спостережень про пізні стилі Баха, Бетховена, Верді, Брамса лаконічно і точно визначає їх специфіку. І лише на цій методологічній базі М.Друскін береться за розгляд деяких проблем стилю І.Стравінського.

Аналізуючи російськомовний монографічний матеріал, слід відзначити, що статті, написані відносно нещодавно, є значно ближчими до адекватного розуміння таємниць пізнього стилю. Щоразу глибше проникає погляд дослідників у психологію генія, у внутрішній світ особистості, що старіє, відчуваючи саме тут джерело «дивацтва». Усе частіше метаморфози стилю узалежнюються від біографічних подій, від типу характеру, стану здоров'я, триумфів і падінь художника, захоплень і розчарувань в особистому житті, нарешті, від стабільності чи нестабільності соціально-політичних катаклізмів. Паралельно з цим більш глибоким і «віртуознішим» стає аналіз структурно-технологічних ознак пізніх стилів, перекопливіше обґрунтовується їх індивідуальність, що свідчить про зростання інтересу до цього явища, а значить, про необхідність його спеціального ґрунтовного дослідження. В результаті у 70-80-ті роки з'являється ряд статей, присвячених пізнім творам Д.Шостаковича [21; 22], Б.Бартока [23], Й.Гайдна [24], Л.Бетховена [21, 25], І.Стравінського [26], П.Чайковського [27], О.Скрябіна [28].

Аргументом на користь необхідності дослідження пізніх композиторських стилів став успішний захист дисертацій, присвячених комплексному вивченню останніх періодів творчості Мусоріського [29], Брамса [30], Малера [31], Яначека [32] в усій багатогранності їх художніх відкриттів. Зупинимося коротко на цих наукових розвідках, бо саме в них сфокусовано сучасну методичку аналізу пізнього стилю з її очевидними відкриттями і серйозними (з позицій нашої гіпотези) прорахунками.

У міру заглиблення в обрану проблему в кожного автора поступово викристалізуються власні методологічні та оціночі критерії, кожен у свій спосіб намагається поєднати теоретико-аналітичний ракурс з урахуванням, здавалося б, мвлозначущих одночасових каталізаторів творчого процесу, які насправді є глибинними, могутніми, пріоритетними. Причому не можна не помітити, що перша група передумов нерідко переважує над другою, створюючи парадоксальну нерівновагу закономірного і випадкового.

Індивідуальність підходів до специфіки пізніх стилів зумовлюється самими суб'єктами, їх психологічними та національно-ментальними проявами. Зрозуміло, чому науковці схильні виокремлювати ті стильові риси, які найбільш рельєфно демонструють динаміку змін способу мислення. Найперекопливішим критерієм плідності обраного дослідницького шляху є бажання і вміння довести зв'язок між особистістю, що старіє і складно еволюціонує.

¹ Така постановка питання дещо парадоксальна – адже Шуберт помер у віці 31 року. Феномен «квазі-пізніх» стилів детально розглядався в статті автора цих рядків.

Більшість дослідників солідаризуються на тому, що пізні періоди творчості вищеназваних композиторів є найменш вивченими, хоча саме здобутки і втрати останніх років дають можливість ретроспективно оцінити попередній доробок, підсумувати досягнуте, розширити уяву про спосіб мислення. На завершальному життєвому і творчому етапі митці сягають вищої простоти і мудрості думок, синтезують на якісно новому рівні усе, що було сформовано раніше. Так, наприклад, Т.Кочієва стверджує, що лише в останнє десятиліття Л.Яначек приходиться до найяскравіших художніх прозрінь. Однак подібне спостереження аж ніяк не розповсюджується на Г.Малера, І.Брамса, М.Мусоргського, які стали авторами шедеврів вже з перших кроків свого композиторського шляху.

Н.Дегтярьова розглядає симфонічну концепцію пізнього Малера, її «романну» природу як підсумок хворобливих духовних пошуків композитора, трансформації його ідейно-естетичних позицій. Авторка знаходить симптоми кардинальної зміни художньо-філософського ідеалу Г.Малера безвідносно до очевидних передумов цих змін: старіння, смертельна хвороба, вичерпання шлюбу, самотність. Тому дещо декларативним, надто відірваним від особистості композитора видається аналіз композиційно-драматургічних принципів і тематизму трьох останніх симфоній.

Подібної суперечності вдалося уникнути О.Мревлову, який суттєві трансформації образно-стильового змісту пізніх опусів Брамса прямо пов'язує з духовною кризою композитора. Дослідник окреслює психологічний портрет літнього Брамса, виводить особливості його нової стилістики, діапазону жанрів, експансію поліфонічного складу з новим світоглядом. Натомість Т.Кочієва, досліджуючи пізній стиль Л.Яначека, цілком нехтує суб'єктивно-психологічними аспектами, що істотно знижує науковий цезис її роботи.

Не потребує спеціального обґрунтування глибинна завзятість останніх творів від загально-стильового творчого контексту. Відтак Н.Дегтярьова, внаслідок стилю «пізнього» Малера, цілком логічно обмежується симфонічним жанром. Для дослідження доробку «пізнього» Брамса більш придатним є стильовий критерій, на основі якого О.Мревлов цілком слушно пропонує три лінії – класицистську, фольклорно-побутову і пізньоромантичну. Предметом дисертації Г.Некрасової обрано оперу «Хованщина» та камерно-вокальні цикли М.Мусоргського, оскільки ці твори репрезентують завершальні фази еволюції кожного з провідних жанрових напрямків творчості російського гена.

Цікава закономірність: чим глибше в процесі аналізу переконуються в своєрідності індивідуальних проявів пізнього композиторського стилю, тим очевиднішою стає ідея його унікальності. Саме тому пошук інваріантного, закономірного, спільного є досить ускладненим.

Пропонуємо своєрідну логічну модель, побудова якої мусить, по-можливості, передувати аналізу пізніх творів:

- дата народження;
- вік завершення студій;
- вік написання першого зрілого твору;
- вік написання останнього визначного твору;
- вік кардинальних змін індивідуального стилю, з'ясування їх передумов;
- вік завершення кристалізації звод пізнього стилю;
- кількісна динаміка наростань і спадів продуктивності згідно з періодизацією творчості; з'ясування причин цього явища;
- взаємодія основної фахової діяльності з іншими за періодами (якщо певний процес має місце);
- дата смерті.¹

У поєднанні із достовірним відображенням індивідуальної художньої картини світу така модель може стати гнучким інструментом пізнання живої мистецької практики. Поки що досвід синтезу вузькоспеціальних галузей знань, таких, як історія і творчість музики, психологія творчості та геронтологія, має характер експерименту, який може перетворитися в оригінальну методологічну концепцію.

¹ Майже аналогічний механізм визначення пізньої стильової фази у представників інших видів мистецтва було запропоновано кафедрою геронтології при Петербурзькому університеті під керівництвом професора М.Александрової [10]

ЛІТЕРАТУРА

- 1 Ермолаева М. Практическая психология старости - М : ЭКСМОПресс, 2002
2. Фролькис Б. Системный подход, саморегуляция и механизмы старения // Геронтология и гериатрия. Киев, 1985
3. Леман Г. Возраст и достижения. – Л. Прогресс, 1981.
- 4 Цицерон О старости. – М.: Наука, 1975.
- 5 Мечников И. Этюды оптимизма. М.: Наука, 1964.
6. Парацельский Я. Алхимия слова – М.: Прогресс, 1972.
7. Зоценко М. Возвращенная молодость – М.. Молодая гвардия, 1934.
- 8 Борхес Х. Луис. Тайнопись. – СПб, 2001
- 9 Давыдовский И. Что знает старость. – М.: Знание, 1996.
- 10 Алексадрова М. Проблемы социальной и психологической геронтологии. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1974.
- 11 Гарб П. Долгожители – М : Прогресс, 1986
- 12 Граф С. Человек перед лицом смерти. – М. Изд-во Трансперсонального института, 1996.
13. Моуди Р. Жизнь после жизни // По ту сторону смерти. - М., 1994.
- 14 Neugarten B. Age groups in American society and the rise of young-old. American Academy of Political and Social Science, 1974
- 15 Weiss Loneliness: The Experience of emotional and social isolation Cambridge, Mass: MIT PRESS, 1973.
- 16 Seligman M. What you can change. NY: Tawcett Colunbine, 1993
17. Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта – М.: Музыка, 1968.
18. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1976
19. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. – Л.: Музыка. 1976
- 20 Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды – Л. Сов. композитор. 1979.
21. Адорно Т. Поздний стиль Бетховена // Из наследия Теодора Адорно – Советская музыка, 1988. – № 6.
22. Бобровский В. Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1985.
23. Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Бартока позднего периода творчества // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 1 – М.: Сов. композитор, 1972.
24. Цеклюдов Ю. Вопросы стиля поздних симфоний // Вопросы преподавания музыкально-теоретических дисциплин. – Вып. 81. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985.
25. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. – Л.: Музыка, 1979.
- 26 Мохова А. О последнем крупном сочинении Стравинского // И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985.
27. Климовицкий А. Заметки о Шестой симфонии Чайковского // Проблемы музыкального романтизма. – Л.: ЛГИТМиК, 1987.
28. Месхишвили Э. Гармония поздних сонат Скрябина // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1972.
- 29 Некрасова Г. Позднее творчество Мусоргского. – Автореферат диссертации на соиск... канд. иск. – Л., 1980
30. Мревлов А. Поздний период творчества Брамса. – Автореферат диссертации на соиск... канд. иск. – Л., 1982.
31. Дегтярева Н. Поздний период творчества Малера. – Автореферат диссертации на соиск... канд. иск. – Л., 1981
32. Кочиева Т. Поздний период творчества Япачека – Автореферат диссертации на соиск... канд. иск. – Л., 1984.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Оксана Дітчук

ДО ВИВЧЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА МИКИШИ

Тарас Микиша – одне з тих українських імен, забуття яких на батьківщині не було природним результатом процесів історичного розвитку, а стало наслідком цілеспрямованої діяльності відповідних органів радянської держави для нівеляції будь-якої видатної своєрідності українського народу. Цей високообдарований музикант прожив коротке, але яскраве життя (1913-1958). Він керувався ідеєю служіння українській культурі і задля неї відмовився від різних спокусливих пропозицій, що могли дати йому славу і добробут. Тому пам'ять Тараса Микиші повинна бути відроджена в Україні, а його музична діяльність має одержати належну їй високу оцінку. Це завдання тісно пов'язане із загальноукраїнською програмою повернення втрачених культурних скарбів на батьківщину.

Піаніст походив з артистичної сповчої родини, де свято плекалася лисенківська традиція. Він рано виявив музичні здібності, і батьки подбали, щоб дати синові ґрунтовну загальну та музичну освіту. У першій половині 30-х років Тарас Микиша з великим розголосом виступив послідовно на трьох міжнародних піаністичних конкурсах: імені Ф. Ліста у Будапешті, фірми Безендорфер у Відні та на конкурсі співу і фортепіано Віденської музичної академії. Успіхи на міжнародних змаганнях відкрили молодому піаністові шлях до концертної сцени, він розпочав гастролі в Європі. Відгуки рецензентів були захоплюючими і високопохвальними. Проте розвиток цієї артистичної кар'єри загальмувала Світова війна, наслідки якої змусили Микишу емігрувати з Європи, різко обмежили можливості творчої діяльності, і зрештою, привели до ранньої смерті музиканта на чужій землі.

На сьогоднішній день нам нічого не відомо про звукозаписи гри Тараса Микиші. Висновки про його виконавське мистецтво можна робити лише на підставі спогадів сучасників і концертних рецензій. Вони свідчать, що це був віртуоз найвищого рангу, музикант романтичного стилю і глибокого почуття. Всі рецензенти однодушні в тому, що у грі Микиші найбільше вражала не його майстерність, а самобутня інтерпретація – неповторне, хвилююче і свіже мистецьке прочитання творів музичної класики. «У його грі було щось демонічне, вона нікого не залишала спокійним», – згадує сучасниця і колега Микиші Дарія Гординська-Каранович. [1]

Великий музичний талант Тараса Микиші знайшов свій вияв і в композиторській творчості: ним було написано низку творів, здебільшого для фортепіано та камерно-ансамблевих складів. Більшість цих творів відомі нам сьогодні, на жаль, тільки зі своїх назв: архів композитора після його смерті залишився у Буенос-Айресі, і подальша доля його не в'яснена.

Батько Тараса – видатний співак Михайло Микиша – був запрошений на роботу до Московського оперного театру у 1923 р. 1927 року він домігся дозволу послати свого сина у супроводі матері на навчання до Відня. Відмінність умов демократичної Австрії порівняно з тоталітарним режимом СРСР була надто очевидною, і молодий Микиша вирішив робити артистичну кар'єру в Європі. Однак йому і його матері прийшлось витримувати шалений політичний тиск з боку радянських органів, і це врешті-решт змусило музиканта відмовитися від радянського громадянства.

Якою могла бути реакція радянських функціонерів на такий вчинок, відомо: ім'я бунтівного музиканта зразу ж і надовго було викреслене з усіх сфер громадського життя. Показовий приклад дає хоча б радянська книжка 1975 року, де в детальних розповідях про міжнародні виконавські конкурси [2,68, 124] 30-х років ні разу жодним словом не згадано їхнього сенсаційного учасника Тараса Микишу. Тож не дивно, що сьогодні в Україні ім'я цього музиканта відоме обмеженому колу захищених людей і навіть при найбільшому старанні мало можна знайти інформації про нього.

Пам'ять про Тараса Микишу зберегли музиканти української еміграції. Найбільша заслуга тут належить відомому українському диригентові і музикознавцю Павлу Маценку, що опублікував декілька основаних на власних спогадах та документальних матеріалах друкованих робіт про піаніста [3,4], з яким був добре знайомий в роки навчання у Відні. Пізніше – у 1970-90-х рр. – чимвлий внесок до справи збереження пам'яті про Микишу зробив музикознавець Р. Савицький. Захоплений легендарною постаттю цього музиканта, Савицький з притаманною йому терплячістю та наполегливістю збирав з усього світу документи, відомості, спогади про нього, зав'язав листовні контакти зі «свідками» у Буенос-Айресі, Відні, Нью-Йорку і по краплинці гromадив документальний матеріал для відродження забутого образу. На підставі зібраних матеріалів Р. Савицький опублікував дві статті про Тараса Микишу [6;7]. Особливо вагома перша з них, що дає інформацію про визначного піаніста у великій енциклопедії світового піаністичного мистецтва. В Україні ж єдиною публікацією про Микишу залишається стаття Р.Савицького 1998 року. Існує нагальна потреба привернути увагу до яскравої постаті піаніста і дати поштовх до її глибшого дослідження.

У нащій статті ставиться завдання опублікувати об'єктивну, наскільки це можливо на даний момент, інформацію про творчий шлях і діяльність Тараса Микиші. Використано джерела трьох родів: спогади сучасників, рецензії на виступи піаніста та копії документів. Намагаючись уникнути суб'єктивності в інтерпретації фактів і характеристик, ми змушені були вдатися до викладу текстів у вигляді таблиць і публікацій. Оцінка ж, аналіз і узагальнення зібраних матеріалів – попереду, вони в найближчих планах нашої роботи і віримо, що дозволять реконструювати цілісний образ видатного музиканта на підставі об'єктивної, систематизованої інформації.

ХРОНОГРАФ ЖИТТЄВОГО ТА ТВОРЧОГО ШЛЯХУ ТАРАСА МИКИШИ

2 II 1913	У селі Приймівка Лубенського повіту на Полтавщині в сім'ї співаків Михайла Микиші та Анастасії з Рахмайлових народився син Тарас Микиша.
Київ	Дошкільну початкову музичну освіту Тарас одержав від педагога і композитора, професора Музично-драматичного інституту ім. Лисенка Г.Любомирського.
1920, Київ	Тарас починає навчання у «Трудовій» (загальноосвіт.) школі ім. Т.Шевченка, вчителем музики у якій був композитор Пилип Козицький. До цього часу належать перші композиції 9-річного Тараса: музичні ілюстрації до «Гайдамаків» Шевченка. Паралельно хлопчик навчається гри на фортепіано у В. Сімховичової – учениці Ф.Блюменфельда та О.Глазунова [4,5].
1923, Москва	Переїжджає з батьками до Москви. Поступає до I Музичного технікуму, де навчається у Б. Яворського
1927, Відень	Для продовження музичної освіти приїжджає з матір'ю до Відня. Поступає до 3-го «освітнього» класу з ф-но віденської держ. Академії музики та

акторського мистецтва – до проф. Й. Сафіра¹. Через шість місяців переходить до 4 класу Академії, до проф. Й. Маєра.

- 1928 Паралельно з навчанням на фортепіано Т. Микиша записується в Академії до класу композиції проф. Й. Маркса. У ці роки зав'язуються дружні відносини Т. Микиші з Дарією Гординською та Павлом Маценком.
- 1930 Продовжуючи навчання з теоретичних дисциплін у Й. Маркса в Академії, Микиша одночасно вступає до фортепіанного класу проф. П. Вайнгартена у новоствореній Вищій школі музики та акторського мистецтва². Від цього часу він регулярно виступає на концертах в Академії музики й поза нею. Т. Микиша стає приватним асистентом Вайнгартена і працює з його учнями.
- 1932, Варшава Микиша їде у складі делегації СРСР на Конкурс Шопена. Проте, за свідченням його дружини Р. Сисоевої, через несподівану хворобу він на конкурсі не грав. Після конкурсу Микиша разом з іншими піаністами приїхав до Львова і виступив у одному з концертів, виконуючи твори Шопена, Стравинського, Косенка та власні.
- 1932, Львів
1933. 4-18 травня, Будапешт Микиша бере участь у Міжнародному конкурсі імені Ф. Ліста. В журі конкурсу було чимало колишніх учнів Ліста: Гюльріх, Зауер, Розенталь, Томан, та інших визначних музикантів – Бакгауз, Корто, Е. Фішер, Казелла. Микиша виступив дуже успішно і претендував на першу нагороду. Проте рішення журі перегосовувалось три рази і в кінцевому результаті Микиша був нагороджений другою премією, а першу одержала А. Фішер.
- 1933, 26.V – 5.VI, Відень Зразу ж після цього Микиша бере участь у Міжнародному конкурсі віденської Академії музики, де змагалось 250 учасників. Він поділив другу нагороду з Діну Ліпатті, а 1 премію отримав Болеслав Кон³.
- 1933, Відень Микиша відмінно закінчує Вищу школу дипломним іспитом з фортепіано і вступає до майстершуле Вайнгартена при Академії музики та акторського мистецтва.
- 1933, 7 листопада, Будапешт Перший сольний концерт Микиші, захоплено сприйнятий угорськими слухачами і критиками. Слідом за цим піаніст виступає в інших містах Угорщини та Чехії (Кошице).
- 1934, січень Концертні гастролі Микиші. У Роттердамі виконує Концерт № 1 Ліста (дир. Фліпс). Дає 2 концерти в Стокгольмі та один – в Упсалі. Знайомиться з Менцінським.
- 1934, травень, Будапешт Два виступи з симфонічним оркестром. 28. V. Микиша грав Концерт № 1 Ліста під керівництвом Вайнгартнера.
- 1934, липень, Відень Микиша екстерном закінчує Академію з музично-теоретичних дисциплін іспитом зрілості на «відмінно».
- 1934 Концертна поїздка Румунією, Угорщиною, Чехословаччиною, Югославією.
- 1935, Відень В останні роки навчання до Т. Микиші почали регулярно надходити вимоги від посольства СРСР про повернення додому, і йому не хотіли дозволити закінчити майстершуле. Тоді, на пораду своїх друзів, Микиша зрікся радянського підданства, одержав «паспорт Нансена» і дозвіл на проживання в Австрії [5.5].

¹ Витяг з матрикатулу Т. Микиші у віденській Академії музики та акторського мистецтва.

² Витяг з матрикатулу Т. Микиші у Вищій школі музики

³ Копії дипломів з конкурсів імені Ліста та Віденської академії вміщено у рекламному виданні «Концерт» – див.

	Закінчивши майстершуле у проф Вайнгартена, Микиша повністю завершує своє навчання.
1935, 5-6 грудня, Відень	Бере участь і виграє I нагороду в Міжнародному конкурсі піаністів фірми «Безендорфер» ¹ . У програмі: Брамс. Варіації на тему Паганіні; Шуман. Соната fis. Фортепіано, отримане як премія на цьому конкурсі, було з Микишею до останніх його днів. Пізніше цей інструмент відкупив у вдови піаніста його колишній учень – О.Дмитрів, що мешкає зараз у Каліфорнії ² .
1938, 10 грудня Відень, 1939	У віці 48 років помирає мати – Анастасія Микиша.
1939-1945	Королівська консерваторія в Торонто (Канада) запрошує Т.Микишу на роботу, проте початок II Світової війни не дозволяє здійснити ці плани ³ . Роки II Світової війни Микиша провів з дружиною Рузаною Сисоевою у Відні. Він багато концертував та деякий час був професором Віденської консерваторії. Збереглися програми тільки декількох концертів:
1943, вересень	Концерт у місті Бреслау – тепер Вроцлав, Польща.
1943, жовтень	Концерт у Дрездені, Німеччина.
1945, грудень	Концерт у Зальцбургу, Австрія.
1946	Т.Микиша з дружиною переїжджає до Парижу. Він знову одержав запрошення на в'їзд до Канади, та й цього разу не скористався ним.
1947, Аргентина	Піаніст їде у концертне турне до Південної Америки (Аргентина, Уругвай) і на тривалий час залишається в Буенос-Айресі та приймає аргентинське підданство. Тут він займається викладанням фортепіанної гри (приватно), пише багато творів.
1948, жовтень, Буенос-Айрес	Микіана виступає на радіо del Estado з виконанням I Концерту Чайковського. Проте надалі його здоров'я погіршується, а кількість концертних виступів спадає
1952	Микиша розлучається зі своєю дружиною Р.Сисоевою
1953, Аргентина	Виступає у двох концертах перед українською публікою ⁴ .
1955	Звертається з проханням до Романа Савицького допомогти йому перебраться до США, організувати концертну поїздку, надати педагогічну роботу в Українському музичному інституті Америки.
1956, Буенос-Айрес	Т.Микиша вдруге одружується з аргентинкою
1958, 14. III. Буенос-Айрес	Т.Микиша раптово помирає від інсульту.

ВИБРАНІ РЕЦЕНЗІЇ НА КОНЦЕРТИ ТАРАСА МИКИШИ

Новий час (Львів, 28 квітня 1932).

Венель Барвінський. А.Люфер, Т.Микиша і Л.Сагалов

Другий концерт пліністів А.Люфера (Київ) та Л.Сагалова (Харків), до котрих доскочив ще Т.Микиша (Полтава), -- відбувся в минулому тижні під фірмою «ЗУМО» в салі «Народного Дому» із новою програмою – в яку увійшла низка творів українських композиторів. [...]

Незвичайно гарно та симпатично представилися нки молоденький бо ледаві вісімнадцять- чи денятнадцятьлітній Тарас Микиша – ученик віденської Музичної Академії (Вайнгартен – фортепіано, Маркс – композиція). Очевидно маючи так сильних і старших ривваїв в особах Сагалова і Лю-

¹ Інформація з архіву віденської Академії музики і акторського мистецтва

² Лист (ксерокопія) О.Дмитріва до Р.Савицького-мол від 22 травня 1997 р

³ Маценко П. . . Вісті. - №1 (28) - С 5

⁴ Лагодницька Г. Два концерти // Овід. – 1954. – № 1-2 (54-55) - С 14

фера мусів Микиша зійти дещо на дальший плян – а проте не вийшов він блідо. Ріжницю вражіння викликає до деякої міри і ріжниця «школи» Зауерівської (Вайнгартен) та Бузонієвської (Беклемішев і Луценко).

Техніка Микиші гладка та перлиста – та тон у нього осаджений дещо поверху – що не дає тої «тонкості» при рівночасній більшій виразності рисунку та доцільнішій економії рухів – що бачили ми саме у учнів Бузонієвської школи. Уподобання та почування Микиші наставлені наразі більш «на ліво». Тим то значно краще вийшов в його інтерпретації Стравінський чим Шопен. З українських творів виконав Микиша «Заклик» Косенка (уміркований у гармонічних ефектах та гарний у фортепіановій фактурі) та враз з наддатками три власні мініатюри-прелюдії, з яких найбільш цікава друга. Перша та третя послуговуються може дещо надмірно ефектами порожніх кварто-каінтових акордів. Та все таки і в тих молодечих спробах творчого таланту виявив Микиша помітну виробленість композиційної техніки та безперечну серйозність змістової сторони, що дозволяє нам з щирою радістю та гарними надіями повиткти одного з наймолодших представників українського композиторського доросту. . .

Стаття відомого угорського письменника БЕЛІ ЖОЛТА¹

Ми були одностайні у переконанні, що 20 років тому всі претенденти конкурсу імені Ліста були світовими феноменами, а сьогодні вони є просто першокласними піаністами. Отож ми слухали піаністів-віртуозів. Ця зворушливо повчальна демонстрація була раптово порушена: настала черга хоренастого, незграбного русявого юнака – Тараса Мивиші. Цей малий Тарас, у своєму широкому смокнгу і з безбарвним волоссям, шпортаючись вийшов на подіум, ледь помітний поміж серйозних панів з філармонії. Він почав грати А-dur'ний Концерт, який ми минулого тижня слухали у виконанні Заусра. Таким чином він стартував у зовсім не вигідному положенні, ще погіршеному тим, що був представником Росії. Тому очікували від нього хіба що своєрідного результату. І я, зі свого боку, не був настроєним на особливі емоції. Та вже після перших тактів я відчув, що знаходжуся під впливом чогось такого, чого не контролюю ні інтелектом, ні слухом. Чогось, що є первісним, як сама природа. Я відчув щось особливе, що у мистецтві не промовляє більше до фахівців, а тільки понад технікою і професіоналізмом звертається до загалу. Я ніколи б не відважився висловлювати критичну думку про скзамен у консерваторці, але всупереч цьому, ризикуючи бути некомпетентним, все ж відчуваю своїм суверенним правом повідомити про цю подію. Замість загальноприйнятого пафосу і різних відтінків віртуозності він дав стільки глибокої, зворушливої і потрясаючої людяності, скільки лише можна було виразити у цьому, головним чином для блиску створеному концерті. Він дійсно наблизив нас до Ліста.

Коли він закінчив, аплодисменти тривали декілька хвилин. Малий Тарас Микиша більш не був незграбним, його маленька постать згубилася у великій події. Можливо критики будуть дебатувати – нішла чутка, ніби то більшість членів журі хотіли дати Тарасові першу премію. Виграш Тараса Мивиші – друга премія, проте жодної несправедливості не трапилося, він досягнув найвищого: публіка під час його гри забула, що сидить на конкурсі, про це забули навіть всесвітньо відомі, сивочолі панове з журі. . .

Pester Lloyd / Нештер Лоїд (Будапешт, 8 листопада 1933)

Тарас Микиша. Він був справжньою несподіванкою, яку весною приніс Міжнародний конкурс Фрвица Ліста. Якби члени журі, які тоді за нього голосували, почули сьогодні молодого мистця в залі академії, вони були б ще більш задоволені своїм рішенням. І ми тішимося, що шлях Микиші по світу веде через Будапешт. На цьому шляху зустріне він сотні заздрисників, котрі не мають такого, як він, піаністичного «капіталу» і брак подібного фонду, як трагічну вину, мусять тягнути за собою через ціле життя.

Микиша має дві властивості, які обіцяють йому попереду щастякве майбутнє, – він має справжній інстинкт і справжнє прагнення. Це означає: справжній інстинкт до піаністичного блиску і му-

¹ Стаття Б.Жолта мала назву «Тарас». Її вихідні дані невідомі.

зичної краси, а як другий дар – прагнення вмістити цей блиск і цю красу в один завершений твір мистецтва. У вічі впадає передусім необмежена техніка, яка у кожному наступному творі осліплює новими здобутками. Як вияв сильної волі вона збуджує дух слухачів, що чуйно до неї прислухаються. А Микишині почування? Тільки той, хто, як цей росіянин, до подарованого природою зумів додати повноту знань, витворює високе піднесення повністю з глибокої душевної співзвучності з мистецтвом.

Nieuwe Rotterdamsche Courant (Голландія, 14 січня 1934)

Філармонічне товариство. Doelezaal.

Знову відомий педагог др. Пауль Вайнгартен з Відня внаїв у світ учня, який скоро цей світ опанує. Це Тарас Микиша, 20-річний фортепіанний феномен, який здивував усіх нас вчора.

Це була грандіозна гра на фортепіано. не тільки із-за легкості, з якою він виконав могутній твір Ліста, легкості, з якою хтось інший міг би щонайбільше подаги дитячу сонату, але й також тому, що вона була сповнена поетичних почуттів, відзначалася красотами і нюансами звучання, і в результаті дозволила нам знову відчувати великі достоїнства Концертів Ліста.

Тарас Микиша, лауреат лістівської премії, грав у супроводі оркестру під керівництвом Едуарда Фліпса. Він міг тішитися своїм бурхливим успіхом. Публіка викликала його на «біс»: b-moll'ну прелюдію Шопена, яку він заграв досконало.

Діло (Львів, 14 грудня 1935). **Новий успіх українського піаніста у Відні**

5 грудня цього року відбувся у Відні фортепіанний конкурс, улаштований тутешньою музичною академією. Право участі мали лише абсолювенти цієї академії, які закінчили свої студії з відзначенням. Як нагороду за найліпшу гру призначила фірма Безендорфера чудовий фортепіан варгости 5.000 австрійських шилінгів. Щоб утруднити чужинцям участь у конкурсі і зменшити їх вигляди на нагороду, постановила музична академія таке: «При приблизно однаковій кваліфікації дістають нагороду безумовно австрійці».

А все ж фортепіан як нагороду дістав єдиний чужинець з учасників, а саме українець Тарас Микиша. Його знаменита гра переконала журі, перед якою він виконав Шумана сонату фіс-моль, Брамса варіяції на тему Паганіні і Ліста етюд (останні дві речі належать до технічно найтрудніших композицій фортепіанової літаратури), що гра інших суверенів не досягас до його мистецької зрілості [...]. Ю.Ж.

Dresdner Zeitung / Дрезденська газета (Дрезден, 29 жовтня 1943)

Іван Шенебаум

Два майстри при фортепіано

Видатне мистецтво українського піаніста Тараса Микиши характеризує гра, що просто вражає своєю алогічною та динамічною мінливістю, ніколи не безпідставною. Її можна порівняти зі світлотінню портретного мистецтва. Рідко доводиться зустрічати такі контрасти барв, що покладені не з імпресіоністичним свавіллям, а буквально відтворюють у чудовому експресіонізмі виразні профілі Шопена і Ліста, їхню статуру і бадьору натуру, їхнє незрівнянне поетичне мистецтво. До того ж Микиша здатний долати і невтомно переступати усі труднощі піаністичного мистецтва. У найскладніших ситуаціях він виявляє вражаючу впевненість та непомильність. Його біглисть і фразування гідні подиву. У нього пишна кантилена і темпераментне виконання. Інтерпретація фортепіанних творів, передусім сіс-молл'ного Експромту Шопена та Данте-фантазії Ліста, полоніла публіку, серед якої було чимало селян, що вперше познайомилися з виступаючим митцем, і розпалила її до найвищого захоплення.

Freie Presse / Вільна преса (Буенос-Айрес, 19 квітня 1947)

Фортепіанний концерт Тараса Микиши

Другий концерт підтвердив і зміцнив враження, залишене першим: Тарас Микиша – це концертуючий піаніст дуже високого рангу, який успішно може витримати порівняння з різноманітними фортепіанними знаменитостями давнього і теперішнього часу. Є низка піаністів-віртуозів, які

спеціалізувалися в музиці Бетовена (Кемпф), Шопена (Брайловський) чи інших майстрів, – але дуже мало тих, хто у рівній мірі інтерпретаційно і технічно опанував музичні стилі Бетовена, Шопена, Шумана, Рахманінова та ін., як це робить руський Микиша.

У двох Хоральних прелюдиях Баха-Бузоні піаніст розкрив їхню по-готичному спрямовану догори внутрішню суть, що надає композиціям кантора Томас-кірки особливого звучання; Вальдштайнівська Соната Бетовена одержала – особливо у останній частині – відмінну інтерпретацію. Фантазія Шопена, ор.49, яка ставить щонайвищі вимоги до пальцевої біглості та музичного розуміння, була виконана віртуозно, як і дві композиції Шумана. Завершенням вечора стали соль-мажорив Прелюдія Рахманінова та Мефісто-вальс Ліста. Обидва твори були заграні з блискучою технікою

ЛІТЕРАТУРА

1. Гординська-Каранович Д. Спогади про Т. Микишу: бесіда з Р. Савицьким-молодшим. – Аудіозапис. – Нью-Арк, США, 1998.
2. Музыканты соревнуются: Справочник /Сост.: М.Яковлев, В.Лев – М.: Сов.композитор, 1975 – С 68, 124.
3. Маценко П. Тарас Микиша // Новий шлях – 1958. – №№ 1-4;
4. Маценко П. Тарас Микиша // Вісті: Журнал музичного та мистецького життя – Міппеароліс – St.Paul, Minnesota, USA – 1968, грудень. – №4 (27) - С.2-5.
5. Маценко П. Тарас Микиша // Вісті: Журнал музичного та мистецького життя – Міппеароліс – St.Paul, Minnesota, USA. – 1969, березень. – №1 (28). - С 5-10
6. Kehler G. The piano in concert. – Metuchen, NY, London, 1982. – Том I. – С 884-885.
7. Савицький Р. Слава: історико-біографічні есе // Культура і життя. – Київ. – 1998. – Березень

Ірина Бермес

СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ ПРО МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

Особливо актуальною для сучасного суспільства є проблема формування нової людини, її духовності, особистісної культури. Не виникає сумніву, що рівень духовності підростаючого покоління формується в процесі навчання і виховання. Важливим засобом виховання всебічно розвинутої особистості є мистецтво, мета якого «...надихати, очищувати і облагороджувати людину...» [1, 17]. Одним із найефективніших засобів впливу на психіку і моральність, адосконалення особистості, розвитку самопізнання, самовиховання є музика. Особливими виражальними засобами вона сприяє розвитку почуттів, емоційного уявлення, формуванню художніх смаків, впливає «...на виховання й формування характеру» [2, 265], «...стає одним з головних чинників та засобів у вихованні молодого покоління від колиски до повного розвою» [2, 266] Тому такими важливими сьогодні є питання музичного виховання дітей.

Сучасна загальноосвітня школа шукає нових форм, засобів і методів навчання. І в цьому контексті варто враховувати ті надбання українських музичних педагогів, які й до сьогодні є актуальними. Їх праці залишаються дійовим засобом естетичного виховання школярів різного віку.

До питання педагогічної спадщини С.Людкевича звертались у своїх статтях Л.Бабюк («Музично-педагогічна діяльність С.П.Людкевича») та С.Процик («Внесок українських композиторів у теорію і практику музично-естетичного виховання школярів»). Якщо у другій статті (зрозуміто, виходячи із назви) лише узагальнено головні напрями педагогічної діяльності С.Людкевича, то в першій розкрито основні положення підручника «Загальні основи музики» і посібника «Матеріали для кауки сольфеджіо і хорового співу». Проте сьогодні ще недостатньо повно показано і узагальнено педагогічну спадщину С.Людкевича в галузі музичної освіти і викладання музики. Праці компози-

тора з питань музичного виховання дітей, які не втрачають свого значення для сучасної школи, повинні бути в полі зору вчителів музики і музичних шкіл; їх основні положення та методичні прийоми слід активно використовувати в практичній діяльності.

Метою даної статті є привернення уваги до педагогічного досвіду видатного українського композитора, громадського діяча і педагога С.Людкевича, завданням – висвітлення основних положень, методичних порад підручників і посібників з музичного виховання; обґрунтування доцільності їх впровадження в сучасній навчально-освітній процес.

На початку ХХ ст. відбулися помітні зрушення в галузі української музичної культури. Передусім цей період відзначається активними пошуками у сфері музичної педагогіки. Йдеться, перш за все, про появу нових напрямків у традиційній методичній системі музично-естетичного виховання школярів, пов'язаних із здобутками у цій царні М.Лисенка, К.Стецька, М.Лесотвича, Я.Степового, О.Кошиця та ін.

Важливим етапом в історії розвитку музичної освіти Галичини стала діяльність С.Людкевича. Як педагог і композитор він плідно працював над укладанням посібників і підручників, розробляв питання музично-теоретичної підготовки в музичній та загальноосвітній школах, доклав значних зусиль для збагачення шкільного музичного репертуару.

Ще на початку ХХ ст. С.Людкевич «...чітко визначав головні напрями розвитку музичного виховання школярів: загальнодоступний та вивчений характер навчання музики, розробка наукових методів викладання і створення методичних підручників, широке використання народнопісенної творчості як дидактичного матеріалу» [3, 56].

Педагогічна спадщина С.Людкевича є вагомим внеском у теорію і практику музичного виховання дітей, важливою частиною музикознавчих досліджень.

У працях з музичного виховання С.Людкевич спирався на багаті традиції української музичної педагогіки, які були закладені у творчості М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стецька, Я.Степового, В.Сокальського, П.Козицького та західноукраїнських композиторів – М.Вербицького, В.Матюка, А.Вахнянина, Д.Січинського, Ф.Колесси та ін. Серед найбільш відомих підручників і посібників, які були поширені на теренах Галичини на початку ХХ ст., відзначимо такі «Наука гармонії» А.Вахнянина (рукопис); «Школа для шестиструнної гітари» М.Вербицького (рукопис), у якому викладені основні положення теорії музики; «Короткий начерк науки гармонії і композиції» В.Матюка, у якому теоретичний матеріал дістає адале практичне застосування; «Шкільний співак» Ф.Колесси, дидактичний матеріал якого сприяє розвитку музичних здібностей, формуванню у школярів початкових вокально-хорових навичок.

Зауважимо, що дуже популярними музичними збірниками, які в умовах національного гноблення компенсували брак педагогічної літератури рідною мовою, були співаники. Вони широко використовувались у практиці музичного виховання школярів, їх основним дидактичним матеріалом була народнопісенна творчість. До найбільш популярних належать:

- «152 патріотичні і народні пісні» (1903), «Збірник народних і патріотичних пісень на диячі голоси» Д.Січинського (1904);
- «Пісенник для початкових шкіл» А.Вахнянина (1899);
- «Руський співаник для шкіл народних» з додатком «Малий катехиз музики» В.Матюка (1884),
- «Українсько-руський співаник з нотами» О.Нижанківського (1907);
- «Співаник народних пісень» у 2-х частинах Я.Ярославенка (1910);
- «Українські народні пісні у триголосному викладі» (1925, два випуски), «Шкільний співаник» у 2-х частинах (1925), «Співаймо! Збірничок пісень на два голоси для шкільної молоді» (1926), «Збірник народних пісень у викладі на три голоси для шкільних хорів» Ф.Колесси (1927).

Музичний матеріал педагогічних посібників включає не тільки фольклорні зразки, а й оригінальні твори композиторів для дітей, близькі за характером до народних пісень. Тематичний матеріал збірників відповідає інтересам та віковим особливостям дітей, у більшості – це дитячий фольклор, що має виховне значення. Співаникам притаманні доступність і послідовність у викладі матеріалу. Відповідно до вікових особливостей дітей підбиралися поетичні тексти, поступово ускладнюва-

лися ритмічний і мелодичний малюнок пісень, розширювався їх діапазон з урахуванням фізіологічних особливостей дитячого голосу. Розглядаючи спів як природну потребу дітей, композитори часто відводили цьому питанню окремі розділи у своїх посібниках (напр., «Загальні відомості про спів», «Правила при співі» у доповненні до «Руського співаника для шкіл народних» з додатком «Малий катехиз музики» В.Матюка).

Аналіз дидактичного матеріалу педагогічних посібників показує, що головну увагу автори приділяли розвитку музичних здібностей школярів: вихованню ладового і ритмічного чуття, музичного слуху, музичної пам'яті тощо. Основним засобом музично-естетичного виховання визначався хоровий спів; відповідно у посібниках аміло дбрані дво- і триголосі зразки народнопісенної творчості з урахуванням діапазону голосу дітей різного віку. Найголовнішим було те, що музичний матеріал цих збірників сприяв вихованню у дітей любові до Вітчизни, рідного народу, української пісні і на цьому тлі – вихованню національної свідомості, гідності, рис національного характеру. Залдяки практичній спрямованості ці праці не атратили своєї актуальності й сьогодні

Значення музичних посібників галицьких композиторів важко переоцінити. Їх поява засвідчила гурботу не тільки про музичне виховання дітей, а й про навчання і викладання у школах рідною мовою, ширше – це була боротьба прогресивної інтелігенції за демократизацію школи і суспільства в цілому.

Станіслав Людкевич відгукується на появу посібників з музичного виховання статтею «Наші шкільні співаники» (1905). У ній композитор аналізує стан музичного виховання у народних школах, визначає заходи щодо покращення викладання музики і співу, пропонує дидактичний матеріал для використання на уроках. Важливого виховного значення автор надає співу: «...Спів є одною з головних потреб навіть не вповні музикальної дитини. Значіння співу у вихованні стреміти має до розвитку слуху, голосу, зміцнення вражіння поетичного образу, про який говориться в пісні, чим формується також почуття і розуміння краси. Через пісню запам'ятовує дитина звороти бесіди, характеристичні вислови, а тим розвивається пам'ять і полегшується наука рідної мови» [4, 257].

С Людкевич зауважує, що навчання музики у школі значно відстає від інших предметів. Такий стан автор пов'язує, перш за все, із відсутністю фахових музикантів-педагогів, які б володіли методикою викладання музики. Виходячи із цього, С.Людкевич ставить вимогу якнайшвидшого створення «...методичного підручника науки співу в школяк народних, який ...став би підмогою вчителеві для раціонального і методичного трактовання науки співу» [4, 258]. Він підкреслює, що уроки музики повинні «... трактуватися не як умілість штуки, а як предмет виховуючий, котрого повинні вчитися не вибрані тільки або добровольці, а всі (підкреслення авторське – І.Б.) більше чи менше спосібні ученики, подібно як вчать всіх інших предметів» [4, 257-258].

Звертаючи увагу на зміст дидактичного матеріалу співаників, автор відстоює думку про необхідність введення в навчальний процес фольклорних зразків: «Перший і найважніший дезидерат (умова – І.Б.) доброго народного співаника є се, щоб його матеріал був узятий безпосередньо з народного джерела, з народних пісень» [4, 259]. Цю думку С.Людкевич розвиває у статті «Про музикальне виховання»: «Особливо ж відчувається недостача добре аранжованих діточих пісень. Виповнити сю прогалину треба чимивидше, ...зваживши багатство наших народних мелодій, на яких можна взоруатися» [2, 267].

Питання музичного виховання дістають своє поглиблене висвітлення у статті «Організація музичного виховання». У ній С.Людкевич визначає стан музичної освіти на чотирьох рівнях.

- 1) в народних школах;
- 2) в середніх школах і семінаріях;
- 3) у високих і фахових музичних школах;
- 4) у «Просвіті».

Звернемося до двох початкових ланок музичної освіти. Критикуючи рівень навчання музики у народних школах, автор ставить вимоги, за яких можна було би покращити справу:

«1) значне піднесення вимог щодо музичних кваліфікацій для народних учителів, щоб вони піднялися до такого степену, який є в німецькій або чеській державі,

2) видання можливо повних збірників мелодій з текстами для вжитку науки співу в народних школах» [5, 294].

Це свідчить про його обізнаність із зарубіжними досягненнями на музично-педагогічній ниві, а також про усвідомлення потреби забезпечення навчального процесу дидактичними матеріалами.

С.Людкевич підкреслював, що й у середніх школах стан музичної освіти є незадовільним через нормування «надобов'язкової науки співу і музики для музичальних добровольців» (підкреслення авторське- І.Б.) [5, 294]. Автор називає кілька причин: брак фахових музичних кадрів, коли «...більшість учителів музичних ...обходяться без державних кваліфікацій з музики, а є вчителями інших предметів та трактують музику з аматорства»; «...недостачу музичної хорової бібліотеки, творів, зложених і пристосованих відповідно для потреб школи, на мішані, мужеські й дитячі хори» [5, 295]. У цій статті С.Людкевич закликав фахівців до вироблення і практичного застосування плану «...рідного музичного навчання всіма можливими засобами..., бо кожне спізнання цієї праці робить її труднішою і складнішою» [5, 298].

Хоча «Шкільні співаники» задовольняли практичні потреби вчителів, все ж на той час відчувалася гостра нестача теоретичних посібників. Відгукуючись на цю проблему, С.Людкевич створив два такі посібники: «Загальні основи музики» (теорія музики) (1921) та «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу» (1930). Поява підручника з теорії музики викликана наміром «...бодай почасти виповнити прогалину в нашій музичній літературі, поки час і шасливіші умовини не дозволять зложити тривкіших наукових основ для нашої музичної культури» [6, 264].

Підручник складається з чотирьох розділів: «Ритміка», «Систематика», «Забарвлення тону», «Музичні форми» та словника музичних термінів. У 1-ій частині знаходимо відомості про музичний ритм, такт, темп і динаміку. У 2-ій частині викладаються основи елементарної теорії музики: система звуків, ключі, лади, хроматичні знаки, інтервали, акорди, транспозиція, мелізми тощо. 3-я частина, за словами автора, це – «енциклопедичний огляд людських голосів та інструментів». Тут подаються відомості про будову голосового апарату, діапазон і стрій, прийоми гри на струнних, духових і ударних інструментах. 4-а частина присвячена історії і розвитку музичних форм від найпростіших елементів музичного синтаксису – мотиву, фрази, речення, періоду – до циклічних, поліфонічних і вокально-інструментальних форм. У розділі «Гомофонні форми» С.Людкевич доводить, що найпростіші гомофонні форми – пісня, танець і марш є основою всіх складних форм вокальної та інструментальної музики. Зауважимо, що саме ці «три кити» пізніше використав у своїй системі музичного виховання російський композитор Д.Кабалевський.

Підручник «Загальні основи музики» призначався «... для фахової науки по музичних, як також по середніх школах, де наука музики трактується поважно» [6, 264], а також асім, хто цікавився музикою і музичним вихованням.

У підручнику «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу» С.Людкевич використовує народну пісню як основний навчальний матеріал. Він розглядає народну пісню як основу розвитку національної музичної культури, як важливий дидактичний засіб музичного виховання дітей. Шлях до пізнання підростаючим поколінням музичної культури, історії, традицій свого народу С.Людкевич бачить саме через народну пісню. Підручник складається із 2-ох частин: «Ритміка» та «Інтоніяція». У 1-ій частині подані різні вправи для виховання в учнів почуття ритму з відповідними методичними порадами. На початковому етапі навчання це тільки теоретичне виконання ритмічних вправ, а далі – їх індивідуальніше моделювання при співі. Зауважимо, що завдання поступово ускладнюються і одночасно координують відтворення кількох функцій. Напр., точне відчуття ритму поєднується з чистим інтонуванням, слуховим контролем тощо.

2-а частина присвячена питанню розвитку музичного слуху і вихованню вокальної культури школярів. Теоретичний матеріал кожної теми закріплюється на практиці, причому вокальні вправи щораз ускладнюються, розширюється їхній діапазон. Для співу пропонуються народні пісні, уривки із творів українських композиторів (Д.Бортнянського, М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, В.Матюка) та зарубіжних (В.Моцарта, Л.Бетховена, Д.Верді, Й.Брамса, Ф.Шуберта, Б.Сметани, Е.Гріга)

У підручнику «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу» С.Людкевич наводить близько 200 оригінальних вправ і прикладів та 11 графічних зображень схем тактування. Виходячи з того, що цей підручник орієнтований на школу і виклад матеріалу має чітку методичну основу, видається доцільним перевидавати його і використовувати в сучасній школі.

Присвятивши увагу питанню музичного виховання дітей ще у статті «Наші шкільні співаники», С.Людкевич розвинув його у своїх виступах на педагогічному з'їзді у Варшаві (1929), «...де виголосив доповідь про нові методи сольмізації» [7, 17], та на першому українському педагогічному конгресі (1935), де закликав «...створювати необхідні для навчання співу підручники, засновані на народній пісні, забезпечувати шкільні хори відповідним репертуаром» [8, 190-191].

Отже, С.Людкевич заклав основи музичного виховання в Галичині вже на початку ХХ ст. і впродовж життя залишався провідним педагогом-теоретиком і практиком. У своїх працях з питань музичної педагогіки видатний вчений підкреслював, що навчання музики повинно спиратись на народнопісний зразок, високопрофесійну методику та культурні традиції українського народу. В цьому виявляється зв'язок із світовим музично-педагогічним досвідом початку ХХ ст., а саме, співзвучність з ідеями Б.Бартока, З.Кодая, К.Орфа про музичне виховання і навчання дітей на народній основі, на інтонаціях рідного і близького їм фольклору.

Педагогічні ідеї і методичні прийоми С.Людкевича залишаються актуальними й сьогодні і можуть творчо використовуватись у практичній діяльності вчителів музики.

«Постать Станіслава Людкевича така оригінальна й велика, його діяльність така багатогранна й різноманітна, а його заслуги для української музичної культури такі великі, ...що вони приковують увагу не тільки музик та музикознавців, але й усіх тих, кого цікавить справа української культури...» [7, 4]. Вивчаючи проблеми теорії і практики музичного виховання дітей, С.Людкевич намагався піднести українську культуру на новий, вищий щабель. Його праці з значним внеском у царину музично-естетичної освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахадур В. Аспект индийской эстетики. – Мадрас, 1956.
2. Людкевич С. Про музикальне виховання // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.2 / Упоряд. З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000 – С.265-268.
3. Процик С. Внесок українських композиторів у теорію і практику музично-естетичного виховання школярів //Музика в школі. – Вип. 8. – К. Муз. Україна, 1982. – С.52-57.
4. Людкевич С. Наші шкільні співаники //Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.2 / Упоряд. З.Штундер – Львів: Дивосвіт, 2000. - С.257-259.
5. Людкевич С. Організація музичного виховання // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи – Т.2 / Упоряд. З.Штундер – Львів: Дивосвіт, 2000. - С.293-298
6. Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). Переднє слово // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.2 / Упоряд. З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – С.264.
7. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Львів, 1999.
8. Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С.П.Людкевича // Творчість С.Людкевича. Збірник статей / Упоряд. М.Загайкевич. – К.: Муз. Україна, 1979. – С.184-195.

Леся Ничай

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ТОВБЛЕВИЧА У СТАНІСЛАВОВІ: СТАНОВЛЕННЯ, РЕПЕРТУАР, МУЗИКА В СИНТЕЗІ МИСТЕЦТВ

Великого значення для процесу збереження національної самобутності українського народу в складних історичних умовах ХІХ – першої третини ХХ століття набув український музичний театр, який поєднував у собі музику і драму, народні традиції і професійне літературно-музичне мистецтво. Сягаючи своїми коренями в народну обрядовість, вертеп, народну та шкільну театральну

драму, музичний театр знаходить свій початок у середовищі аматорів, котрі стали тою рушійною силою, що привела до утворення професійного музичного театру.

Дослідження музичного театру як невід'ємної складової національних духовних надбань на сучасному етапі зацікавленості історією та культурою рідної землі є, без сумніву, актуальним. Локальний підхід до вивчення музичного театру допоможе встановити загальну картину стану театраль-ного мистецтва Західної України означеного періоду.

Проблеми розвитку театраль-ного руху України в цілому і Галичини зокрема розглядаються у працях українських музикознавців О.Шреер-Ткаченко, Л.Архімович, М.Загайкевич, О.Литвинова, Л.Корній, О.Паламарчук, і Полякової та інших, в яких театр визначається як найбільш демократич-ний та синтетичний вид мистецтва. Проте досі не має дослідження, яке б розкрило у повній мірі діяль-ність товариства «Театр ім. І.Тобілевича» у Станіславові як одного із важливих центрів культури Західної України.

Мета даної статті – простежити основні етапи становлення та розвитку театру імені І.Тобілевича, який діяв у Станіславові (нині Івано-Франківськ) у першій третині ХХ століття, та ви-явити передумови і характерні риси цього процесу.

З переходом Галичини (1772 рік) та Буковини (1775 рік) під австрійську владу на їх землях з'являються німецькомовні і польськомовні напівпрофесійні мандрівні театри, а у Львові постає сталий театр, у якому діють німецька, а згодом польська групи. Через пригнобленість української культури, занепад освіти, недостатню кількість національно-свідомої еліти про створення постійно-го українського театру поряд із німецьким чи польським не могло бути мови. Тому міста Галичини в цілому, а Станіславів зокрема, задовольнялися гастроліями переважно польських труп, які пропону-вали вистави різного рівня.

Відомо, що у Станіславові від початку ХІХ століття виступали такі мандрівні польські теат-ри: 1820-1826 рр. – театр Камінського зі Львова; 1830 р. – трупа Віницького; 1837-1839 рр. – різні львівські артистичні колективи, змінюючи один одного, залишалися в місті ненадовго. У 1846 р. га-стролювала трупа Зенопольського; 1851, 1853, 1854, 1856, 1857 рр. – виступав Краківський театр Борковського; 1862-1866 рр. – театральне товариство Бенди; 1867 р. – колектив Штенгеля. За-пам'ядалися публіці Станіславова виступи труп Вожняковського (1881 р.), Лясоцького (1885, 1886 рр.), Лінковських (1887 р.) та Вуйціцького (1889 р.).

Український театр зі Львова під керівництвом О.Бачинського перебував у місті в 1864 і 1871 роках. Це був перший постійний український театр в Галичині, і його дебют у 1864 році викликав великий інтерес серед української громадськості.

Таким чином, протягом сімдесяти років прибували різні мандрівні трупи і жодна з них не за-лишалася в місті надовго. Давався ознаки відсутність відповідного приміщення, через що приїжджі театри змушені були наймати зали у готелях, казино, будинках товариств «Руська бесіда», «Сокіл». Так тривало до 1891 року, коли завдяки праці створеного у 1879 році у Станіславові польського Му-зичного Товариства ім. С.Монюшка (МТМ) був збудований театр, що існує до цього часу як обласна філармонія. Маючи власне театральне приміщення, Товариство Монюшка розгорнуло активну твор-чу діяльність, що тривала шістьдесят років, завдяки якій місто побачило кращі оперні вистави, серед яких: «Галька», «Страшний двір» С.Монюшка, «Богема», «Мадам Батерфляй», «Тоска» Дж.Пучіні, «Кармен» Ж.Бізе, «Ріголето», «Травіата» Дж.Верді, «Паяци» Р.Леонкавалло... А твкож почуло шедевр камерної, симфонічної та хорової музики вітчизняних та зарубіжних композиторів. Довгий час польське Музичне Товариство ім. С.Монюшка виконувало функції сталого музичного театру.

Вистави та концерти МТМ відвідувало чимало українців, що також мали авляти прагнення до створення власного українського театру. Враховуючи те, що переважна більшість населення міс-та все-таки українці, яких не завжди заловольняв у першу чергу рівень гастроліюючих, переважно польських труп, а також добір репертуару, який не був близьким і відповідним до потреб українства, а пропагував польську культуру, то створення власного театру стало пріоритетним завданням акти-вної громадськості і піднеслося до рівня політичної маніфестації національного самоутвердження корінної, освіченої нації. Театр мав стати просвітницьким центром, який би спрямовував свою дія-

льність не лише на розваги, але й плекав, розвивав та поширював національну культуру в складних умовах польської окупації.

«В голові одного із прихильників театру виникла думка заснування в Станіславові постійного українського театру, щоб українці, так само, як і поляки, мали можливість заспокоювати свій мистецький голод в рідному театрі» [1, 574]. Таким «прихильником» став відомий лікар і громадський діяч Володимир Янович, який у 1911 році разом із однодумцями заснував окреме статутне товариство «Український народний театр ім. І.Тобілевича». В неділю 11 лютого 1911 року о 19.30 в залі Д.Егера по вул.Газовій відбулася перша вистава театру. Вечір розпочався промовою Ю.Чайківського та прологом І.Франка «Великі роковини». Після офіційної частини на суд переповненої глядачами святкової зали була представлена «Наталка Полтавка» І.Котляревського. У виставі брали участь артисти Лукасевич, Малинович, Грицуляк, Любич, Козаченко. Перша вистава була сприйнята громадськістю з широкою теплотою, неважко собі уявити ту піднесеність, яка панувала серед українців у той час. Отже, товариство розпочало свій творчий шлях.

У Статуті, прийнятому в тому ж 1911 році, метою діяльності товариства «Театр ім. І.Тобілевича» визначалося «плекання і розвиток драматичної штуки українською мовою».

Для досягнення мети виділялося ряд засобів, серед яких:

- а) побудова і утримання театру в Станіславові, збирання пожертв на цю мету;
- б) заснування постійного театру;
- в) влаштування аматорських драматичних вистав по містах і селах;
- г) заснування драматичної школи, школи декамації і драматичного співу;
- д) влаштування конкурсів і визначення премій за оригінальні та перекладні драматичні твори;
- е) встановлення стипендій для навчання артистів;
- ж) заснування бібліотеки драматичних творів і праць;
- з) видання драматичних п'єс і праць з обсягу історії і теорії драми та видання часописів [2].

Майно товариства було розділено на Фонд будови українського театру в Станіславові та Фонд плекання і розвитку драмату. Але, як це було характерно для того часу, коштів для здійснення всього запланованого катастрофічно не вистачало, адже з державної казни фінансувалися тільки польські товариства і установи. Незважаючи на хвилю національного піднесення, діяльність театру грималася головним чином на ентузіазмі невеликої групи шанувальників Мельпомени, переважна більшість алодила до складу театру Тобілевича.

Товариство складалося з членів дійсних, добродіїв, засновників і почесних. Його очолив Голова, до Виділу (керівництва) входили також заступник Голови та 5 членів правління. Планувалося також створення секцій для справ адміністративних, артистично-технічних, літературних. Всі справи товариства залагоджувалися на Загальних зборах, які відбувалися один раз в рік на початку календарного року, засіданнях Виділу та засіданнях секцій. Спеціально для господарської діяльності була створена Контрольна комісія, що відповідала за фінанси і майно. З Протоколу Загальних зборів товариства від 30 травня 1921 року дізнаємося, що в бурхливий період Першої світової війни Статут 1911 року був втрачений, його відновлення відбулося у 1921 році [3].

З архівних документів відомо, що до першої Управи театру Тобілевича у Станіславові увійшли його засновники Володимир Янович, Йосиф Кузьмич, Микола Лукасевич, Гимко Хомин, Омелян Бачинський, Григорій Барилук, Іван Волянський, Іван Мирон, Михайло Стефанів, Марія Дмитрак, Юлія Калиновська.

В другій половині XIX століття в театральному середовищі України в цілому, а Галичині зокрема, визначився музично-драматичний профіль, який найбільше відповідав смакам тодішньої публіки. Вистави, збагачені музичним оформленням, користувалися великою популярністю [4]. Кон'юнктура часу зумовила добір відповідного репертуару, в якому провідне місце зайняв жанр так званої «співогри» (від німецького Singspiel), тобто вкродок побутова п'єса з музикою. До жанрових різновидів співогри могла віднести водевіль, оперету, мелодраму. Зазвичай музичне оформлення мали також історико-драматичні твори. Актуальні сюжети, патріотизм і демократична спрямованість зумовили значну популярність вистав. Цінною рисою творів музично-драматичної сфери було

те, що в них широко використовувалися народнопісенні і танцювальні джерела, тобто те, що було з дитинства знайоме пересічному глядачеві. Театральні вистави того часу включали музичні дивертисменти сольних, ансамблевих, хорових та інструментальних номерів. Мало не кожен персонаж ц'єси виконував пісні, а групова характеристика героїв відбувалася в ансамблях і хорах [5]. Отже, від акторів того часу вимагалася вміння справлятися як з драматичними, так і з оперними ролями, що було надзвичайно складно в умовах відсутності професійних артистичних кадрів. У значній мірі це і зумовило не завжди високий рівень театральних постановок. Давалася взнаки також відсутність постійного складу оркестру та хору при театрі. Все це стосувалося також театру ім. І.Тобілевича. Незважаючи на труднощі, театр працював, його репертуарна палітра в різні роки включала як класичні, так і сучасні зразки української та світової драматургії серед яких опери, оперети, народні та історичні, лірико-побутові драми, водевілі, фарси, комедії.

За роки діяльності театру відбулася еволюція від характерних з середини ХІХ століття лірико-побутових драм і комедій (таких, як «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І.Котляревського та сценічних переробок творів Ю.Коженко-Оаського і Г.Квітки-Основ'яненка, що складали основу репертуару перших українських театрів) до опер, оперет і новітньої європейської та української драми («Украдене щастя» І.Франка, «Циганка Аза» М.Старицького, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Миша Мазайло» М.Куліша, «Гришниця з Паго-Паго» за С.Моемом, «Чорт» Ф.Мольєра). Це свідчить, з одного боку, про те, що товариство Тобілевича йшло пліч-о-пліч з іншими театрами того часу, а з іншого, що його виконавський рівень дозволяв справлятися з різноплановими сценічними постановками.

Театр розпочав свою діяльність як аматорський гурток, а переріс у професійний театр (1927 рік), який був одним із кращих в Галичині. Його діяльність можна поділити на такі періоди:

I період – 1911 – 1914 рр. – до Першої світової війни (м. Станіславів);

II період – 1914 – 1920 рр. – пов'язаний із воєнними подіями в Галичині (1914 -1918 рр. – м. Станіславів, 1918 - 1920 рр. – м. Коломия), характеризується нестабільністю у діяльності;

III період – 1920 – 1927 рр. – повоєнні роки (м. Станіславів) – це відродження театру і поступове зростання професіоналізму;

IV період – 1927 – 1938 рр. – час найвищого розквіту (м. Станіславів і м. Коломия) [6, 128].

У довоєнний час театр ім. Тобілевича поставив біля 50 вистав. Ці роки можна охарактеризувати як період становлення та визначення основних засад діяльності. В проміжку між 1911 – 1914 рр. театр не виходив за рамки типових існуючих тоді аматорських мандрівних театрів, серед яких, мабуть, найкращим взірцем може служити театр культурно-мистецького товариства «Руська Бесіда» зі Львова. Тому досить типовим був репертуар, що ґрунтувався на жанрах народно-побутової та історичної драми і комедії («Сватання на Гончарівці» Г.Квітки-Основ'яненка, «Москаль-чарівник» І.Котляревського тощо).

Артистична трупа була укомплектована мало не повністю з любителів. Постійні нестатки, утиски з боку влади, побутова невлаштованість, непристосованість приміщення ніяк не могли позитивно позначитись на життєдіяльності театру.

Під час війни життя у товаристві ім. Тобілевича майже зовсім завмерло. З акторського складу залишились переважно жінки. Майно товариства було розграбовано, зник навіть Статут і книга протоколів [3]. Артисти або зовсім залишали сцену або приєднувались до інших театрів.

Відновлення театру Тобілевича відбулося з ініціативи його засновника Володимира Яновича у 1921 році. На загальних зборах головою було обрано керівника драматичного гуртка «Станіславівського Бояна» Степана Клапоушака. До нового Відділу увійшли Марія Дмитрак (як режисер), Наталія Гаврилова (секретар), професор Олекса Бойцун (скарбник), професор Сава Никифоряк та професор Євген Шепарович. Контрольна, або Перевірна, комісія включала Володимира Яновича, Івана Ставничого, Володимира Пеліха.

На засідання 1921 року В.Янович висунув пропозицію щодо необхідності створення драматичної школи, яка могла б поповнити трупу підготовленими кадрами, а також вказав на велике значення власного оркестру і потребу побудови пересувної сцени в «Руській Бесіді». З того часу театр очолив Д.Дем'янчук. Режисером призначили артистку Лісову, а Є.Шепарович був обраний адмініс-

тратором. Виділом був відновлений втрачений у воєнні роки Статут, поповнено бібліотечний фонд та театральний реквізит

У звіті голови товариства С.Клапоушак, який був виголошений на Загальних зборах у січні 1922 року, зазначалося, що всього в 1921 році відбулося 6 засідань, на яких обговорювалися болочі проблеми відновленого товариства. В цьому році Керівництво утворило 3 комісії. Артистична комісія у складі Ю.Гаєвського, М.Мельника, О.Паньчака, І.Рибчина займалася добором репертуару, акторського складу та відповідала за якість постановок. Фінансово-адміністративна комісія здійснювала керівництво коштами та їх розподіл для вистав. До неї увійшли С.Клапоушак, Є.Шепарович, О.Вислоцький. Третьою була організаційно-забавова комісія А.Кичунової, К.Величка, О.Паньчака

На той час припадає постановка таких різнопланових, складних п'єс: «Дядько Івась» А.Чехова (двічі), «Циганка Маріюла» та «Бувальщина» А.Велисовського, опера «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Комедія життя» та «Одружений Мефістофель» Є.Мировича в перекладі з російської Ю.Гаєвського. Товариство підготувало 2 концертно-булетні вечори. За сприяння театру секція Українського студентського союзу поставила п'єсу Є.Чірікова «Євреї». У планах були вистави В.Вигнichenка «Брехня», «Між двох сил» і «Любов» Вільдганса. Отже, репертуарна політика в порівнянні з попередніми етапами була спрямована на поєднання класики і новітньої драми.

Якщо врахувати, що театр ім.Тобілевича лише почав відновлення своєї роботи, то такий результат за 1-2 роки був досить втішним, його діяльність набувала обертів. В одному з часописів за лютий 1923 року зазначалося, що «... театр перейшов і далі переходить дуже велику еволюцію», але для подальшого його розвитку необхідні «загальна згода, товариське гуртування, поважне трактування справжнього мистецтва і солідна праця...», а це у значній мірі залежить від організації матеріальної підтримки товариства «...створенням кураторії з добродіїв і меценатів нашого драматичного мистецтва». Проте, йдеться далі, «найтяжчі кроки на шляху відновлення театру вже зроблені й Український Народний Тئاتр ім. І.Тобілевича в Станіславові має перед собою гарну будучину» [7].

Навколо театру згуртувалося чимало відомих діячів мистецтва та звичайних аматорів сцени (всього біля 100 артистів і персоналу). Серед них варто згадати Філомену Лопатинську, яка виконувала провідні сопранові партії у «Запорожці за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Різдвяній ночі», «Утоплений» М.Лисенка, видатного музичного актора, ветерана театального руху Івана Рубчак (исперсвершеного у ролі Карася), що мав прекрасний голос і брав участь в оперних вистаках. У 20-30 рр. ХХ ст. І.Рубчак належав до когорти провідних оперних співаків і режисерів в Галичині. Прем'єру оперети «Ой, не ходи, Грицю» прикрасила своєю участю провідна артистка Київського театру ім. І.Франка Ганна Борисоглібська.

Значний внесок у розвиток українського театру ім. І.Тобілевича зробили Марія Дмитрак, Любов Левицька, Каліста Гай, Євген Шепарович. Активно співпрацювали з театром аматори Ліда Крушельницька, Євген Курило, Леонід і Павло Крушельницькі, які згодом стали окрасою театральних підмостків.

Сценічні постановки театру знаходили відгук у пресі. Так, у газеті «Діло» за 8 грудня 1921 року ідеться про успіх п'єси «Любов» Вільдганса, яка була показана на сцені Музичного товариства Монтошка. Ця п'єса поставила великі вимоги до акторсько-режисерського складу, з якими він з честю впорався. У виставі брала участь запрошена зі Львівського театру співачка Олена Голіцинська, яка виступала безкоштовно. Автор статті підкреслює велике значення театру ім. Тобілевича, адже: «поляки мають в Станіславові аж дві постійні «placowki» – «Teatr im. A.Fredry» і «Scenka w Sokoli» та грають тричі в тиждень при повній звлі. Станіславівські Українці воліють у своїй більшості захоплюватися грою в карти, але частина громадян почуває справжню адачність до гуртка артистів, і це повинно визначити їх» [8].

Такі зауваження щодо байдужості суспільства до театального життя неодноразово зустрічаються в періодиці того часу, про що свідчить, зокрема, відгук одного з відвідувачів вистави «Еспанська Муха» А.Баха 1 березня 1925 року і «Швалапута» Гнинського 15 березня цього ж року, режисером яких був Д.Демчишин. Сюжети, вкладає праця і хист артистів Левицької, Яворської, Ак-

сентівни, Величковської, Опар, Дзюбіної, Ільницької, Каратницького та інших мали б зацікавити мешканців міста, але: «сумно почуває себе на кожній виставі у напівпорожній, аласній новій театральній салі «Українського Сокола» невеликий гурток сталих гостей, прихильників рідного мистецтва. Ще тяжчий сум огортає внаслідок тої нечуваної апатії самих же працюючих безкорисно із пожертвуванням артистів і аматорів. І найвищий час, щоби українське громадянство схаменулося та не дало загинути святині нашого рідного живого слова Ціни місць надзвичайно низькі» [9].

Можливо, саме через фінансову скруту театр відкриває у 1926 році «Випозичально костюмів» для аматорських гуртків у навколишніх селах. У цей час труднощі матеріального характеру змушували багатьох артистів залишити Станіславів у пошуках кращої долі [10, 26].

Але, незважаючи на негативні фактори, театр все-таки відновився після воєнного лихоліття. Період з 1922 до 1927 року можна сміливо назвати часом переосмислення мистецьких цінностей та поступової професіоналізації і таким, що підготував ґрунт для найвищого розквіту театру ім. Гобілевича, який розпочався з 1927 року.

Цей етап пов'язаний з ім'ям громадського діяча, мецената, директора Банку Господарства Крайового Костя Пруса Вишневецького, який зволікувався театром і вклав велику суму грошей в організацію його оновлення. Сучасники відзначали певну парадоксальність ситуації, адже, будучи досить ощадливим для аласних потреб, директор Вишневецький був у той же час щедрим опікуном і благодійником громадської культурної організації.

Саме 1927 рік можна вважати початком становлення постійного професійного українського театру ім. І.Тобілевича у Станіславові, директором якого став Кость Вишневецький, артистичне керівництво обійняв Григорій Міщенко-Сіятовський, режисуру – Ярослав Давидович, а музичну частину – Вільгельм Шрам. У 20-30 рр. на сцені творять артисти І Рубчак, М.Бенцаль, В.Левецька, Г.Совачова, Ф.Величковський, Л.Кривецька, А.Нижканківський, Л.Боровик, Н.Лужницька, К.Козак-Вірленська, М.Скала-Старицький, Р.Базилевич, І.Даньчак, Л.Ленська та інші. Завдяки щедрості Вишневецького було оновлено декорації та костюми, а сцену збагачено освітленням. Театр ім. Тобілевича, мабуть, єдиний серед українських театрів на Галичині мав у той час власне опалювальне приміщення у будинку відкритого у 1925 році «Українського Сокола» та відповідного рівня сценічне оформлення. Дан деяких спектаклів (наприклад, «Царевич» Г.Запольської) спеціально були пошиті костюми. Авторі регулярно отримували заробітну плату. При товаристві діяли оркестр, хор і балет.

Театральний сезон був урочисто відкритий 15 вересня 1927 року з благословення зірки світової оперної сцени, улюблениці і гордості шанувальників мистецтва Соломії Крушельницької. Оскільки театр набув статусу постійно діючого, то регулярно, щосуботи і щонеділі, відбувалися вистави, труппа також виїждняла на гастролі.

Оскільки режисером став Ярослав Давидович, який був опретьковим актором, добре знав хореографію, тривалий час працював у театрі А.Фредри і МТМ, то в першу чергу в репертуарі з'явилися оперети І.Кальмана, Ф.Легара, Й.Штрауса, Я.Барніча, опери «Галька» С.Монюшка, «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Катерина» М.Аркаса, «Орфей у пеклі» Ж.Оффенбаха. Оперета «Ой, не ходи, Грицю» Александрова та опера «Сорочинський ярмарок» М.Мусоргського у 1928 році вийшли під режисурою Г.Міщенка-Сіятовського. Вистави проходили з успіхом, деякі ставилися по декілька разів («Чар вальсу» Й.Штрауса – 24 рази!). Це стало можливим, зокрема, завдяки творчій співпраці із знаменитим Станіславівським хором «Думка» під керівництвом Леоніда Крушельницького та залізничним оркестром, яким доповнювали театральний, а також завдяки енергійним диригентам Вільгельму Шраму, Богдану Сарамазі, Євгену Цісику.

Поряд із музичними постановками у жанрах оперети й опери відбувалися і драматичні. З великим успіхом у 1928 році пройшла драма на 5 актів В.Товстоноса «Думі Меріца», за основу сюжетної лінії взято тему визвольної боротьби Болгарії проти турків. Не залишилися поза увагою публіки п'єси «Панна Мара», «Зимовий вечір», «Миротворці» [11; 12, 151].

Незважаючи на те, що становище театру значно покращилося, пліпність кадрів все-таки, хоча й у меншій мірі зберігалася. У 1929 році на зміну Я.Давидовичу прийшов молодий талановитий режисер Володимир Блавацький, котрий до того аже працював у знаменитій харківській «Березолі».

Відповідно новий художній керівник розпочав власну репертуарну політику, спрямовану на поступовий перехід від «легких» жанрів, що мали більше комерційне значення, ніж високодуховне і виховне, до поважного репертуару, який включав поряд із класикою твори сучасників. Для першої пробної постановки було обрано комедію Габора Дрегелі «Гарно вишитий фрак», повну яскравого гумору і колючої сатири. Ця вистава отримала велике визнання і утвердила становище Володимира Блавацького як режисера й актора. Наступні постановки «Розрита могила» і «Суботів» Т.Шевченка, об'єднані в одну образом Б.Хмельницького і вирішені в умовно-реалістичному плані з наголосом на патріотичну лінію, привернули до себе увагу театральних кіл Львова. Невдовзі поступила пропозиція кооперативу «Український театр» у Львові щодо спільного художнього керівництва, яка була підтримана, але невдовго, оскільки новий режисер, емігрант з Росії, Соколовський в силу об'єктивних і суб'єктивних причин не зміг справитися з обов'язками. Всього через півтора місяця режисером театру ім. І.Тобілевича знову призначено В.Блавацького.

Театральний сезон 1929-30 рр. розпочався драмою М Старицького «Маруся Богуславка», яка була ефектно втілена в романтичному дусі. У головних ролях – Леся Кривицька та Володимир Блавацький, сценограф – Леонід Боровик. У виставі взяв участь хор «Думка». Акцент був зроблений режисером на масові сцени.

Наступною постановкою у репертуарі театру стала оперета Роберта Штольца «Паяцки», де музичну частину забезпечував Б.Сарамага, а сценічне оформлення – Л.Боровик. Стосовно цього твору Блавацький зазначав: «Я намагався дати цій опереті естетичні сценічні рамки, відповідну легкість гри акторів та акцентувати у виставі саме ті моменти, які роблять оперету таким принаємним театральним жанром, виключаючи всяку тривіальність і грубість, які так часто висувуються на перший план в постановках оперет і викликають негодування кожного культурного глядача» [10, 56].

Такі ж позиції у підході до цього жанру спостерігаються в постановці оперети «Циганське кохання» Ф.Легара, де в головній партії Ілони виступила спеціально запрошена в трупу зі Львова О.Голіцинська, яка згодом співаком також в оперетах австрійця Л.Фанля «Роза Стамбула» та «Меді». Перед глядачами постало не звичне легковажне розважальне дійство, а видовище, сповнене романтизму і глибини. Визнання супроводжувало також постановку трагедії польського письменника Кароля Ротворовського «Несподіванка», яка була адаптована Блавацьким до українського середовища і вражала глибиною прочитання першоджерела.

Комедія Миколи Куліша «Мина Мазайло», яка буквально захопила режисера своєю актуальністю, стала новим важливим етапом у його творчій діяльності. Блавацький виконував подвійне завдання, адже разом з наполегливою працею над динамікою розгортання п'єси він також виконував головну роль. Вистава отримала великий резонанс у пресі і мистецькому середовищі не тільки Станіславова, а і Львова. Вона була схвалена греко-католицьким єпископом Григорієм Хомнішином та Станіславівським магістратом, що надав театру фінансову допомогу [13].

Блавацького-актора завжди цікавили склалні, неординарні ролі. У п'єсі Ференца Мольнара «Чорт» він зіграв цинічного героя-любовника і знову здобув анзагнання рельєфним окресленням образу. Як писала газетв «Діло» у 1929 році: «такої фінезійної тонкої гри актора, який на протязі трьох дій веде цілу акцію, ні на один мент не зломившись, ми не бачили в українському театрі від часів Загарова...» [14]. Але, як і в кожній сильній особистості, в режисера були свої задрісння й опоненти. Після безпідставного звинувачення у нехтуванні вимогами учасників оркестру В.Блавацький перейшов у трупу Н.Стадника, незважаючи на спростування спеціально створеної комісії.

У зв'язку з цим новим режисером у 1931 році призначають Миколу Бенцалю. Пізніше конфлікт був залагоджений і Блавацький повертається у театр, де спільно із Бенцалем продовжує творчу діяльність. Основною причиною того, що Вишневецький знову запрошує цього режисера, був фактичний провал у Львові вистав «Гетьман Дорошенко» Л.Старицької-Черняхівської та «Гріх» В.Винниченка, а також тяжкий матеріальний стан товариства, яке не окупувало своїх витрат.

Для театру ім. І.Тобілевича Володимир Блавацький здійснив більш, ніж 16 постановок, серед яких драма Д.Щеглова «Хуртовина» («Пурга»), «Гранниця з Паго-Паго» за С.Моемом та оперета «Мікадо» А.Саллівена, особливо позначені мистецькими традиціями «Березолі». Психологізація,

уникнення побутовізму і банальності, вдала розстановка акцентів і добір акторського ансамблю зробили ці вистави успішними. Поява американської комедії Клари Куммер «Роксі» (1932 р.) свідчить про увагу до репертуару європейських сцен того часу.

Прихід у театр ім. І.Тобілевича такого режисера й актора, як Володимир Блавацький, що приніс із собою творчі традиції і свіжий струмінь харківської «Березолі», а також збагатив новим баченням здобутки своїх попередників, можна охарактеризувати як нову сторінку діяльності театру. Вданий тандем мецената Вишневецького і творця Блавацького вивів театр на високий щабель професіоналізму і здобув йому визнання на теренах Галичини.

Творчі розходження у поглядах між режисером старшого покоління Миколою Бенцалем, який був прихильником музично-драматичної форми, та Володимиром Блавацьким, що прагнув до виключно драматичного театру, призвели до остаточного виходу останнього із театру ім.Тобілевича та його входження до «Українського Молодого Театру «Заграва» у вересні 1933 року.

Микола Бенцаль разом із дружиною Оленою приєдналися до театру ім.Тобілевича у 1930 році і працювали в ньому до 1938 року. Маючи за плечима авлийкий досвід, здобутий у Львівському театрі Йосифа Стадника, поряд із корифеями театрального руху Лесем Курбасом, Амвросієм Бучмою, Іваном Рубчаком і багатьма іншими, Бенцаль приніс кращі риси, притаманні українській сцені того часу. Чудове знання театру ніби зсередини було пов'язано з тим, що він у першу чергу виявляв себе як актор: «Відносини в нашому театрі заставляють Бенцалю виступати мало не у кожній виставі. Від малих до головних ролей ним заловнюються прогалини, недостачі театрального персоналу. І в тому випадку приходиться, дивуючись його невиснаженню, твердити, що артист може й мимоволі стається всестороннім, не затрачуючи своїх індивідуальних прикмет і нахилів до виступів в улюблених ролях. Це є тверда акторська школа» [10, 57].

Чимало похвальних відгуків про М.Бенцалю-актора знаходимо у львівській періодиці, підписаних такими визначними людьми, як Андрій Чайківський, Роман Ставинчий, Ольга Дучимінська, Дмитро Николишин, Іван Зубенко та іншими. «Микола Бенцаль ... кому не відоме це ім'я в Галичині? Хто не тішився його дійсно мистецькою грою, чи в оперетках, чи в модерних п'єсах, чи в народній, чи історичній драмах і комедіях?! Немалий час – бо чверть віку – як працює пан Микола на невдячній українській сцені. Не тільки працює, а живе нею і на ній!» [15]. Отже, усім, хто жив у Галичині і цікавився мистецтвом, ім'я М.Бенцалю було добре відоме. Розпочавши свою режисерську кар'єру в театрі ім. І.Тобілевича виставою за п'єсою М.Старицького «Ой, не ходи, Грицю», він досягає визнання й успіху в модерних оперетах талановитого композитора-станіславівця Ярослава Барнича, якого називали «українським Легаром» і «першим композитором, який лібрето і музику до цих оперет брав із нашого життя, вбираючи їх в європейські рамки» [15].

Вже перша постановка оперети «Дівча з Маслосоюзу» була сприйнята й акторами, і публікою з великим ентузіазмом. Наступна оперета «Шаріка» принесла театру і режисеру ще більше визнання. В головних ролях – Олена Бенцаль і Олександр Яковлів. Впродовж чотирьох років вистава не сходила зі сцени. Третьою стала оперета «Пригода в Черчі». Але найулюбленішою була «Гуцулка Ксена», у якій вдало поєднано гуцульський фольклор і сучасну музичну мову. До наших днів великою популярністю користується знамените танго «Гуцулка Ксеня», ім'я автора якого довгий час було заборонено. Цю оперету після смерті Бенцалю поставив уже в об'єднаному театрі Котляревського В.Блавацький.

У період з 1931 року, коли новим режисером було призначено М.Бенцалю, театр ім.Тобілевича активно гастролює містами і містечками Галичини з метою покращення матеріального становища. Так, лише у 1933 році трупа побувала у Стрию, Перемишлянах, Жовкві, Львові, Бродях, Ходорові, Раві-Руській. У цих гастрольних поїздках театр представив такі твори: «Мотря», «Батурни» Б.Лепкого, «Пісня в лицах», «Королева кіна», «Цдунок перед дзеркавом», оперети «Ой, не ходи, Грицю», «Пепіна».

У 1934 році трупа відвідала Броди, Тернопіль, Чортків, Коломию, Заліщики, Стрий, Ходорів, Перемишляни, Бережани, Жидачів. Своєрідними гастролями-вакаціями для театру були поїздки до Надвірної, Жаб'є, Делятина, Косова. В цих далеких закутках гуцульського краю актори мали мож-

ливість недовгого відпочинку. Публіці запропоновано «Сонце руїни», «Корневільські дзвони», «Весела вдовичка», «Гра на замку», «Ельга», «Чумаки», «Ревія», «Залізна острога», «Мазепа», «Запорожець за Дунаєм», «Детектив», оперети «Княжна Чардаша», «Чесна Стюзанна», «Життя Парижу». В репертуарі були модерні драми «Мадія», «Бродвей», «Молодість» та інші

У 1935 році відбулися гастрольні виїзди до Катуша, Долини, Східниці, Миколаєва, Стрия, Болехова, Делятина, Жаб'є, Снятина, Коломиї, Львова, Скалата. На сцені театру ім.І.Тобілевича у той час демонструвалися вистави: «Серед бурі», «Бенкет у раю», «Тричі повінчані», «Дівча з Маслосоюзу», «Отаман пісня», «Лев з Абіссії». Загалом у 1935 році трупа об'їхала 70 міст, так як і в 1934 році

У всіх містах і містечках театр сприймали дуже радо. адже артисти несли в народ високе мистецтво лицедійства. Репертуар добирався із врахуванням труднощів, пов'язаних з транспортуванням сценічного оформлення та чисельності задіяного акторського складу. У цей період у театрі ім. І.Тобілевича працює визначний режисер і актор Йосиф Стадник, а також актори Олена Бенцаль, Івви Рубчак, Іван Воловчук, Володимир Карп'як, Степан Когут, Іван Кудла, Лавро і Клавдія Кемпе, Олексій Лисейко, Розалія Левицька, Лена Ленська, Ліза та Анаголь Радвиські, Орест Садовський, Марія Слюзар, Євгенія Швед, Роман Тимчук. В оркестрі: Євген та Зенон Цісики, Роман Бойкевич, Юліан Сухар, Олександр Онишкевич, Ярослав Папідович. Технічний персонал: Филип машиніст, Тимчишин – реkvізитор, Кіндратюк – помічник.

Оскільки прибутки від гастрольних поїздок та постановок у Станіславові не могли повністю забезпечити утримання артистичної трупи, оркестру, оновлення декорацій і костюмів, тому починаючи з 1933 року, між театром ім. І.Тобілевича та театром «Заграва» постійно ведуться переговори щодо об'єднання. Упродовж цих переговорів до театру «Заграва» слідом за Блавацьким перейшло чимало артистів з театру ім.Тобілевича. Для зміцнення цих двох інституцій 20 серпня 1938 року їх було об'єднано в одну під назвою «Театр ім. І.Котляревського» з осередком у Коломиї.

Український театр ім. І.Тобілевича у Станіславові пройшов нелегкий шлях становлення і розвитку, що був сповнений творчих пошуків, злетів і падінь. Він ознаменував своєю появою нову сторінку в історії театрального мистецтва в Галичині, здійснивши еволюцію від аматорського невеликого гуртка до постійного професійного театру. Незважаючи на постійні утиски з боку влади і відсутність стабільного фінансування, театр функціонував і був українським культурним центром, навколо якого гуртувалося національно свідоме суспільство. Мандруючи містами, містечками і селами, театр віс у найвіддаленіші куточки галицького краю українську культуру, здійснюючи таким чином просвітницьку місію, адже демократичне музично-театральне мистецтво було важливим чинником національно-визвольного руху за політичні та економічні права. Маючи відповідного рівня різнобарвну репертуарну палітру та свої визначні акторсько-режисерські виконавчі сили і опираючись на здобутки світового й українського мистецтва, театр ім. І.Тобілевича здобув собі славу однієї із провідних театрів свого часу в Галичині. Він був тим осередком українського слова і музики, який підтримував у серцях українців вогник національної гордості і самоповаги.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ставничий І. З театрального життя у Станіславові // Альманах Станіславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станіславова і Станіславівщини. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1985. – Т.І – С. 574-576.
2. Статут Товариства «Театр ім. І.Тобілевича», 1921 рік. // ДАІФО. – Ф.6, оп.1, спр.512/43.
3. Переписка з Станіславівським повітовим старостством про затвердження статутів і реєстрацію музично-театральних товариств в повіті // ДАІФО. – Ф.6, оп.1, спр.512/43.
4. Булка Ю.П. Музична культура Західної України // Історія української музики. В 6 т. – К.: Наукова думка, 1992. – Т. 4. – С. 546-593.
5. Заборовська Д. З історії становлення оперного жанру в Західній Україні // Записки Наукового Товариства імені Т.Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. СС XXVI. – С. 118-129.
6. Полякова І. Особливості музично-театрального руху в Галичині періоду кінця ХІХ – 30-х років ХХ століття // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск 3. – Івано-Франківськ.: Плай, 2001. – С. 122-132.
7. Діло. – Львів, 1923. – Ч. 10.

8. Діло. – Львів, 1921. – Ч 15.
9. Діло. – Львів, 1925. – Ч 73.
10. Затварська Р. Корифеї галицьких театрів. – Коломия: Вік, 1997.
11. Діло. – Львів, 1928. – Ч 65.
12. Когутяк М. Галичина: сторінки історії. – Івано-Франківськ, 1993.
13. Діло. – Львів, 1933 – Ч 12.
14. Діло. – Львів, 1929. – Ч 290.
15. Новий час. – Львів, 1932.

Геннадій Когут

АКУСТИЧНІ ФЕНОМЕНИ ЯК ПОДІЇ

Акустичні дослідження звуковисотних, динамічних, спектральних, просторових та інших властивостей звукового поля дають змогу в багатьох випадках провести більш об'єктивний аналіз музичного твору, і досить часто використання додаткових даних з акустики обумовлено конкретними причинами. Сучасні способи фіксації музичного твору – у вигляді MIDI-файлів (де практично немає звичних для музикантів символів, знаків тощо), графічний запис в найрізноманітніших формах, компонування музичного твору шляхом деструктивного монтажу з відібраних «семплів» та подальшої їх обробки і т.д. – це далеко не повний перелік засобів фіксації, напрямків та технік композиції, де без застосування акустичних методів дослідження аналіз музичного твору буде або неповний, або навіть неможливий.

З іншого боку, більш-менш детальний акустичний аналіз музичного твору за усіма параметрами все ще залишається мрією багатьох акустиків та музикантів – аналіз занадто великої кількості даних на сьогодні просто неможливий технічно. До того ж, повний і точкий аналіз не є практично ані завданням музикознавчого аналізу, ані його кінцевим результатом. Щоб використати найважливіші акустичні дані для аналізу кожної композиції з урахуванням її специфіки, можна зменшити кількість даних, наприклад, обмежившись дослідженням просторових координат або динамічних та звуковисотних показників, резонансних ефектів, тембрових (спектральних) властивостей тощо. Очевидно, такими властивостями можуть відзначатися не тільки розвинені частини композиції, а й окремі, значно менші, її фрагменти і навіть окремі звуки.

У таких ситуаціях ми вдаємось до все більшої диференціації елементів композиції, і питання виділення з музичного контексту певного звука (акорду, кластера і т.п.) як *події* інколи стає неминучим. Виділення таких мінімальних акустичних «квантів» в об'єкти дослідження досить зручне тим, що дає змогу проводити аналіз кожної акустичної події за різними, необхідними на конкретний момент, параметрами чи характеристиками.

Таким чином, у сферу визначення *акустична подія* потрапляє будь-яке *акустичне явище, яке відображається в нашій свідомості згідно з критеріями цілісності, і також відзначається наявністю нових зв'язків з іншими елементами системи*. Очевидно, «наявність нових зв'язків» вказує на необхідність додаткового аналізу окремих ситуацій, оскільки такі зв'язки часто можуть виявлятися та існувати вже в межах нової системи – в таких випадках виникає необхідність аналізу і її властивостей¹.

Критерій цілісності є важливими складовими раціонального, пізнавального музичного мислення (як і мислення взагалі), тому сучасна наука приділяє багато уваги дослідженню цих складових у різних аспектах. Наприклад, в теорії фреймів дається визначення «квантів» знань («фреймів») як таких, що мають мінімальний набір складових, без якого даний елемент не може бути представлений [1]; в теорії штучних нейронних сіток застосовується метод кластеризації (розділення цілого на

¹ Інакше ми можемо помилково визначати певну «подію» як випадок розриву зв'язків між елементами структури, що інколи може й не відповідати дійсності.

компактні сегменти з однаковими або близькими характеристиками), що дозволяє застосовувати різні методи обробки інформації для кожного кластера [2] і т.д.

Для акустичних процесів одним із найважливіших критеріїв цілісності, відносної їх автономності та завершеності є амплітудно-часова огинаюча, яка досить точно визначає час тривання акустичної події. Дійсно, кінплітудні огинаючі музичного звуку співзвуччя чи будь-якого шумового сигналу мають конкретні параметри: початок (так звана «атака звуку» – момент його виникнення, характер та час тривання), стаціонарний проміжок, на якому коливальний процес відносно стабільний щодо його амплітуди (і має конкретний час тривання), і – затухання, закінчення коливального процесу (яке також має певні характер та час тривання) [3, 12]. Типових різновидів огинаючих не так багато: від короткої атаки та затухання по експоненті, характерних для щипкових та ударних інструментів, до складніших огинаючих, які мають кілька амплітудних «зламів» і складаються з відносно чітких проміжків. У комп'ютерних технологіях та MIDI-стандартах такі різновиди позначаються як ADSR (attack-delay-sustain-release), ADSDR і т.п.

На осцилограмах акустичні події видно досить чітко, а сучасні технічні та програмні засоби дають змогу точно визначати необхідні параметри кожної події окремо – частоти (висоти), тривалості, амплітуди, спектрального складу тощо. Приклад осцилограми з кількома різноманітними акустичними подіями наведено нижче:



Для практичного аналізу акустичних подій можна вибрати багато композицій, аналіз яких ускладнюється завдяки використанню, наприклад, нетрадиційної системи фіксації, розширених мікротонових структур, сонористичних ефектів і т.ін. У даному випадку будемо мати за приклад композицію Х Лахенмана «Prestige» (1969 рік) для віолончелі соло. Вибір твору обумовлений тим, що в ньому основну увагу приділено тембровій сфері – тембровий аспект звучання (разом з динамічною, звуковисотною та часовою шкалами) надзвичайно важливий для автора, до того ж особливості «тембрової драматургії» (напривлад. в «конкретній музиці», сонористичні тощо) до сьогодні все ще є предметом вивчення та осмислення [4, 5, 6, 7, 8]. Адже тут ми маємо справу саме з новими зв'язками, які реалізуються в межах іншої системи, з новими проявами співвідношень тамбрових структур, компонентів та ефектів, що й орієнтує слухача в першу чергу на сприйняття «тембрової композиції».

Тембральні засоби виразності та ефекти змушують нас також по можливості уникати в тексті терміну «тембр», оскільки традиційне його осмислення, тлумачення та сприйняття у більшості випадків виступає як додаюча якісна характеристика інших об'єктів – окремих звуків, інструментів тощо; використання цього визначення підсвідомо орієнтує нас на інтерпретацію тембру як певної допоміжної якості або властивості інших компонентів [4]. Щоб не викликати таких асоціацій, у вигляді робочого варіанту надвілі ми будемо вживати інше визначення, яке за своєю суттю не спотворює основного смислу явища та водночас підкреслює його самодостатність, можливість автономного й незалежного існування та використання – термін «спектр».

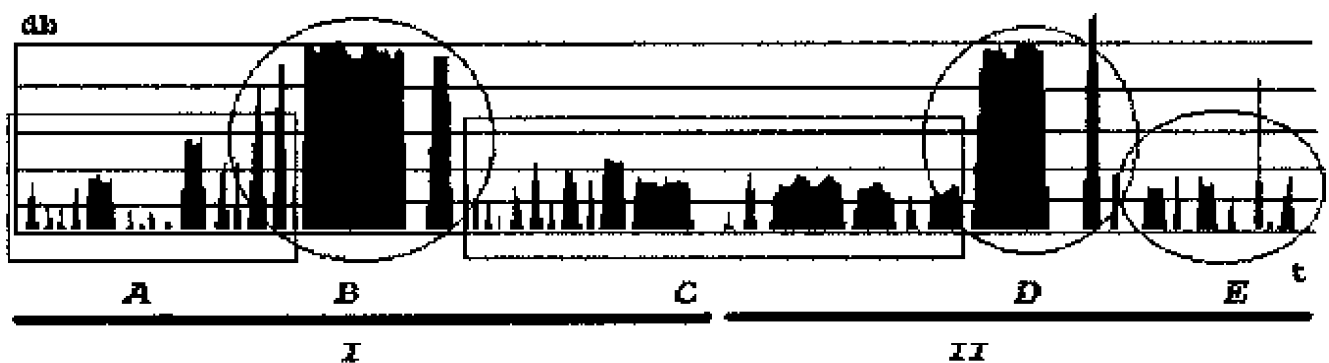
Розглядаючи окремі *спектри як події*, ми можемо їх певним чином систематизувати; «класифікацію» можна здійснити в основному за такими параметрами:

- суцільні шуми з рівномірною щільністю («білий», «рожевий», «коричневий» тощо);
- гармонічні спектри;
- цегармонічні спектри;
- промодульовані іншими сигналами спектри (з постійними або змінними характеристиками);

- фільтровані спектри (з постійними або змінними характеристиками фільтрів);
- імпульсні сигнали;
- комбіновані з вищезазначених.

Подібна «кластеризація» спектральних подій за акустичними ознаками може бути лише першим кроком, об'єктивною основою для переходу в майбутньому до наступного рівня – «...охоплення всіх сфер функціонування даного явища і сприяння виділенню кількох максимально узагальнених та відмінних один від одного за поняттєвими ознаками різновидів, які можна було б сприймати (в узагальненому вигляді) – як своєрідні категоріальні форми...» [9].

Ще дві важливі складові, без яких неможливо проводити дослідження, – часові (ритм) та динамічні параметри. Динамічний діапазон твору вкладається в межі від 58 db, що відповідає відтінку «*ppp*», до 4 db¹, що відповідає перемиченню з *ppp* до «*fff*». На графіку нижче відображено відносні та узагальнені часові (по горизонталі) і динамічні (по вертикалі) параметри композиції (загальний динамічний діапазон 8 17¹¹):



З графіка видно також, що він може бути умовно розділений (за амплітудними ознаками та симетричною побудовою) на два приблизно однакові за тривалістю відрізки (позначені римськими *I* та *II* і розділені паузою тривалістю 8 секунд), кожен з яких має в центрі значний амплітудний сплеск (виділені на графіку сегменти *B* та *D*). Решту подій, виділених на графіку в окремі сегменти за схожими амплітудними та спектральними характеристиками, об'єднано в «кластери» *A*, *C* та *E*. Оскільки зображення на графіку дуже стиснуто, тут помітні тільки «значні події», реально ж їх кількість більша – 38 окремих значних подій у відрізку *I* та 29 – у відрізку *II* (а з урахуванням поліспектральних утиорень, які важко зобразити графічно і які тут не показано їх кількість, звичайно ж, ще більша).

Системний спектральний аналіз окремих елементів «кластерів» вказує на використанні композитором такі акустичні феномени:

- для сегменту *A* характерним є використання здебільшого негармонічних спектрів, отриманих шляхом надмірного тиску на смичок або надто повільним веденням смичка, зміною напрямку руху смичка (наприклад, вздовж струни), застосуванням ударних штрихів тощо; широким діапазоном різновидів глісандо; паралельним звучанням кількох подій (наприклад, на фоні витриманого низькочастотного тону – поява глісандуючих звуків, додавання до них шумових компонентів, коротких імпульсних сигналів тощо). Рівень звуковідтворення досить низький (приблизно -50,-40 db) з *crescendo* перед першим динамічним сплеском, позначаним як сегмент *B*;

- сегмент *B* – своєрідна квінтесенція негармонічних спектрів, отриманих шляхом занадто великого тиску на смичок (лівою рукою додатково підсилюється тиск на протилежний кінець смичка). Сегмент відзначається також максимальною кількістю одночасно відтворених подій та максимальною гучністю (-4db). Його спектрограма має вигляд щільного і внутрішньо рухомого шумового спектру, який охоплює діапазон у кілька кілогерців (основна щільність знаходиться в діапазоні від

¹ «Стандартним» для віолончелі вважається діапазон у 38-40 db. Вказаного діапазону у 54 db досягнуто за рахунок його розширення в напрямку *ppp* – аж до рівня шумів, пригнаних технічному обладнанню, та в напрямку *fff* – за рахунок коротких імпульсних сплесків

0,1 до 8 кгц), з піковими значеннями в діапазоні 200-3600 герців.

Експонування подій тут одночасне (поліспектрове), безперервне, з постійними їх переплетеннями та переходами від однієї події до іншої, що не дає змоги розділити цей сегмент на окремі фрагменти, спектри чи події. Завершується він двома чіткими, короткими й гучними ударами в деку віолончелі;

– сегмент *C* – складається з двох приблизно однакових частин, розділених тривалою паузою. До паузи переважно вияористані негармонічні спектри, як і в сегменті *A*. причому серед них виділяються знову два коротких та гучних удари в деку інструмента.

Після паузи події мають вигляд «спектральних протилежностей». За винятком двох коротких ремінісценцій з сегменту *A* (слісандо), більшість подій – це переважно гармонічні спектри, відтворені шляхом «більш нормального» тиску на смичок. Вперше починають відтворюватись конкретні звуковисотні «точки» у вигляді окремих тонів, які в мелодичному русі утворюють інтервали тритонів, септим, квінт, терцій тощо;

–сегмент *D* – двічі відтворений максимальним рівнем (-4db) унісон,

–сегмент *E* – послідовність здебільшого гармонічних спектрів, продовжується послідовне експонування конкретних звуковисотних «точок» з використанням різноманітних інтрихів (*arco*, *pizzicato*, *saltando* та ін.), які разом у послідовному експонуванні утворюють мажорний тризвук. Закінчується сегмент затихаючими короткими повторами (*saltando*) терцієвого тону мажорного тризвуку.

Якщо аналіз «антитембрової» сфери можна здійснити шляхом дослідження спектрального складу тільки в загальних обрисах, то елементи «тембрової» сфери можна дослідити докладніше, застосувавши частотний (звуковисотний) аналіз, з якого можна зробити такі висновки:

–за основу для звуковисотних «точок» обрано дві обертонові структури, побудовані від тонів «ре-бемоль» та «соль» Це такі структури:

Des-des-as-des-f-as-h-des-es-f-g-as-b-ces-c-des .

G-g-d-g-h-d-f-g-a-h.. ;

– з обертонового звукоряду від тону «ре-бемоль» використано в якості опорних орієнтирів такі координати (для окремих звуків та їх октавних варіантів) 3,4,5,6,7,8,10,12,14,15,16-й обертони (не використано 1,2,9, 11 та 13-й обертони),

– з обертонового звукоряду від тону «соль» використано тільки 4,5 і 6-й обертони (які утворюють мажорний тризвук, що знаходиться відносно основного тону попередньої структури на відстані «тритону»),

– деякий час обидві обертонові сфери експонуються одночасно або послідовно (у вигляді мелодичного руху або окремих інтервалів) з використанням ступенів «соль», «ре-бемоль», «фа»;

– труднощі звуковисотного інтонування при зस्ताвленні двох обертонових сфер долаються завдяки нетиповому настроюванню віолончелі (Ля-бемоль контроктави – Соль – Ре-бемоль – фа): відкриті струни тут використано як «інтонаційно стійкі» звуковисотні орієнтири. Основною опорою в цій частині твору можна вважати обертоновий звукоряд, побудований від тону «ре-бемоль» – про це свідчить і тривале експонування його компонентів, і кульмінаційний унісон («ре-бемоль»), мажорний тризвук («ре-бемоль» - «фа» – «ля-бемоль»), терцовий тон («фа») тощо.

Інший аспект дослідження, доступний в акустичному плані, – послідовність подій у часі, їх тривалість, співвідношення «подія-пауза» і т.д., тобто – ритм. «Горизонтальну» послідовність подій тут також можна диференціювати за певними ознаками, наприклад:

– явища максимальної тривалості (у сукупності з динамічними та спектральними показниками цей фактор може мати важливе значення для їх інтерпретації). Відразу зазначимо, що впродовж твору таких подій є дві (на графіку вони позначені як сегменти *B* (тривалість 64,5 секунди) і *D* (двічі повторена октава, загальна тривалість 26,3 секунди). До важливих подій цього класу варто віднести і паузу, яка розділяє увесь твір на дві майже рівні частини (тривалість паузи приблизно 8 секунд):

– явища «середньої» тривалості – це більшість подій композиції, які мають свої специфічні

функції Їх послідовна поява за принципом безперервного контрастування утворює цілий шерег спектрально різноманітних подій – із зміщенням основних частотно-амплітудних показників в дуже широкому діапазоні, з насиченими шумовими компонентами-сплесками, що змінюються «ковзанням флажолетів», з відтворенням окремих спектрів короткими, різкими штрихами тощо. При використанні різноманітня за складом спектрів інколи звучить і додатковий «об'єднуючий спектр», надаючи загальному звученню безперервності, плинності, «монодійності», а при використанні окремих коротких і контрастних спектрів, відтворюваних досить гучно, створюється враження, що «спектральна монодія» набуває імпульсного, пульсуючого розвитку;

– явища короткої тривалості, сприйняття яких з точки зору психоакустики потребує певних умов¹:

– це дуже важливий показник – співвідношення «спектральних подій» та їх «антиподів» – пауз (теж подій, але із зовсім іншими якостями і відповідно – смислом). Наприклад, вилучивши з тексту найбільш тривалі фрагменти безперервного розвитку подій (сегменти *B* та *D*), можна переконатися, що для більшої частини твору сумарна кількість пауз (приблизно 3 хвилини 10 секунд) перевищує сумарний час звучання «спектрів» (приблизно 2 хвилини 50 секунд).

Тривалість паузи завжди залежить від ступеня насиченості спектральної події, від її динамічних показників та часу експонування. Після коротких, імпульсних подій наш слух потребує певного часу для відновлення слухової чутливості [3,10,11], тому тривалість пауз тут значно перевищує тривалість акустичних подій. (Аналогічні адаптивні процеси відбуваються і при різких динамічних перепадах, наприклад, після переходу від *f* до *subito piano* час адаптації становитиме не менше 0,1 секунди, що «автоматично» призводить до збільшення пауз).

Акустичні події в «кластерах» послідовно експонуються як контрастні елементи, тому основне «смысловое навантаження» припадає тут саме на паузи, адже саме в ці моменти відбувається їх усвідомлення, порівняння з попередніми феноменами та інтерпретація, асоціативний пошук і т.д., тобто відбувається емоційна реакція та осмислення цих явищ.

Цікаві дані спостереження в дослідженні окремих «подій-спектрів» та «подій-пауз». Тут немає явно видимої певної закономірності. Наприклад, події-спектри можуть тривати від 0,12 секунди (мінімальне для даного твору значення) до 9,8 секунд (максимальне значення, не рахуючи тривалість спектрів у секторах *B* та *D*). Паузи мають теж широкий розкид значень – від 0,2 секунди до 8,0 секунд. Впродовж усього твору тривалості спектрів та пауз нагадують стохастичну послідовність, оскільки кількість подій за кожен астрономічний відрізок часу (за еталонний часовий відрізок було обрано 10 секунд) щоразу змінюється непередбачувано.

Трохи виразніша картина починає складатися, коли ми за певнай «шодієвий квант» оберемо тривалість сумарної одиниці – бінарної опозиції «спектр-пауза». Більше того, якщо вже було згалапо про кількість подій за певний відрізок часу (що вказує на можливість дослідження щільності потоку подій²), звернемо далі увагу і на цей аспект.

Наприклад, явищ послідовного ряду з 27 бінарних опозицій «спектр-пауза» коротко можна звести до трьох показників:

– всередині кожної такої опозиції існує певний «компенсаційний» баланс, наприклад, рівноваження короткого імпульсу – тривалішою паузою, триваліше звучання спектру обмежується короткою паузою і т.п. Більш-менш однаковий час тривання кожної з опозицій спостерігається тільки при їх сумарній тривалості – приблизно 4 секунди;

– аналіз щільності потоку подій (обчислювалася кількість бінарних опозицій за кожні 10 се-

¹ Про особливості сприйняття коротких, імпульсних сигналів, процеси відновлення слухової чутливості, визначення їх висоти в залежності від тривалості докладно можна дізнатися в [3, 11].

² Застосування в сфері музичної акустики методики, запропонованої в [12] може, на наш погляд, зробити музикознавче дослідження не тільки більш досконалим та об'єктивним, а й допоможе з'ясувати ще не вивчені досі властивості нашого сприйняття, такі, як максимальна щільність музичних подій, яку ми здатні сприймати, постійність і змінюваність щільності подій та особливості музичного розвитку згідно з цими процесами, наша реакція на паралельний розвиток подій з різноманітною щільністю «інформаційного» потоку тощо

кунд) показує, що ця щільність не є постійною величиною, хоча тут і спостерігаються певні закономірності, а саме: а) найчастіше (9 випадків) використовувались події зі щільністю 2 опозиції за 10 секунд (2 події-спектри та 2 паузи), 6 випадків – з використанням 3 опозицій, 4 випадки з використанням 4 опозицій і т.д.

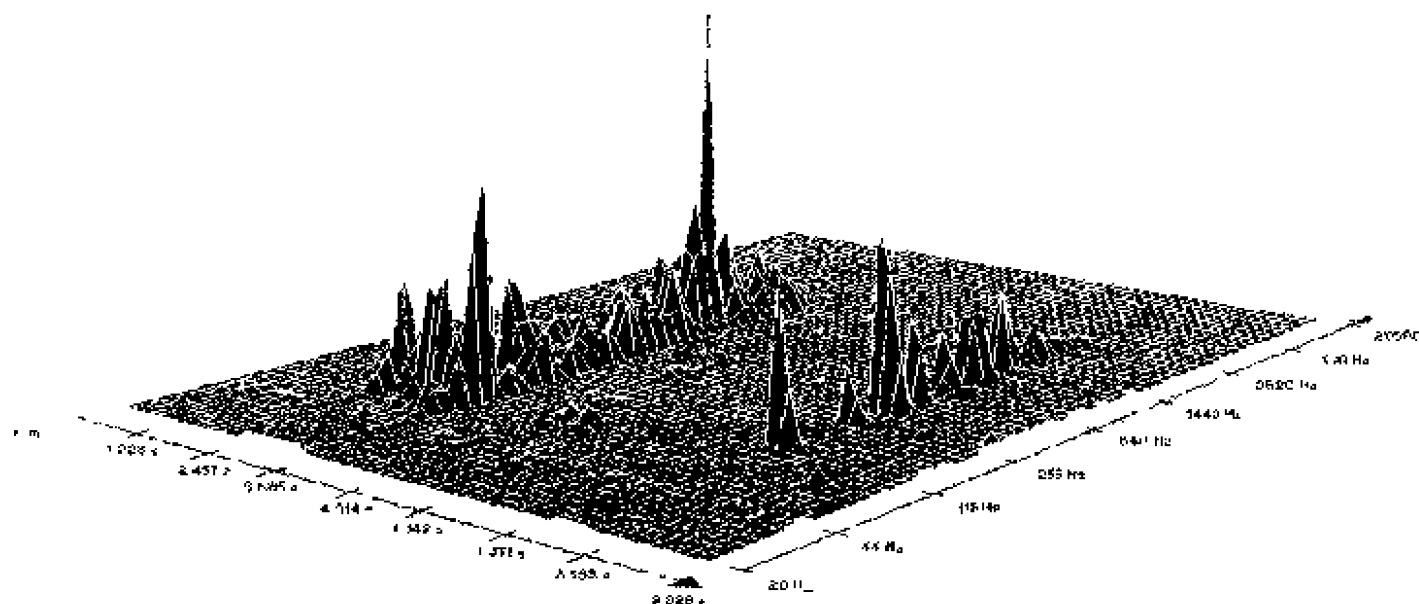
У послідовному експонуванні щільність подій змінювалася так (заокруглено до цілих чисел): 2,2,2,2,3,5,2,2,4,2,4,4,2,5,5,3,4,6,3,3,2,5,6,3,3, (кульмінація – 64,5 сек.) та 6 «спектрів і пауз» кожні 10 секунд. Можливо, відсутність чіткої метричної пульсації та імпровізаційність виконання сприяли таким проявам потоку подієвої щільності. У будь-якому випадку цей показник важливий не тільки в плані досліджень стильових рис композитора, у визначенні відповідного темпу виконання твору тощо [12], а й у плані вивчення особливостей музичного сприйняття та в психоакустичних дослідженнях.

Значно зростає щільність потоку подій у випадках спектральних змін у складних, особливо в «багатоголосих» (багатоспектрових) акустичних феноменах¹; це, наприклад, характерно для сегменту *B*.

Короткий підсумок з вищенаведених даних очевидний. Загавом композиція має симетричну структуру і складається з двох частин, кульмінаційні моменти в кожній розташовані близько до їх центрів. Перша частина повністю будується на експонуванні негармонічних спектрів, шумових та ударних ефектів, глісандуючих та інших «створених» звуків. Максимального спотворення та «антимузичного» ефекту (разом з максимальним зростанням гучності та тривалою зупинкою на цьому ефекті) досягнуто в кульмінації цієї частини композиції.

Впродовж другої частини використано гармонічні інтервальні співвідношення, окремі чисті гони, чітко визначені інтервали те унісон в кульмінації (підкреслений також динамічно). Твір завершується експонуванням звуків мажорного тризвуку (в послідовному викладенні та відтвореному різноманітними штрихами); останньою звучить мажорна терція цього тризвуку. Всі спектри та ефекти відтворено без вібрації та інших видів модуляції, так би мовити, «в чистому вигляді».

На спектрограмі в узагальненому вигляді показано у трьох вимірах час тривання (від 0 до 8 хв.20 сек.), частотні характеристики (вісь з діапазоном від 20 герц до 20500 герц) та динамічні співвідношення головних сфер в композиції (значення амплітуд відкладено по вертикалі):



Очевидно, ми маємо тут висловлені специфічними засобами *тезу* та *антитезу*, причому тезою тут є «антитембр», «антимузичні» і «спотворені» спектри, які не характерні не тільки для віолончелі, а й для будь-якого звичного музичного інструмента взагалі. І, навпаки, антитеза – показ гармонічних спектрів, їх чітке звуковисотне положення, досконалість (експонована в кульмінаційному

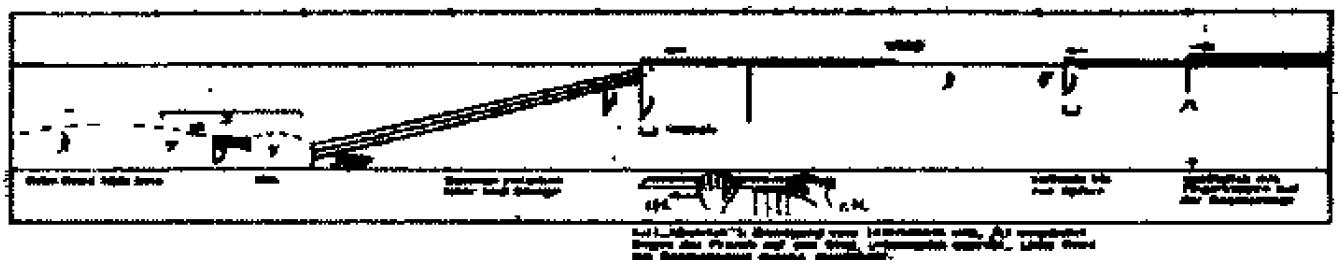
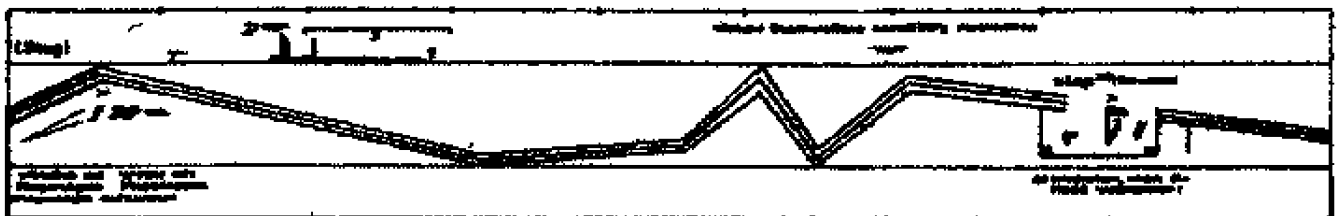
¹ Детальний аналіз таких процесів занадто об'ємний тому в даній статті не наводиться.

моменті «символом» унісону та підкреслена динамікою звучання і тривалістю), гармонічність (еквівалентом якої виступають ступені мажорного тризвучку та досконалі інтервальні співвідношення всередині обертонових звукорядів) і т.д.

Точніше кажучи, це навіть не теза й антитеза, а своєрідна «естетична провокація» та відповідна реакція на неї. Напевне, основним задумом твору і є відтворити суто спектральними засобами процес пошуку, розвитку та становлення тембру як самодостатнього засобу, за допомогою якого можна гнучко відображати інтонаційні, смислові дії та емоційні стани людини.

Досить відокремленими і ніяк не обгрунтованими залишилися згадувані вище два важливих моменти – подвійні короткі удари в деку інструмента та їх повтор через невеликий проміжок часу, відтворені досить гучно (-17 dB). Очевидне їх особливе, у всякому випадку, підкреслене значення в цій усьої композиції. Виходячи із запропонованої концепції усього твору, можна вбачати в них певну ідею або символ, який вказує на співіснування двох сторін, двох проталежностей – «антитембру» та «тембру». Знаходячись на межі між обома «тембральними сферами», ці події і розділяють два протилежних світи, і слугують поштовхом до подальшого розвитку музичної думки.

Такі попередні висновки із загального аналізу акустичних подій (з графічного запису це зробити було б досить важко – достатньо переглянути хоча б фрагмент запису композиції, який наведено нижче).



Все частіше в музикознавчій літературі з'являються роботи, які стосуються використання акустичних методів дослідження в музикознавстві і тембрового мислення та його властивостей. Така інформація вже досить поширена, і вона може надавати додаткових підстав для роздумів та практичної діяльності. І все настирливіше в різноманітних за напрямками та методиками дослідженнях підкреслюється можливість (а в коихретних випадках – необхідність) «відчуження» визначення «тембр» від його звичного тлумачення.

Намагання «звільнити», «відокремити» тембр від утворюючих його фізичних об'єктів, накласти йому рівноправного статусу з іншими засобами музичної виразності, позбавити його «комплексу долатковості», «другорядності» – це тільки початок тривалого процесу осмислення цього засобу в музичному мистецтві, процесу, який приведе нас до того «звуко-тембру», про який свого часу писав Б.Асаф'єв:

«...розвиток європейської музики навіть в межах цієї температури настирливо рухався до осмислення тембрової інтонаційності... Слух наш вже настільки оволодія комплексно-обертоновим пітонуванням, що цілком спроможний перейти до нової стадії інструменталізму «без звичних для нас інструментів» – до керування чистими тембрами як максимально чутливим виразовим засобом» і далі. «Усвідомлення тембровості як інтонаційно-виразної якості проходить «пштькою Аріадни» до наших днів і є .. найяскравішою, найпрогресивнішою сферою музичної думки, яка шукає нових шляхів художнього пізнання дійсності»[13].

Дійсно, будь-яке сучасне дослідження, де йдеться, наприклад, про тембр у порівнянні з пла-

стикою жесту, про сугестивну, мотиваційну та креативну чи інші функції тембру, про «граматики композитора та слухача» (в тому числі і стосовно аспектів тембрового мислення) – все це ознаки того, що спектральні акустичні феномени поступово, але цілком реально стають самостійним засобом музичної виразності і, розглядаючи звуковисотні, темброві, динамічні та інші характеристики композиції суто з акустичної точки зору, ми можемо знаходити в отриманих даних важливі об'єктивні підстави для подальшого музикознавчого аналізу

ЛІТЕРАТУРА

- 1 Мкиский М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979
- 2 Скэрэгг Г. Семантические сети как модели памяти // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1983
- 3 Музыкальная акустика // Общая редакция Н.Гарбузова. – М.: Гос. муз. издательство, 1954.
- 4 Назайкинский Е. Звуковой мир музыки – М.: Музыка, 1988.
5. Медведева Т. О статусе тембра // Ритмическая и интонационная организация текста. – Иваново, 1987
- 6 Носуленко В Н Психология слухового восприятия – М.,1988.
- 7 Balzano, Gerald J. What Are Musical Pitch and Timbre? / Music Perception. – № 3, 1986.
8. Dashow J "Spectra as Chords" Computer Music Journal, – 1980 – v 4.
9. Аятипова А. Тембр как лингвистическая категория. // Ритмическая и интонационная организация текста. – М., 1982.
10. Скучик Е. Основы акустики: Изд. иностр. лит. – М., 1959. – Т. 2.
11. Тейлор Ч. Физика музыкальных звуков. – М., 1978.
12. Котляревский И. Темп и его обозначения в произведениях И.С.Баха // И.С.Бах и современность Сб. ст. / Сост. Н.А. Герасимова-Персидская – К., 1985 – С. 89-99
13. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс – Л., 1963

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Ірина Матійчин

УКРАЇНСЬКА КАТОЛИЦЬКА ПРЕСА ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ВАСИЛІАНСЬКОЇ ПІСНІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ

Відродження української культури у пострадянський період сприяло поверненню української церковної музики у сферу її побутування. Поряд з літургійною, широко використовується паралітургійна музична спадщина, зокрема, так звана василіанська пісня кінця ХІХ- першої половини ХХ століття – українська духовна пісня, що виникла в середовищі греко-католицького духовенства, провідником якого був монаший чин Святого Василя Великого. Виявлення і всестороннє вивчення джерельної бази духовної пісенності кінця ХІХ- першої половини ХХ століть дасть змогу ввести в науковий обіг і систематизувати духовні пісні згаданого періоду, поповнити репертуар церковних, шкільних та професійних хорових колективів невідомим, але вартісним з мистецької точки зору духовнопісенним матеріалом, дозволить проводити подальші дослідження (текстологічні, соціокультурні, музикознавчі та ін.) цього етапу розвитку української духовної пісні, що в свою чергу стане основою для вивчення сучасного стану духовного пісенстворення.

Через недооцінку багатого духовнопісенного матеріалу нового періоду музикознавцями першої половини ХХ століття та насильницьке вилучення його з ужитку в радянський період, нововасиліанська пісенність практично не досліджувалась. У наш час з'явились кілька публікацій про окремих композиторів, творча спадщина яких дотична до нововасиліанської традиції. Найціннішими з точки зору висвітлення питань духовно-пісенної творчості є, зокрема, монографія ЛІ Кияновської «Творчість отця Йосифа Кишакевича» (Львів, 1997) та її ж публікації: «Гкишські священики – композитори ХІХ століття та їхня роль в українській і світовій культурі» (Київська церква, 1999. – № 2-3. – С. 40-43) та «Церковний спів галицької композиторської школи» (Каліфорнія, Львів. – 2002 – С. 140-149), монографія В.Гордієнка «Композитор о.Йосиф Кишакевич» (Львів, 1998), подано перелік творів композитора (неповний, з рядом неточностей) та «Віктор Матюк. Біо-бібліографічний покажчик» І.Бермес (Дрогобич, 1993).

Комплексне і системне дослідження духовної пісні кінця ХІХ- першої половини ХХ століть можливе на ґрунті серйозних джерелознавчих студій, однією з яких покликана стати дана публікація.

Метою даної статті є вивчення джерелознавчих аспектів духовного пісенстворення кінця ХІХ- першої половини ХХ століть стосовно їх висвітлення в українській греко-католицькій пресі того періоду. Головинними завданнями публікації є: визначення передумов появи великої кількості якісно нових духовних пісень, виявлення їх джерел і невідомих нотно-пісенних текстів, визначення авторів духовнопісенного матеріалу досліджуваного періоду та уточнення часу написання віршованих і музичних текстів.

Культурно-національний занепад українців Галичини в першій половині ХІХ ст. не міг залишати байдужими освічених людей, патріотів краю, які бачили зростаючу загрозу ополячення і так малочисельної західноукраїнської інтелігенції. Ті українці, які мали змогу здобувати вищу освіту у Львові чи Відні (переважно богословську), знайомилися з ідеями німецького філософа Йогана Гердера щодо значення рідної мови для народу, спілкувалися з національно-свідомими польськими та чеськими інтелігентами, що мало значний вплив на формування їх світогляду.

Ідеї національного відродження, започаткованого у Східній Галичині діяльністю «перемисьцького гуртка» та «Руської трійці» у першій половині ХІХ ст., після революції 1848 року поширюються серед освічених галичан-українців. Посилення інтересу до мови та культури свого народу знайшло відображення на «Соборі руських учених», який відбувся 19 жовтня 1848 року. Зважаючи на ополячення більшої частини освічення українців та неписьменність селян, з'їзд констатував сумний стан української культури. Прагнучи зрушити мовне питання при відсутності літературного стандарту української мови, з'їзд українських вчених рекомендував користуватися кирнянцею, а не латинською абеткою. Було узгоджено, що основою для літературної норми має служити розмовна мова [1, 223]. І хоча основні досягнення українського руху в цей час обмежилися культурною галуззю, все ж діяльність Головної Руської Ради та наукового товариства «Галицько-руська матиця», відкриття у Львівському університеті кафедри української мови та літератури, заснування газети «Зоря Галицька», спорудження Руського Народного Дому свідчили про значний поступ національного відродження у Галичині. Повільно, часом зводячись на манівці, національний рух поширюється на всі ділянки громадського життя.

Оскільки провідниками українського руху були представники переважно галицького духовенства, мовні процеси не могли обминути церковне середовище. Гречно-католицькі священники починають розуміти, що використання народної мови у проповідях, щоденних молитвах, набожних піснях може наблизити галичан до церкви, підняти їх релігійне почуття, дасть можливість впливати на культурний та моральний розвиток селян-руслив.

Треба сказати, що став церковного співу по селах на той час був плачевним. Про це свідчить ряд публікацій, зокрема Г.Третяк у «Руському Сіоні» пише. «Пініє наше церковне на селі систематично и глибоко упадає... Я прійшодем до того сумного свідіння, що ніці ледви при десятой церкви находитьсє дяк, которий би хоть яко- гако знал пініє Ірмологіона... О хорах церковних можна днесь говорити лише при сотной церкви...» [2, 245].

Не набагато кращим був стан церковного співу по містах. Поширення так званого фігурального співу в міських храмах також сприймалося неоднозначно, оскільки він був для народу закладним і незрозумілим. Аналізуючи причини відходу деяких парафіян в лоно римо-католицької церкви, Домет (В.Садовський) у 1900 р. з болем писав: «В новім способі концертного співаня народ не міг брати живого уділу, богослужене ставало що раз то більше слуханем священника і хору або дяків, тому ставав він [народ] поцевільно рівнодушним дря богослуження а з ним і дря віри своїх предків... В кафедральні храми ходять чужі не як в церков, а як би на концерт або до театру, шоби полюбуватися концертними продукціями та хорошими голосами... коли тим часом руський нарід, потомки колишніх мучеників за свою руську віру, біжить до «каплічек» співати на польській мові «літанії та годзінкі» – оминаючи свою рідну матір руську церков» [3, 70].

Питання доцільності всенародного співу під час Богослужень вже піднімалося і буде ще не раз обговорюватися на сторінках галицьких періодичних видань, зокрема у публікаціях П.Бажанського, І.Франка, І.Миронюка та ін.[4]. Як відомо, одним із противників такого співу був С.Людкевич, виступаючи за піднесення музичного рівня церковних хорів [5]. Та все ж С.Людкевич розумів, що «справа церковного співу – се також справа громадянська й національна.» А в останній третині ХІХ ст. ця справа мала ще й політичне забарвлення.

Тож на той час першочерговим завданням українських церковпослужителів було втримати парафіян у «руській» вірі, не допустити ополячення простого народу, втрати національного обличчя в умовах посилення польського впливу в галицькій провінції Австро-Угорщини. Одним із засобів для здійснення цього завдання мала слугувати духовна пісня, написана розмовною мовою простих

галичан-українців, доступна і зрозуміла, а водночас просякнута глибокою духовністю та виховним потенціалом. Вона мала слугувати містком між високим церковним (сакральним) мистецтвом та мистецтвом народним, недарма збірники таких пісень згодом друкувалися під назвою «Церковно-народні пісні», хоча це були пісні авторські, а слово «народні» вказувало передусім на використання мови простого галицького селянина.

Треба сказати, що в Україні здавна існувала традиція духовного піснетворення, матеріалізована в друкованому нотному виданні – Почаївському «Богогласнику»¹ 1790-1791 рр. та в кількох його передруках. Почаївський «Богогласник» підсумував традиції розвитку українського духовного піснярства XVI-XVIII століть, ставши водночас підґрунтям для подальшої творчості в жанрі духовної пісні. Та до середини XIX ст., у зв'язку з духовною кризою, що охопила українське суспільство, творча активність піснярів згасає, хоча збірники типу «Богогласника» продовжують видаватися аж до початку XX ст.

Зрозуміло, що більшість пісень богогласникового репертуару до кінця XIX ст. втратили свою актуальність, у Першу чергу з точки зору мови. Написані вони були церковнослов'янською чи книжкою з іномовними домішками мовою, важкою для сприймання та розуміння простим народом, а тому в масі своїй не закорінилися в народному середовищі, за винятком справді високопоетичних та близьких за образним змістом народному духові пісень, переважно різдалних, які побутують і в наші дні.

Значну роль у поширенні серед народу духовних пісень, зокрема покальних, свого часу відігравали лірники, збираючи біля себе гурти слухачів, але й ця традиція в Галичині до кінця XIX ст. підпадає [6]. Щодо пісень, які в невеликій кількості продовжували гворитися протягом XIX ст., то написані вони були в дусі давніх духовних пісень штучним книжним язичем, а тому не могли задовільнити потреби галицьких українців кінця XIX ст. в якісно новій духовнопісневій творчості, і західно-українська громадськість в особі своїх душпастирів постала перед усвідомленою потребою написання пісень духовного змісту мовою простих галичан.

У галицьких часописах з'являється рад публікацій, що спонукали до створення українською мовою набожних пісень, друкування церковних співаників, молитвеників. Так, часопис «Гакицький Сіон» у 1882 році друкує замітку «О потребі набожних пісень в малоруській язичі», в якій наголошує: «Як рішительно обстаємо за церковно-руским язиком в чисто церковних богослуженіях, твк рішительно хотілибисьмо ся вже раз розпроцати с ломаниною, макаронизмом язиковим в набожних піснях» [6, 723]. Роздумуючи нан тим, хто би міг взятися за написання релігійних україномовних пісень, автор вказує на потенційні можливості піснетворення самого галицького духовенства: «Прецінь маємо між самими священниками поетів і композиторів, гаж суть і у нас сили, що с потребою повагою і як слід за тоє діло прийати би ся могли». На завершення публікації автор закликає відгукнутися меценатів, які би могли пожертвувати певні суми для конкурсних премій за відповідно складені пісні

Відгук на цей заклик знаходимо через рік у коротенькій замітці в «Руському Сіоні», яку наводимо повністю: «Брак есть у нас пісней церковних в народнім язичі і народоми добре зрозумілих. Кто-би уложив кілька таких пісень на великий піст, котрі би ся співали іменно в п'ятвнци і неділі великого посту (подібно ак н. пр. польски: «Gorzkie zale», «Wisi na krzyzu Pan Stworca meba», «Jezu Chryste Panie miły» і т.д.), отримає нагороду 20 зл. р Нагорода тал виплатиться, як скоро пісни тії будуть надіслані до редакції «Руського Сіона» і від тої ж Редакції яко відповідні узикні будуть» [7, 723].

Очевидно, ці публікації не принесли очікуваного результату, бо у часописі «Душпастир» за 1889 р. у рубриці «Допись з села» знаходимо ствіттю подібного змісту. Анонімний автор Дж. пише: «Ми величаємо себе співлюбнаим народом і есьмо істинно ним, однак откровенно сказати можем, що не посідаем буквально ані одної піснн церковной (кромі пару колад), котру би весь народ єдинодушно співав...Факт позостатие фактом, що ми пісень церковних для народа способних совершенно не маем і що тії, котори до тепер посідаем, це суть до употребленія» [8]. Тут треба зауважити, що

¹ Про це див. Медведик Ю. «Богогласник» – визначна пам'ятка української музичної культури XVII-XVIII століть // Записки Наукового товариства ім. Шевченка – Львів, 1996. – Т. 232. – С. 59-80.

автор, відкидаючи пісенні здобутки минулого періоду, очевидно, свідомо згущував фарби, прагнучи спонукати творців до написання нових пісень, які би відповідали духові часу. Десятки мистецьки довершених набожних пісень барокового періоду продовжують існувати до наших днів у церковній традиції чи концертних обробках, але виразником нової епохи, епохи пробудження і самоусвідомлення галицьких українців мали стати нові духовні пісні, написані народною мовою. Аналізуючи у вже згаданій статті причини пасивності парафіян у церкві, участь яких у Богослужінні обмежується відмовлянням, часто бездумним і механічним, молитов, дописував Дж вважає, що «не pomoже тут строєніє хоть би і як величавих церковей, если нац народ піснями церковними не воодушевится до свого обряда», бо «сила в таких піснях церковно-релігійних єсть величественна...», «сила, яка би весь народ одушевляла і облагородняла» Автор уточнює, коли саме в церкві чи поза нею мали б звучати подібні пісні («при процесіях в поле, обходах вєліяких і походах на праздники і одпусті, перед і по Службах Божих, Утренях і Вечернях, в неділі і свята») та про що в них мало б розповідатися («о всіх добродїтелях ., пісні о страстях на великій піст, пісні на всі праздники в році, пісні рання і вечерні, пісні про усопших, пісні о всіх пралдах віри, словом, цілий катихизм в піснях уложений»). Щоб на початках полегшити труд написання таких пісень, пропонує автор використовувати вже нагромаджений пісенний матеріал інших слов'янських народів, перекладаючи найкращі тексти, але «що до язика належить триматись чистого народного, галицького і всяких експериментів язикових як найбільше вистерігатись» [8].

Більш результативними заклики до піснетворення виявилися у тих часописів, які велику увагу приділяли друковій поетичного матеріалу релігійного змісту, а згодом мали змогу публікувати й нотовані пісні. Значну роль у цій справі відіграв щомісячник «Книжочка Місійна», який почав видаватися з 1890 року в Бережанах накладом священика Л.Джулинського, редактора часопису «Посланник».

Вже в перших числах «Книжочки Місійної» серед інших поезій знаходимо вірші «Діти Христові» Зоріяна (М.Когута) та «В сильній надії» І.Я.Луцька [9, 17; 3], які згодом стали піснями. Багатий поетичний матеріал популярного освітньо-релігійного журналу «Книжочка Місійна» покликаний був пробудити до творчості композиторські сили краю, на чому не раз наголошували упорядники видання.

Так, у ч.3 «Книжочки Місійної» за 1894 рік подано вірш І.Я.Луцька «Царю небесний» з проханням від редакції: «Композиторів наших просимо о ласкаве надісланьє нам нот до тої пісні. Найкраща з них буде уміщена» [10, 3]. І справді, у цьому ж виданні (за 1896 рік, ч.1. С.21) знаходимо надруковану з нотами пісню О.Нижанківського на запропоновані слова, широко відому нам сьогодні.

«Книжочка Місійна» неодноразово зверталась із подібними закликами щодо написання музики до конкретних віршів духовного змісту, обіцяючи, що «по оціненню через знатоків, буде найкраща зі всіх мелодія уміщена в «Книжочці Місійній» [11, 3]. На жаль, не відомо достеменно, хто саме брав участь у відборі пісенних новотворів, що надходили до редакції. Можна припустити, що як знавці з журналом співпрацювали відомі композитори о. О.Нижанківський та о. В.Матюк, найбільш кваліфіковані серед авторів, пісні яких часто з'являлися на сторінках «Книжочки...»

Духовні пісні українською мовою починають друкуватися у згаданому виданні з 1892 року. В подальших числах кількість їх швидко зростає, що дало змогу редакторам час від часу публікувати спеціальні випуски, складені з нових пісень релігійного змісту, зокрема, збірки «Молебні часи», «Страстні пісні», «Нові пісні», «Нові коляди», «Півець» [12]. Збірка «Молебні часи» підсумувала намагання упорядників часопису подати всі молитви щоденні у вигляді пісень, про що було повідомлено у «Книжочці Місійній», (ч.1 за 1895 р.) [13, 22].

Авторами пісень, помішених у часописі, є переважно представники духовенства греко-католицького обряду. Більшість пісень композитори писали на тексти Теофіля Луцька та Ієроніма Луцька. Серед найактивніших композиторів цього видання – О.Нижанківський, В.Матюк, М.Горчинський. Слова і музику до своїх пісень писали Ю.Бачинський та І.Дуцько. Останній став найбільш плідним автором «Книжочки Місійної» з 1904 року. Таким чином, з появою в «Книжочці Місійній» нових пісень релігійного змісту крила скресла і розпочався етап творення духовних пісень народною мовою

З 1895 року починає діяти друкарня оо.Василіян у Жовкві, а з 1897 року виходить у світ основне періодичне видання василіян – часопис «Місіонар». Через відсутність нотних черенків у друкарні пісні в «Місіонарі» починають друкуватися з 1899 року. Найбільш повно в цьому часописі репрезентовані пісні о.Й.Кишакевича, о.В.Стеха (ЧСВВ), о.О.Гуньовського, о.М.Федоріва (ЧСВВ). Серед відомих авторів поетичних текстів – Павло Штокалко, Микола Кубрак, Микола Курцеба.

Часопис «Місіонар» виходив і у Філадельфії у 1918-1944 роках. Тут найповніше представлена творчість пісняра-василіянина о.В.Стеха, який з 1906 року відбув на місіонерську працю до Північної Америки

Окрім названих піснярів, «Книжочка Місійна» (1890-1911) та жовківський «Місіонар» (1897-1944) за час свого видання відкривають нам ще цілу низку інших імен, задіяних до створення духовних пісень у ці роки. Пісні цих авторів майже не відомі, особливо тих, котрі друкувалися після 1926 року, оскільки збірки церковних пісень були надруковані до цього часу, а подальші обставини (німецька та радянська окупації) не дозволили впорядкувати та надрукувати нові збірники пісень духовного змісту.

Та й щодо відомих пісень, згадані періодичні видання дають можливість уточнити час їх написання, прізвища авторів та дають інші додаткові відомості. Так, скажимо, перелік пісень о.Й.Кишакевича, надрукованих у жовківському «Місіонарі», дає змогу доповнити покажчик церковних творів цього автора, поміщений у монографії В.Гордієнка [14], рядом пісень: «Вже день скінчився», «Вінцями слави», «Горі серця», «Даремний плач», «О, святий Отче», «Пресвятий вожде», «Царице наша», «Царю небесний, Тройці святої»; уточнити час написання інших пісень Й.Кишакевича, зокрема, коляда «Слава во вишніх Богу» появилася друком 1911 р., а не 1920 р., як вказано у покажчику, коляда «Над Вифлеємом» – 1910 р., а не 1920 р., а відома колядка «Спи, Ісусе, спни» надрукована в «Місіонарі» ще 1899 року, хоча В.Гордієнко датує час її написання 1922 роком [14, 44].

Також «Книжочка Місійна» за 1893 рік, (ч. 12, с. 25), уточнивши час написання колядки «На небі зірка», засвідчує, що це є оригінальний твір В.Матюка, а не обробка, як надруковано у праці І.Бермес «Віктор Матюк. Біо-бібліографічний покажчик» [15]. Це ж підтверджує і рецензія о.Ю.Гірняка на три випуски «Збірника церковно-народних пісень» (Перемишль, 1900), де також друкувалася ця пісня [16, 334]

У всякому разі, «Книжочка Місійна» та «Місіонар», а згодом і річник «Календар Місіонаря», який видавався у 1901-1944 роках, поміщаючи на своїх сторінках духовні пісні нового покоління піснетворців, у значній мірі спричинилися до розвитку та поширення релігійних пісень. Ці часописи стали творчою лабораторією для молодих авторів, які мали змогу надрукувати тут свої пісні, винести їх на суд широкої аудиторії. Пісні, надруковані у згаданих виданнях, часто потім перевидувалися у численних збірках церковних пісень, що починають виходити на межі XIX-XX століть. І якщо в цих збірниках пісні різних авторів переважно друкувалися тільки традиційним терцовим двоголоссям, то в періодичних виданнях музичні твори могли друкуватися в довільному викладі, залежно від творчого задуму автора. Пісні ці в більшості відзначалися простотою мелодики та ритму, доступністю діапазону, невибагливістю гармонії, викликаними практичними цілями, адже призначалися вони для «всенародного церковного співу», але цей демократизм вирізу дав можливість кращим із цих пісень піднятися до вершин справді народного мистецтва, сприйматися і виконуватися мирянами як народні пісні.

Важко тепер уявити релігійне життя народу, проведення свят в храмі чи поза ним або звичайне недільне Богослужіння без таких перлин нововасиліянської пісні, як «Христос воскрес! Радість з неба», сл. С.Лепкого, муз. Л.Ремези («Книжочка Місійна», 1893 р., ч.3, с.24); «Во Вифлеємі нині новина», сл. І.Луцика, муз. О.Нижанківського та «На небі зірка», сл. І.Луцика, муз. В.Матюка («Книжочка Місійна», 1893 р., ч.12, с.8, [22]; «Царю небесний, Боже могучий», сл. І.Луцика, муз. О.Нижанківського («Книжочка Місійна», 1896 р., ч.1, с.21); «Божая Мати, чиста Дівице», сл. Т.Луцика, муз. В.Матюка («Книжочка Місійна», 1898, ч.1, с.21); «Спи, Ісусе, спни», муз. Й.Кишакевича («Місіонар», Жовква, 1899 р., грудень, с.356); «Мук зближаєсь вже година», сл.

І Луцика, муз. М Копка («Книжочка Місійна», 1902 р., ч.2, с.3); «Тіло Христове прийму», сл. і муз. І.Дуцька («Книжочка Місійна», 1904 р., ч.12, с.20); «Страдальна Мати», сл. і муз. І.Дуцька («Книжочка Місійна», 1905 р., ч.4, с.25); «Вірую, Господи», сл. і муз. І.Дуцька («Книжочка Місійна», 1905 р., ч.12, с.3); «З плачем, сльозами», сл. і муз. Й.Кишакевича («Місіонар», 1908 р., листопад, с.341); «Пливи світами», муз. Й.Кишакевича («Місіонар», 1909 р., лютий, с.47); «Витай між нами», муз. Й.Кишакевича («Місіонар», 1909 р., вересень, с.261), «Божий Син днесь народився», муз. В.Стеха («Місіонар», 1912 р., січень, с.8) та ін. Більшість з них вперше була надрукована у згаданих часописах.

Крім того, композитори-піснярі в цих періодичних виданнях отримували поетичний матеріал для своїх пісень. Так, вірш В.Шурата «Пренепорочна Діво Маріє», надрукований у жовківському «Місіонарі» 1904 року (травень, с.126), згодом стає піснею І.Слободяна («Місіонар», Жовква, 1906 р., травень, с.146). Та більш відомою ця пісня стала з музикою В.Стеха (В.Стех, Ангельський хор, вид.1, 1909 р., с.42). Вірш В.Щ. (В.Шурата -?) «Кто на весні жигтя» («Книжочка Місійна», 1900 р., ч.12, с.3) також стає піснею В.Стеха (В.Стех, Ангельський хор, вид. 1, 1909 р., с.21)

Із «Біблії старого і нового Завіта в 50 піснях» І.Я.Луцика (ч.7 і 8 «Книжочки Місійної» за 1904 рік) три вірші стали піснями о В.Стеха «Кресі на плечі накладають», «Христос воскрес! Ликуйте нині», «Прийде година» (Ангельський хор, вид.1, 1909 р., с.60, с.61, с.63). В.Стех написав музику і до вірша С.Козак «Радуйся, Серце», надрукованого в жовківському «Місіонарі» 1905 року, (с.273 [17, 15]). Вірш М.К. «Кого ж о поміч» («Місіонар», Жовква, 1906 р., червень, с.161) став піснею ще одного василіянина о.М.Лончини («Церковні пісні», Жовква, 1920, вид.4, с.257), а вірш М.Кубрака «Пречиста Діво, Мати Маріє» («Місіонар», Жовква, 1907 р., с.185) отримав музичне оформлення від о.Й.Кишакевича («Місіонар», Жовква, 1911 р., с.264).

Треба сказати, що стара василіяньська пісня не шезла під натиском нової хвилі духовних пісень. Самі автори нововасиліяньської пісні з повагою ставилися до пісень «Богогласника», творчо використовуючи надбання давніх авторів. Українські католицькі періодичні видання кін. XIX ст. – поч. XX ст. містять багато різного роду обробок пісень барокового періоду, зокрема, в «Книжочці Місійній» за 1898 рік (ч.4, с.7) є гармонізація В.Матюка «О Всеїтая Мати», у «Книжочці Місійній» за 1905 рік (ч.8, с.20) – гармонізація І.Дуцька «Христе, Царю справедливий», а в жовківському «Місіонарі» за 1901 рік є цілий ряд гармонізацій о.І.К. «Царине неба, Діво» (с.316), «Вишні хори» (с.331), «Славная днина» (с.346), «Веселься, украсися» (с.363). Велику роль гармонізаціям давніх наспівів придляв о.Мирон Федорів, про що свідчать його обробки в «Місіонарі» (Жовква) з перекладом слів на українську мову о.В.Мельника, В.Лімниченка: «Зберіться нині» (1934 р., с.12), «Принесла Сина Марія» (1934 р., с.31), «О горе мені» (1935 р., с.47), «Блажен, блажен ти Пастирю» (1935 р., с.282), «Люди! Радуйтеся Рождеством» (1938 р., с.19).

На мелодію (на гон) давніх пісень були написані нові твори. Піснь до Пресвятої Богородиці «Соберіть ся всі гут люди» Г.А.П. на тон «Радуйте ся всі людє» («Книжочка Місійна», 1905 р., ч.5, с.19), Піснь святому Димитрію о.І.Дуцька на тон «О хто, хто Николая любить» («Книжочка Місійна», 1905, ч.12, с.24), «Тебе звиває ціла Україна» о.М.Д. ка тон пісні «Тройця, Бог Отець» («Місіонар», Жовква, 1920р., травень, с.67), «К Твому Покрову» Петра Дорошака на цю ж мелодію («Місіонар», Жовква, 1907 р., червень, с.188), «З понад Тибру» М.Зоріяна (Когута) на тон «О, Пречистав» («Календар Місіонаря» на 1944 рік, с.111). До речі, традиція співу «на тон» властива саме пісням барокової доби, та її іноді використовували і автори нововасиліяньської пісні.

Відголоском давньої традиції є і написання іконославильних пісень¹ у нововасиліяньський період. До таких належать пісні: «Пресвята Діво, світла зорице» до ікони Матері Божої в Болехові, сл. М.К., муз. В.Матюка («Книжочка місійна», 1892р., ч.12, с.29), «Божая Мати, чиста Дівиче» до ікони Матері Божої в с.Ратище (Бродівщина), сл.Т.Луцика, муз. В.Матюка («Книжочка місійна», 1898 р., ч.1, с.21) та інші.

¹ Див. Медведик Ю. Українські богородичні канти другої половини XVII-XVIII століть // Народна творчість та етнографія – 1999. - №4. С.71-80, Медведик Ю. Духовні канти в честь чудотворних храмових святиць Галичини // Українське музикознавство. Вип.30 – 2001. С.90-103.

Окрім основного релігійно-змістового навантаження, пісні нововасиліяїнської хвилі несли величезний виховний заряд патріотизму, ідеєю України-Руси наскрізь просякнуті пісенні новотвори кін. XIX - поч. XX ст. Джерела цієї ідеї також проглядаються у василіяїнській пісні барокового періоду (наприклад, у пісні «Пречистая Діво, Мати Руського краю»). А в піснях кін. XIX - поч. XX ст. не могли не відобразитися суспільно-історичні проєси, що хвилювали Галичину. «Першими ластівками» нового відродження української музичної культури в національному дусі назвала василіяїнські пісні цього періоду О.Рудакевич [18, 134]. І справді, поетичні тексти цих пісень прямо чи опосередковано виражають національну ідею, особливо загострено в часі воєнних лихоліть початку XX ст.

У пісні «Царице наша і Маріє», музику до якої написав о.Й.Кишакевич, автор зі своїми переживаннями за долю рідного краю звертається до Божої Матері в надії на її покровительство:

*В святій любові, в щирій вірі
До Тебе йдем в дні горя сірі.
І Тебе просим і благаєм –
Змилуйсь над нашим рідним краєм*

*Твоїм ласкавим ясним зором
І всемогучим омофором
Покрий в день горя і руїни
Весь люд Твій бідний України [19, 304].*

Часом біль за долю України виривався піснями-закликами до бою, що виходило за рамки релігійності, але збагатилось яскравим свідченням активної позиції її автора о.В.Стеха [20, 38]:

*Україна у неволі гине, умирає,
Та своїх дітей рідненьких просить і благає:
Порятуйте нещасливу, о мої ви діти,
Та не дайте вашій неньці тяжко так терпіти.*

*Розійшлисьте ся по світі, а мене лишили
На поталу вороженькам, щоб мене добили.
Поверніть же всі до мене, прошу вас, благаю,
Бо на вас в моїй недолі всю надію маю.*

*Поможіть мені лукавих ворогів прогнати
Із мого господарства, із моєї хати.
Станьте, діти, станьте, квіти, разом всі до бою
За нещасну Україну і за вашу долю.*

Виникнення нововасиліяїнської пісні, спровоковане згаданими публікаціями представників духовенства в періодичних виданнях, було явищем революційним для самої церкви, оскільки заклало початок процесу українізації Богослужінь. Консервативне церковне середовище з обережністю підходило до всяких новацій і прагнуло якнайдовше втримати традиційну церковнослов'янську мову як мову літургічну. Про полеміку з цього приводу свідчить поява ряду публікацій на цю тему навіть у 20-тих роках XX століття, коли проповіді і набожні пісні у церкві українською мовою були звичайним явищем [21]. Нововасиліяїнська пісня, виконувана у церкві, разом із проповіддю, проголошеною українською мовою, становлять комплекс, що забезпечував свідому участь парафіян у Службі Божій, а разом з тим, дозволивши українській мові звучати в храмі, підготував перехід на цю мову і церковних відправ.

Без посередництва паралітургічної творчості такій перехід навряд чи був би можливим. Під-

твердженням цього може служити сучасна відправа Богослужінь церковнослов'янською з російськими домішками мовою у Російській Православній Церкві, де паралітургічні пісні не використовуються.

Нові релігійні пісні, володіючи значним виховним потенціалом, стали невід'ємною частиною перших методичних посібників з музики для дітей. Вони входять до складу таких видань: «Вертеп, коляда для дітей з письм Алтоновича» (Жовква, 1900); «Молитви и пісні для інтернатских питомцев» (Ужгород, 1925), «Співаник школяра» (Львів, 1905), Матюк В. «Співаник церковно-народний для шкіл народних» (1911); «Співаник, школа народна в 4 частях» (Зібрані і уложили о В.Навроцький і В.Сайко, Жовква, 1907) та ін.

Поява нових духовних пісень у періодичних виданнях та спеціальних збірках не залишилася непоміченою. Ю.Гірняк у «Богословському віснику» 1901 року поміщає ряд рецензій на збірку «Молитви часи» з «Книжочок Місійних» [22], «Вінець набожних пісень» о.В.Стеха [23] та з вилуски «Збірника церковно-народних пісень» [24], що вийшли 1900 року, в яких, відмічаючи достоїнства та недоліки згаданих видань, наголошує, що: «Теперішнє направлене в церковнім співі єсть не лиш потрібне, но і конечне», «и остає ся нам бажати, щобн всі робітники на ниві церковних пісень трудились на основі чисто народній» [25, 198]. Зважаючи на те, що в багатьох нових церковних піснях звучать патріотичні мотиви, Ю.Гірняк пише: «Такі пісні єуть дуже на часі. Они, розширени по всіх церквах, можуть причинитись до того, щоби народна свідомість стапула відразу на здоровій основі. Пробудивший ся селянин повинен знати, що церков не стоїть єму и єго народови на заваді, но що церков то єго союзник и опікун в борбі за лучшу долю» [25, 338].

В «Учителі» за 1912 р. (ч.7, с.220) поміщена рецензія І.Ющизина на «Співаник церковно-народний» В.Матюка. Звертаючи увагу автора на дрібні похибки та неточності збірника, І.Ющизин в цілому схвально відгукується про «Співаник...» Цікавою у цій рецензії є критика поширеного на той час зіставлення літургічних пісень, писаних «етимологією», з паралітургічними, писаними «фонетикою»: «Автор, видно, переконаний, що нашими «літерами» не гаразд Господа хвалити. Се ж просто неконсеквенція: бо коли пр. можна написати «по нашому» «Царю Христе справедливий», то чому не можна-б так само написати «Іже Херувими» або «Амінь» і т.д. А так діти будуть вірно іорлати «Іже Херувими», «Амінь» і т.д. Час вже розуміти, що Господу Богу однако мина молитва, чи в ній є ть або нь, чи зовсім нема».

Негативною на появу новостворених пісень була реакція видатного композитора С.Людкевича, висловлена у статті «Справа нашого церковного співу» («Український вісник», 2 серпня 1921 р.): «Щодо нових, творених оо. Василіянами, пісень віршованих з поданим текстом – вони змістом і формою тексту далекі від народного душу, а їх мелодії крайньо безвиразні, не можуть рівнятися навіть зі старими колядами та піснями вроді «Пречистая Діво Мати» або про Миколал». Пропагуючи професійний хоровий спів у церкві на противагу всенародному, Людкевич не сприйняв нових василіянських пісень, бо вони не відповідали його очікуванням, і тому не помітив у них позитивного потенціалу.

Протиречиву рецензію на пісні Й.Кишакевича до святого Йосафата «Владико Отче» та «Ціло слави заспіваймо» написав інший василіянський піснетворець о.М.Лопчина [26, 160]. Там, де ще в церквах не утвердилася традиція колективного співу, о.Омельян Квіт у часописі «Нива» пропонує: «Треба вчити людей не тільки богослужбового співу, але звичайних інших релігійних пісень, як «Страстних пісень», «Воскресених пісень», «Пісень до Св.Духа», «Пісень в честь Пресвятої Євхаристії», «Пісень до Пресвятого Серця Ісусового», «Пісень до Пречистої Діви Марії», «Пісень до Святих» та багато інших, відповідно до церковного календаря... Бо кожна церковна пісня – це водночас і молитва.. Треба людей розспівати у церковних піснях, щоби в церкві було мило, і піснями впливати на релігійні почування вірних парохіян» [27]. Слушною є пропозиція автора влаштовувати окремі концерти релігійних пісень, такі як «Вечір колядок», «Вечір щедрівок», «Вечір церковних псалмів» і т.д. з відповідними поясненнями промовця, що допомагало б у «виробленні смаку [до] релігійної пісні», а також підносило би професійний рівень виконавців.

У тій же «Ниві» знаходимо побажання Р.Лиськів до нововасиліянських пісень: «Щоби вони були згідні з духом нашого обряду!.. Нові побожні пісні в честь Богородниці і Святих повинні досто-

совуватись до наших богослужень і мєльодією і змістом. Зверім увагу на поезію і красу богослужєбного вислову і тут вважимо джерело для нових побожних пісєнь» [28, 12].

Як бачимо, у виникненні та розвитку нововасиліянської пісні величезну роль відіграла українська католицька прєса. Представники галицької інтелігенції кінця ХІХ ст., священники, меценати посприяли авторам у створенні духовних пісєнь українською мовою, публікуванні та поширенні. Критика, яка з'являлася у католицькій періодиці Східної Галичини паралельно з процесом творення пісєнь, загалом носила конструктивний характер, вказуючи на недоліки новотворів, такі, як неспівпадіння словесних та ритмічних наголосів, мовні огріхи, невиправдані польські запозичєння мелодичного матеріалу, відсутність динамічних відтінків, монотонність деяких мелодій чи занадто світський їх характер, вєє, відзначаючи і позитивні сторони пісєнь, в цілому заохочувала авторів до подальшої творчості в цьому жанрі. І хоча об'єктивні обставини перервали процес написання духовних творів в Україні, пісні нововасиліянської доби не забулись, а відродились у церквах незалежної України і звучать на славу Божу. А духовна пісня продовжує розвиватися тепер уже в новій якості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Субтельний О. Україна. Історія. – Київ: Либідь, 1991.
2. Третяк Г. О пінії церковном по сільських церквах (Допись до Сіона) // Руський Сіон, 1875. – Т.5. – Ч.8.
3. Домет В. Взаємини межи рускою церковною пісєню а руским народом // Альманах музичний. – Львів, 1904.
4. Бажанський П. Історія руского церковного пінія, Львів, 1890. Див. також: Франко І. Думки профана ил музикальні теми // Франко І. Зібрання творів у 50 томах. – Т.36. – С.52-54; Миронюк І. За самолівковий напів по наших церквах // Нива – 1935. – С.429-431
5. Людкевич С. Справа нашого церковного співу // Український вістник. –1921. – 2 серпня.
6. (ій – ?) О потребі набожних пісєнь в малорускім язичі // Галицькій Сіон, 1882. – С.437-439.
7. Кобилянський Й. Нагорода за пісні церковні в малорускім язичі // Рускій Сіон, 1883. – Т.11. – Ч.22
8. Дж. Допись з села (О потребі релігійно-церковних пісєней для народа // Душпастир, 1889. – С.83-86.
9. Книжочка Місійна, 1890. – Ч.3.; 1891. – Ч.4.
10. Книжочка Місійна, 1894. – Ч.3.
11. Книжочка Місійна, 1893. – Ч.9.
12. Молебні Часи // Книжочка Місійна, 1898. – Ч.11-12; Страстни пісєни // Книжочка Місійна, 1904. – Ч.3; Нови пісні // Книжочка Місійна, 1904. – Ч.5-6; Нови коляди // Книжочка Місійна, 1904. – Ч.12; Дуцько І. Півець. Збірник нових церковно-народних пісєнь // Книжочка Місійна, 1906. – Ч.3-4.
13. Книжочка Місійна, 1895. – Ч.1.
14. Гордієнко В. Композитор о.Йосиф Кишакевич. – Львів, 1998. – С.76-82.
15. Бермес І. Віктор Матюк. Біо-бібліографічний покажчик – Дрогобич, 1993
16. Богословський вісник, 1901. – Т.2.
17. Стех В. Ангельський хор. Збірник народно-церковних пісєнь. – Жовква, 1909 – Вид.1.
18. Рудакевич О. Українська національна ідея в духовній музиці Галичини у ХІХ ст. // Київська церква, 2000. – №3(9).
19. Місіонар – Жовква, 1909. – Жовтєнь.
20. Місіонар. – Філадельфія, 1922. – Лютий.
21. Костельник Г. Наша церковна мова // Діло, 6 січня 1929. Див. також: Галуцинський Т. Думка-і наука Церкви в питанні літургійної мови // Нова зоря. – Ч.5. – 1929; Барвінський О. Чи українська мова пригідна до перекавду св.Письма і молитов та духовної проповіді? – Перемишль, 1921.
22. Молебні Часи, составили о.Осип Нижанковскій и о.Теофиль Луцик. – Перемишль, 1898.

23. Вінець набожних пісней, уложив о.В.Стех, ієромонах ЧСВВ. – Жовква, 1900.
24. Збірник церковно-народних пісень. – Вип.1-3 / Составили о. В.Матюк, о.Т.Луцик, о.О.Нижанковській. – Перемишль, 1900.
25. Богословський вісник, 1901. – Т.2.
26. Записки ЧСВВ, 1927. – Т.1. – Вип.4.
27. Квіт О. Плескаймо церковний спів // Нива, 1938. – С.52-55.
28. Лисько Р. Слава Пресвятій Богородиці у наших богослуженнях // Нива. 1938

Неля Мальцева

ВПЛИВ ЗОВНІШНІХ ФАКТОРІВ НА ФОЛЬКЛОРНУ ТРАДИЦІЮ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Останнім часом в українському етномузикознавстві все частіше починають потрапляти в поле зору дослідників питання, що пов'язані із зовнішніми впливами на місцеву фольклорну традицію. Особливо цей процес почав загострюватися в період переходу суспільного життя від однієї формації до іншої, а найбільше в часи постколоніальної глобалізації. Із порушенням патріархального устрою громадського життя, а особливо з прагненням активного виходу його поза межі усталеного розвитку чи активного сприйняття зовнішніх фольклорних новацій, сталість фольклорної традиції починає «розхитуватися» як зовнішніми, так і внутрішніми факторами. Особливий пріоритет у цих процесах мають зовнішні фактори. Адже вони є найбільш «спокусливими» та піддатливими для засвоєння, навіть у тих випадках, коли вони є менш дієвими чи вартісними.

На проблеми впливу зовнішніх чинників на фольклорну традицію одного середовища звертали увагу українські вчені-етномузикологи К.Квітка, В.Гошовський, С.Грица, А.Іваницький, О.Смоляк та ін. Їхні спостереження в основному носили частковий характер і були позначені переважно констатацією фактів. Виняток створюють лише праці С.Грици та О.Смоляка, в яких привернена чи не найбільша увага до цього питання. Зокрема, С.Грица у монографії «Мелос української народної епіки» [1] вперше в українському етномузикознавстві розробляє цілу теорію функціонування гомогенного середовища та співдії його із полігенними чинниками. На цю проблему також звернув увагу О.Смоляк у своїй дисертації «Трансформація пісенного фольклору Західно-Подільської Наддністрянщини»[2]. Але ці питання ще потребують корекції особливо на конкретно-регіональному матеріалі.

Мета даної статті – виявити зовнішні фактори, які впливають на пісенну традицію Західного Поділля, і показати шляхи їхнього входження в неї

Починаючи з другої половини ХІХ ст., в суспільному житті місцевих жителів відбуваються процеси, які частково торкаються й усталених форм функціонування фольклору. Особливо це стосується форм його масового розповсюдження. Однією із найдавніших форм була шкільна підручна література, завдяки якій фольклорні зразки з інших теренів потрапляють у західноподільське середовище і відповідним чином впливають на делокалізацію автохтонного пісенного репертуару. Таким чином, у розпорядження місцевих співаків потрапляють народні пісні «Гомін, гомін по діброві», «Чорна рілля ізорана» [3, 31; 242-245], «Нова радість стала», «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Ой зацвіли фіялочки», «Ой у полі могила», «Ой на горі вогонь горить», «Ой ходить сон коло вікон» [4, 8; 42-43; 58; 59: 92-93], «Живо, женчики, живо» [5, 10] та ін., привнесені із-поза меж досліджуваної території.

Серед значного масиву українських вродних пісень, поміщених у шкільних підручниках та співаниках, особливе місце займають обрядові пісні. У Західне Поділля вони вперше потрапили завдяки «Руському співанику для шкіл народних» В.Матюка [6]. В ньому опубліковано 11 обрядових пісень в основному весняного та зимового календарного циклів. Зокрема, це 3 гаївки («Прилетіли журавли», «Весно наша, весно», «Прийшла весна з катками»), 4 жнивварські («Пісня вечірня», «Підпіліт», «Вже жнива близенько», «Жнивна»), 1 коляда («Нова радість стала») та 3 щедрівки («Ой чи є, чи нема пни господар дома», «Ой чий то плужок», «На щедрій вечір»). Всі ці пісні, без сумніву, репрезентують регіон, де жив і працював упорядник збірника В.Матюк (Львівщина). Більшість текс-

тів цих пісень були поміщені у тогочасних букварях та читанках А.Крушельницького, М.Матвійчука та ін. Такого роду «вкраплювання» етнографічного матеріалу привносило новачийні елементи у місцевий музично-пісенний матеріал, збагачувало його варіантним та варіаційними елементами.

Визначаючи місце народнопісенної творчості на сторінках шкільних підручників та співаників, не важко зазримити зведену до мінімуму кількість фольклорних зразків у виданнях радянського часу. Так, у посібнику «Музика. 1-3 класи» [7] для загальноосвітньої школи представлено лише 13 народномузичних творів: «Гая по салочку ходила», «Котику сіренький», «Ой минула вже зима», «Веселі гуси», «Ой єсть в лісі валина», «Вербовая дощечка», «Ягілочка», «Ой на горі жито» та ін.

Ця прогавина починає поступово заповнюватися в період утворення незалежної України. У програмах із предметів та факультативів «Народознавство», «Етнографія і фольклор», «Пісні рідного краю», а особливо в «Музиці. 1-4 класи» [8] рекомендовано для засвоєння 40 фольклорних зразків. Якщо в радянський період обрядовий фольклор, особливо той, що пов'язаний із християнськими святами та обрядами, «не рекомендувався» для засвоєння, то в період становлення української незалежності він починає активно займати належне місце в програмовому матеріалі. Таким чином, автохтонний фольклорний матеріал, крім варіантно-варіаційного розмаїття, починає набирати уніфікаційних рис з тенденцією до загального національного культуротворення, тобто його гомогенність починає витіснятися полігенністю.

З кінця XIX ст. у західноподільські села починають надходити газети «Зоря», «Правда», часописи «Народ», «Житє і слово», «Літературно-науковий вісник».¹ На сторінках цих видань час від часу публікувався пісенний фольклор, який, адаптуючись, ставав невід'ємною частиною місцевого репертуару. Зокрема, в газеті «Правда» за 1868 р. [9, 6] надруковані гаївки «Лихий муж», «Козел», «Коструб», «Жінка на торзі», «Битоданчик», «Вербовая дощечка» та ін. А в «Зорі» за 1880 р. [9, 5] надруковано 6 гаївок (усі із Яворіаського району Львівської області), зокрема, «Весно наша», «Коструб», «Роман з дла копає», «Ішло три браття» та ін.

Починаючи з другої половини XIX ст., передова інтелігенція все більшого значення надає збиранню та розшифруванню фольклору. У цей час появляються масовим тиражем збірники народних пісень, опрацьовані композиторами М.Лисенком, М.Леонтовичем, К.Стеценком, В.Матюком, О.Нижанківським, Д.Січинським, С.Людкевичем, Ф.Колессою та ін., які стають основою репертуару для хорів, що починають працювати при хатах-читальнях, створених на громадських засадах демократично-настроєною інтелігенцією. Таким чином, програми виступів Лисівецького сільського хору (Заліщицький повіт, що на Тернопільщині), як згадує його учасниця, місцева жителька Н.В.Пазюк (1912 р.н.), склали обробки народних пісень М.Лисенка «Стелися, барвінку», «Ой цуцу я кониченька в саду»; О.Кошиця «На вулиці скрипка грає»; В.Матюка «Ой тужила»; Д.Січинського «Було не рубати зеленого дуба»; Ф.Колесси «Вулиця» та ін.

Значна частина народних пісень, які репрезентують інші терени України, приходила в західноподільське середовище і через збірники, адресовані дитячим хорам. У цей час популярними співаниками та методичними посібниками серед вчителів та учнів різного типу шкіл Західного Поділля були видання В.Матюка, С.Воробкевича, В.Навроцького та В.Сайка, Д.Січинського, Ф.Колесси. Відповідно кожен збірник чи посібник формувалася матеріалом із цього регіону, звідки походив його упорядник. Таким чином відбувалася рекультивація наносного фольклорного матеріалу із місцевим і таким способом сприяла введенню в нього різного рівня спорідненого матеріалу (при записках народних пісень в досліджуваному регіоні часто можна зустріти декілька різних варіантів однієї пісні).

Використання писемної традиції у формуванні концертних програм характерне для роботи аматорських колективів Західного Поділля і в радянський період. У цей час в їхньому репертуарі перевагу мають обробки народних пісень, які репрезентують східні терени України, тобто спостерігається активна міграція фольклору із східних областей України у західні і навпаки. Так, у репертуарі хорових гуртків сіл Добровляни та Торське Заліщицького району Тернопільської області на 20

¹ Названа періодика видвалася у Львові.

листопада 1948 р., крім творів сучасних композиторів, зустрічаємо по дві народні пісні – «Вишні-черепні розвиваються», «Над річкою, бережком» (обробка М.Леонтовича), «Та нема гірш нікому» (обробка М.Лисенка), «Ой сусідко, сусідко» (обробка Я.Яциневача) [10, 55; 58]. На обласній олімпіаді художньої самодіяльності 16 жовтня 1949 р. хорові колективи сіл Лисівці, Добровляни та районного будинку культури м.Заліщик вищезазначеного району виконали народні пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» (обробка К.Стеценка), «За городом качки пливуть» та «Праля» (обробка М.Леонтовича), «І шумить, і гуде» (обробка Г.Верьовки) [10, 14, 86; 87]. А на звітних концертах хору Заліщицького районного будинку культури (1958 р.) та Добровлянського самодіяльного народного хору (1977 р.) прозвучали такі народні пісні, як «Та туман яром котиться», «Пісня про Довбуша», «Ой дівчина по гриби ходила» (усі в обробці М.Лисенка) [10, 31], «Скрипка би не грала» (обробка В.Самойленка), «Ой вербо, вербо», «Несе Галя воду» (обробка А.Пашкевича) та «Добрий вечір, суsidонько» (обробка А.Кушніренка) [11].

Як бачимо, участь в аматорських колективних, які пропагують народномузичне мистецтво – це ще один шлях засвоєння іноетнографічного фольклорного матеріалу у місцевій фольклорній традиції Західного Поділля.

Важливе значення в поповненні пісенного репертуару іноетнічним фольклором має використання місцевим населенням популярних пісенників. Щоби пригадати деякі призабуті пісні під час нашого спілкування або засвоїти нові, інформатори С.М.Вагалюк (1924 р.н.) із с.Горське та Н.В.Пазюк (1912 р.н.) із Лисівців Заліщицького району Тернопільської області користувалися пісенником [12], до речі, одного і того ж видання. На запитання, для чого потрібен їм збірник пісень, С.М.Вагалюк відповів, що використовував його з метою музичного оформлення вистав, поставлених з місцевими драмгуртківцями, а Н.В.Пазюк – для поповнення свого репертуару.

Популярними збірниками в досліджуваному генезі найчастіше користуються представники сільської інтелігенції – вчителі, керівники аматорських колективів, любителі-лікарі. Адже завдяки нотній літературі значна частина фольклорної спадщини знову повергається в усце побутування. Але це повернення, як правило, «... не є відродження споконвічних місцевих фольклорних традицій, перед нами процес іншої природи і іншої якості» [13, 72], тобто відбувається процес абсорбційного нашарування фольклору.

Одним із найдієвіших шляхів входження інолокального фольклору у західноподільське сільське середовище було музично-театральне мистецтво. Воно найчастіше пропагувалося серед сільського та містечкового населення. Кожна національна вистава не обходилася без музичного супроводу, побудованого на народнопісенних та танцювальних зразках. Такого роду пропаганда фольклору розпочалася в другій половині ХІХ ст. Зокрема, в 1870-х рр. перед жителями сіл та містечок Західного Поділля неодноразово виступав Галицький мандрівний театр товариства «Руська бесіда» з виставами «Наймичка», «Безталанна» І.Карпенка-Карого, «Не судилось», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Різдвяна ніч», «Сорочинський ярмарок» М.Старицького, «Доки сонце зійде – роса очі виїсть», «Глитай або ж павук» М.Кропивницького, «Наталка-Полтавка», «Чорноморці» М.Лисенка, «Украдене щастя» І.Франка та ін., в яких були використані народні пісні, в основному із східних регіонів України, оскільки труп театру в різні роки очолювали вихідці із цих же країв – М.Кропивницький та М.Саловський. Доказом цього є і висловлення І.Франка, що «... українська народна музика разом з українською драматичною творчістю прийшла в Галичину і тут придбала собі прихильників...» [14, 102]. Так, в опері «Різдвяна ніч» М.Старицького–М.Лисенка та в драмі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М.Старицького звучали східноукраїнські колядки та щедрівки «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Чи дома, дома бідня вдова?», «Вулиця гуде, де козак іде», «Гей п'є козак, п'є». «Ой зркла, зркла, карі очі, зрада». «Добрий вечір тобі, зелена дїброва»; у драмі «Украдене щастя» І.Франка – «Ой там за горою та за крем'яною»; у п'єсі «Глитай або ж павук» М.Кропивницького – «В кінці греблі шумлять верби» [15, 132].

У кінці 20-х рр. ХХ ст. на Залішанщині, як згадує жителька с.Лисівці Н.В.Пазюк (1912 р.н.) – колишня учасниця сільського драматичного гуртка, – появлялися в місцевому репертуарі народні пісні «Чумарочка рябесенька», «Ой, джигуне, джигуне», «Сонце низенько», «В кінці греблі шумлять

верби», почуті від акторів мандрівних театрів.

Немаловажну роль в нашаруванні інолокального пісенного фольклору на місцеву традицію відіграли вистави Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім.Т.Г.Шевченка, які неодноразово були показані західноподільському глядачеві у післявоєнний період. Як дізнаємося із хроніки, веденої актором цього ж театру М.В.Підгурським (1941 р.н.), в 1948 р. у селах та містечках Тернопільської області була показана оперета М.Лисенка за п'єсою І.Котляреаського «Наталка-Полтавка», в якій прозвучали народні пісні «Ой під вишнею», «Віють вітри, віють бурі», «Что вода каламутна?», «Сонце низенько», «Ой не шуми, луже» та ін [16].

У 1956 р. на суд західноподільського глядача була винесена драма О.Кобилянської «В неділю рано зілля копала», складовою частиною були народні пісенні зразки «Бодай ся когут збудна», «Гей на Івана Купала», «Ой - о сім дворі молодая панна», «Коломийки» [16], а в 1962 р. - оперета К.Стецька та І.Квіткою-Основ'яненком «Сватання на Гончарівці» з піснями «Стоїть жінка та й не чує», «Хусточко ж моя шовковая», «На курочці пір'ячко рябое», «Чи се ж тая криниченька», весільні «Ой ти наша, Уляно», «Ой чому, чому в сім новім дому» [16].

Інтенсивними засобами щодо отримання західноподільським середовищем фольклорної інформації через театральне мистецтво, як згадує М.В.Підгурський, були 70-80-і роки. У цей період у досліджуваному нами регіоні були показані вистави О.Корнієнка «Ключі до щастя», І.Карпенка-Карого «Наймичка», «Гріх і покаєння», «Безталанна», «Мартин Боруля» та П.Загребельного «Роксолана», в яких використані народні пісні «Ой гиля гусоньки на став», «Коло млина яворина», «Половина саду цвіте», «Ой у полі три криниченьки», «Світи, місяченьку», «Чия то долина», «Ой, глибокий колодязю, золоті ключі». До речі, за твердженням завідуючого музичною частиною Тернопільського обласного академічного драматичного театру ім.Т.Шевченка, народного артиста України С.П.Корницького, основою у підборі пісенного матеріалу для вистав, оформлених ним же, слугував збірник «Українські народні пісні» [17], матеріал якого представляє переважно східноукраїнські терени.

Вагомий вплив на розширення місцевого пісенного репертуару, як зазначають місцеві інформатори, мали виступи в досліджуваному терені різноманітних за мистецьким спрямуванням професійних колективів та окремих виконавців, концертні програми яких у більшій чи меншій мірі склали українські народні пісні, які побутують в інших етнографічних регіонах України. Так, у 50-70-х рр. ХХ ст. перед жителями Західного Поділля виступав Державний гуцульський ансамбль пісні і танцю [18], Державна заслужена капела бандуристів УРСР [19], Державна заслужена хорова капела «Трембіта» [20], вокальний дует Укрконцерту у складі П.Ржевицького та О.Геранця [21], Державний український народний хор ім.Г.Верьовки: «Глядачам сподобались українські народні пісні «Гей у лісі, лісі», «На Україні зіронька зійшла», «У перетику ходила» та ряд ін.» [22].

Частими гостями у своєму терені бували артисти обласної філармонії. Неодноразово перед жителями м.Тернополя, сіл і містечок області виступала хорова капела під керівництвом заслуженого працівника культури УРСР М.Воронака, солісти-вокалісти, в програмах яких було чимало українських народних пісень, опрацьованих як західноукраїнськими композиторами, так і східноукраїнськими.

Як бачимо, музично-драматичне мистецтво є досить вагомим чинником в процесі «вкраплення» інолокального фольклорного матеріалу у співоче середовище Західного Поділля. Воно в порівнянні з іншими є наймасовішим і найдоступнішим для аходження. Адже тут безпосередньо діє рецепція передачі усно-писемної традиції найбільш активною формою.

Немаловажну роль у нашаруванні напливового фольклорного матеріалу для досліджуваної нами території мало перебування в терені визначних культурно-освітніх діячів – представників різних етнографічних регіонів України, які не раз обмінювалися із місцевими жителями пісненими варіантами, привносячи таким чином у співочу культуру нові зразки. Так у с.Хмелева Заліщицького району Тернопільської області з 1847 по 1849 рр. жив і працював член гуртка «Руська трійця» Я.Головацький [23], а в Новосілці цього ж району неодноразово гостював Ю.Федькович у свого товариша по службі в армії С.Нарівняка [24]. Починаючи з 80-х рр. ХІХ ст. перед місцевими жителями неодноразово виступав і, без сумніву, ділявся власною фольклорною інформацією І.Франко. У цьому терені з 1901 р. і до останніх днів життя в с.Новосілка Заліщицького повіту проживала українсь-

ка поетеса К Попович [25]

Західноподільська земля репрезентована ім'ям славетної співачки С.Крушельницької, яка неодноразово побувала в багатьох селах та містечках свого краю і, крім народних пісень із свого рідного села Біла, що біля Тернополя, пропагувала обробки композиторів В.Матюка, Н.Нижанківського, С.Людкевича, Я.Ярославенка, що представляли інші етнографічні райони України. Аналогічний фольклорний репертуар виконувала у Західному Поділлі і сестра С.Крушельницької Анна. Найчастіше в її репертуарі звучали обробки народних пісень М.Лисенка та О.Нижанківського.

У Заліщиках з 1913 по 1925 рр. жив і працював відомий письменник О.Маковей. Немає сумніву в тому, щоби письменник, який протягом свого творчого життя збирав і опрацьовував фольклор із своєї рідної Яворівщини, що на Львівщині, не ділився цим багатством із жителями західноподільського краю.

Починаючи з 50-х рр. ХХ ст., одним із найдієвіших зовнішніх факторів, що спричиняли де-локалізацію місцевої фольклорної традиції, стали засоби масової інформації (радіо, кіно, телебачення, звукозаписуюча апаратура тощо), які надавали можливість спостерігати та фіксувати живе побутування фольклору на сцені, на талекрані, в ефірі. Згодом саме цей спосіб ретрансляції фольклору, крім своїх багатьох позитивних якостей, став гальмуючим фактором у розвитку необхідних для забезпечення духовного світу нашого сучасника художніх традицій, зокрема таких, як народні свята та обряди.

Факти домінування засобів масової інформації над розвитком художнього самозабезпечення місцевих жителів підтверджують анкетні дані, зібрані нами від учнів-старшокласників досліджуваного регіону в 2000 р. Наводимо деякі відповіді на поставлені запитання: «Для чого нам збиратися гуртом і співати народні пісні, якщо ми маємо можливість почути їх з програм радіо та телебачення» (анкета № 9); «Художня вартість виконуваних по радіо і телебаченню пісень набагато вища від виконуваної нами» (анкета № 12) та ін. Як бачимо, радіо та телебачення для значної частини місцевих жителів, зокрема для молоді, стали основним «клубом» у проведенні дозвілля.

У 80-90-х рр. ХХ ст. українське радіо та телебачення було насичене спеціальними програмами, присвяченими популяризації фольклору. Багатотисячна західноподільська аудиторія середнього і старшого покоління до сьогодні пам'ятає програми музичного тележурніру «Соначні кларнети» (він відбувався біля 50 разів на рік) [26, 11], «З народних джерел», «Золоті ключі», «Дзвонкова криниця», «Слово – пісня», «В концертних залах України», «Народні таланти», «Сяйво» та ін. (не називаємо всіх тих передач, в яких народні пісні були складовою частиною).

Найбільш активним періодом у популяризації фольклорного мистецтва засобами масової інформації був кінець 80-початок 90-х рр. ХХ ст. У цей час часто звучала народнопісенна спалщина, яка заборонялася в тоталітарний комуністичний період (маємо на увазі великий пласт церковних пісень, колядки, шедрівки тощо). Вона почала заповнювати призабуті пенали народної музичної творчості, а відповідно, і впливати на їхнє відродження. Таким чином, у наш час в повній мірі відтворюються різдвяні та великодні обряди, хоча їхня активність через урбанізаційні процеси з кожним роком поступово спадає.

На жаль, останнім часом засоби масової інформації рідко транслюють народномузичні надбання українців. Такого роду програми – нечасте явище на українських телеканалах, зате полонять слухацьку та глядацьку аудиторію масивні російськомовної музичної продукції, особливо поп-музики. Через те обмін фольклорною продукцією на міжрегіональному рівні притуплюється, а то й повністю перестає існувати.

Отже, в період активного руйнування багатовіково усталеного нагріархального устрою в терені Західного Поділля, як і по всій Україні, були запроваджені нові форми ретрансляції фольклору. Через те значних нашарувань зазнала місцева етнокультурна традиція у зв'язку з активною міграцією широкого кола населення з однієї етнографічної зони в іншу під час двох світових воєн, а також після приєднання західноукраїнських земель до радянської України.

За цей час сформувалися і ввійшли в широкий ужиток такі комунікативні чинники, як преса,

радіо, телебачення, звуко- та відеозаписуюча апаратура. На абсорбцію пісенного фольклору впливали і такі фактори, як перебування місцевих реципієнтів в армії, в еміграції, на заробітках, тимчасова присутність у досліджуваному регіоні мандрівних театральних груп, професійних співочих колективів та окремих виконавців, періодичне перебування відомих культурно-громадських діячів. Все це і стало основними засобами привнесення фольклорного матеріалу у співоче середовище Західного Поділля та його найактивнішими абсорбційними елементами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
2. Смоляк О. Трансформація пісенного фольклору Західно-Подільської Наддністрянщини (на матеріалі збірника Й.Роздольського–С.Людкевича «Гелицько-руські народні мелодії» та власних записів. Дис. на здобуття вч. ст. канд. мистецтвознавства. – К., 1992. (Рукопис).
3. Руська читанка для нижніх клас середніх шкіл / Уложив Ю.Романчук. – Львів: 3 друк. Тов-ва ім.Шевченка. – Т.2. – Ч.1.
4. Книжечка для другої класи вселюдних шкіл. – Львів: 3 друк. Я.Жидачевського, 1935.
5. Життя і праця: Читанка для четвертої класи вселюдних шкіл. – Львів: 3 друк. Я.Жидачевського, 1935.
6. Матюк В. Руский співаник для шкіл народних. – Липськ, 1884.
7. Пісні для учнів 1-3 класів / Упорядник Л.Греков. – К.: Муз. Україна, 1982.
8. Програми з музики 1-4 класи.
9. Матеріали до українсько-руської етнології. Гаївки. Зібрав В.Гнатюк. – Львів: 3 друк. НТШ, 1909. – Т.12.
10. Державний архів Тернопільської області. – Ф.Р. 1376. – Оп.1. – Од. зб. 79.
11. Програма звітного концерту, присвяченого 30-річчю творчої діяльності Добровлянського самодіяльного народного хору: 17 квітня 1977 р. – Доброаялля–Заліщики: Рай. тин., 1977.
12. Струни серця: Українські пісні про кохання. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958.
13. Путилов Б.Н. Фольклорное наследие и современная культура // Проблемы современного народного творчества Русский фольклор / Ред. коллегия А.М.Астахова и др., – М., Л., 1964. – Т.9.
14. Франко І.Я. Руський театр // Зібрання творів у 50-ти томах: література і мистецтво / Ред. коллегія М.Д.Бернштейн та ін.. – К.. Наук. думка, 1981.
15. Худолєєв В.М. Народна пісня в українській драматургії другої половини ХІХ ст. // Нар. творчість та етнологія. – 1963. – № 1.
16. Нотна бібліотека Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім.Т.Шевченка. Лисенко М.В. за І.П.Котляреаським «Наталка-Полтавка» партитура. – Тернопіль: Рукопис, 1948
17. Українські народні пісні у 2-х кн. / Упоряд. З.І.Василенко, М.М. Гордійчук. – К.: Мистецтво, 1954.
18. Побігун В. Концерти і кіно на токах // Більшовицьким шляхом. – 1951 – 12 серпня
19. Лубкович М. Бандуристи в гостях у Заліццях // Перемога. – 1961. – 4 квітня.
20. Лубкович М. До нас завітала «Трембіта» // Надзбручанська правда. – 1964. – 26 травня.
21. Мельник П. Пелітра молодості і досвіду: столичні митці у Заліццях // Колос. – 1976. – 2 грудня.
22. Буговий М. Виступає народний хор // Надзбручанська прада. – 1964. – 17 грудня.
23. Полянський О. Голоавцький у Хмелєві // Колос. – 1976. – 7 грудня.
24. Медведик П. Він любив наш край // Вільне життя - 1959. – 8 серпня.
25. Мороз М. Учениця Франка // Вільне життя. – 1965. – 26 вересня.
26. Рутківська О. Народжене талантом народу // Музика. – 1982. – № 1.

СЕЗОННО-ПРИУРОЧЕНІ ПІСНІ НЕОБРЯДОВОЇ ДІЇ ПІВДЕННОЇ ВОЛИНИ

В українському етномузикознавстві чи не найменше уваги приділено сезонно-приуроченим пісням. Це впливало з двох причин: із значно пізнішого їхнього походження в порівнянні з іншими календарно-приуроченими піснями та чи не з найменшою кількістю охоплених цією тематикою пісенних парадигм. Через те, такого роду матеріал для українських фольклористів-збирачів, а також для фольклористів-науковців вважався принагідним або й вторинним. Якщо сезонно-приурочений фольклор частково потрапляв у поле зору збирачів П.Чубинського, З.Доленги-Ходаковського, М.Лисенка, С.Людкевича-Й.Роздольського, К.Квітки, Ф.Колесси, то на теоретичному рівні він осмислювався зовсім недостатньо. Лише деяку увагу цьому питанню приділили українські вчені К.Копержинський [1], К.Квітка [2], Ф.Колесса [3], А.Іваницький [4], О.Чебанюк [5]. Їхній матеріал в основному стосувався в'ясування походження терміна «заживні» чи «жнивні» пісні, рубрикації обставин, при яких виконувалися ці пісні, та їхніх основних типологічних характеристик. Але для аналізу бралися лише ті сезонно-приурочені пісні, які були пов'язані з обрядовою дією, а аналогічні пісні необрядової дії лише принагідно згадувалися і майже повністю були позбавлені аналітичних узагальнень.

Мета даної статті – виявити сезонно-приурочені пісні необрядової дії в традиційній обрядовій культурі Південної Волині і зробити структурно-типологічний аналіз на семантичному, музично-теоретичному та виконавському рівнях, долучаючи до цього загальноукраїнський контекст.

Як стверджує більшість українських вчених-етномузикологів, сезонно-приурочені пісні беруть свій початок з періоду бронзи (V тисячоліття до нашої ери), тобто з того часу, коли наші предки перейшли від кочівництва до осілого ведення господарства – землеробства. У той час уже сформувався обряд, який завершував цілий господарський цикл. Особливо багатим виступав завершальний його етап – обжинки, який структурно та типологічно був близький до весільного (на це звертають увагу українські вчені-етномузикологи Ф.Колесса [3, 66], К.Квітка [2, 69], А.Іваницький [4, 64] та ін.). В це же час із сезонно-приуроченими обрядодійними піснями функціонували пісні, які не були прямо пов'язані із самим обрядодійством, а виконувалися лише в проміжках між ними – в проміжках між роботою, коли йшли в поле та поверталися з нього. Такого роду пісні (а ми їх називаємо сезонно-приуроченими піснями необрядової дії) в терені Південної Волині¹ збереглися переважно в пасивному репертуарі місцевих співаків і функціонально прикріплені до весняно-літнього періоду – від часу сіяння злакових культур аж до їх збирання (до речі, в цю групу також входять кошовицькі, гребовицькі, полільніцькі та збиральницькі пісні).

Сезонно-приурочені пісні Південної Волині, що не пов'язані із обрядовою дією, серед записаного нами матеріалу представлені 26 зразками.

Серед них дві пісні, що виконувалися при сіянні ярих злакових культур – ячменю, вівса, гречки. Перша з них – «Ой там із-за гори та буйний вітер віє» – записана в м.Кременці у 1990 р. від М.Ваврисюк, а друга – «Горою вітер віє» – у с.Обич Шумського району в 1978 р. від К.Гіжицької.

Пісня «Ой там із-за гори та буйний вітер віє», як зазначила інформаторка, останнім часом втратила своє первісне прикріплення (вона виконувалася жінками та чоловіками при засіванні ярих злакових культур) і тепер уже належить до пасивного репертуару співаків старшого покоління. Цікаво відзначити, що більшість виконавців досліджуваної нами місцевості відносять цю пісню до групи звичайного фольклору (такого роду дифузійні процеси при втраті основної функції пісні є звичайним явищем у фольклорі).

Як показав реконструктивний аналіз, пісня «Ой там із-за гори та буйний вітер віє» втратила своє первісне сюжетне тло. Вона виступає із скороченою семантичною матрицею і охоплює лише 5 строф (такого роду пісні, як правило, багатострофічні). Це є явним доказом її пасивного побутуван-

¹ В означений нами терен Південної Волині входять Лановецький, Кременецький та Шумський райони Тернопільської області.

ня у співочому середовищі.

Ритмічна форма вірша пісні «Ой там із-за гори та буйний вітер віє» представлена двосегментним тринадцятискладником (6+7 (6+7)2) і своєю будовою близька до групи звичайних пісень. Доказом цього є гетерометричність сегментної будови, структуротворчий повтор другого вірша та аплікаційні елементи типу «ой», «та». Як зазначає Ф. Колесса, цей вірш є похідним від дванадцятискладника завдяки використанню додаткових аналогічних сполучників «та» і передусім «належить до мандрівних пісень» [6, 136].

Модель силабомелодичного ритму, що базується на об'єднаному типові ритмічній організації, вказує на спокійний та плавний характер пісні та на розспівність її мелодичного контуру. Пунктирний ритм, що відчутний у початкових клаузулах віршів, вказує на експресивні елементи, які лежать в основі інтерпретації групи звичайних пісень або близьких до них.

Формотворча співдія у пісні «Ой там із-за гори та буйний вітер віє» контрастна на асіх трьох рівнях: семантичному, власне пісенному та мелодичному. Це також є одним із доказів пізнішого походження даного пісенного зразка. Пісенна форма через структуротворчий повтор другого речення, є тричастинною з елементами наскрізності, особливо через ритмічну варіабельність другого сегмента у кожному вірші (див. Приклад 1).

На пізні походження пісенного зразка вказує і його ладова структура (мажорний октавний лад). Хоча в ньому передусім простежується аутентичне поєднання мажорного пентахорда із мажорним тетрахордом, зате уже явно відчувається гармонічне функціональне начало.

Усі мелосні характеристики пісні «Ой там із-за гори та буйний вітер віє» вказують на її одноголосий спосіб виконання, особливо це підтверджує експресивний розвиток мелодичного контура.

Цикл засівальних пісень також представляє зразок «Горою вітер віє», записаний М. Прончук у 1978 р. в с. Обич Шумського району, що на Тернопільщині, від К. Гіжицької (1914 р. н.).

Дана пісня, як нам відомо, також рідко зустрічається в активному репертуарі співаків Південної Волині і через втрагу функціонального прикріплення відходить у небуття. Цікавою з точки зору семантичного наповнення виступає сюжетна матриця цієї засівальної пісні. Її формульність (тут присутні лише дві строфи), а також поетична лексика навіть прпливають світло на її обрядодійний характер, що пов'язаний із ритуалістикою цілування засівальників у полі (це ритуал, як стверджують українські етнологи С. Килимник та О. Воропай, був поширений у ХІХ ст. майже по всій Україні, за винятком її північних теренів).

У пісні «Горою вітер віє» присутня силабомелодична нестабільність, що особливо відчувається у першому та другому віршах. Це також є однією з ознак втрати пісенним зразком свого первісного функціонального прикріплення, а особливо перебування його в репертуарному пасиві (під час запису цієї пісні вона уже давно не виконувалася співаками).


В аналізованій пісні більш ідентифікованою, ніж у попередній, є формотворча співдія на власне пісенному та мелодичному рівнях. Це також дає підстави вбачати в даному пісенному зразку ознаки обрядодійності.

Цій пісні, як і попередній, властивий тип ритмічної організації – об'єднання, що поєднує дві ритмоструктурні ланки – подвійне об'єднання ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ , (воно властиве двом першим віршам-строфам) та анапестове об'єднання – ♪♪♪♪ ♪ . Перше з них зберігає ознаки архаїчності, що проявляється в тернарній формі поєднання, а останнє, як показали наші дослідження, є своєрідною калькою інших необрядодійних жанрів, зокрема весняних. Останнє ритмічна формула є передусім напливовою, адже вона має ознаки анапестової літературної версифікації.

Доволі цікавою виступає і сама власне пісенна форма у зразку «Горою вітер віє». Це чотирирядковий строфа гетерометричної будови з автоматичним повторенням третього та четвертого речень – 6(7):8:(:8:)). Як бачимо, а ній варіабельними є перших три речення, що дає підстави вбачати в цьому ознаки емблемності, а остання є найважливішою формою обрядодійності. Звичайно, такого роду емблемність вже втратила свої первісні ознаки, але ще не набула нових (і вже мабуть не набуде через відхід у пасивний репертуар).

Найменш показовим на рудиментарному рівні у пісні «Горою вітер віє», на нашу думку, ви-

колискових» [6, 138].

Модель силабомелодичного ритму, що обертається навколо ритмічної форми об'єднання , також в'яже дану пісню з давньою фольклорною традицією і передусім споріднена із колисковими чи весільними, ніж із суто виробничими (трудоаними) рухами. Адже за метричною дольністю вона є суто колисковою, а не весільною.



На стародавнє походження цього зразка вказує і формотворча спелія трьох рівнів: семантичного, власне пісенного та мелодичного, а також ладова модель – плагальне поєднання фрігійського тетраорду із тетратонікою. Такого роду ладова комбінаторика, без сумніву, сформована із двох модусів фольклорного мислення, відділаних певним проміжком часу. Адже дана пісня позначена контамінаційними елементами, які властиві при переході від одного жанру до іншого (в даному разі від колискових чи весільних до косарських).

Пісня «Ой зашуміла зелена дубровонька» записана фольклористом С.Туриком від жіночого дуєту в с.Града Кременецького району, а транскрибована нами. Тут проглядаються явні гетерофонічні елементи при розспівуванні цієї пісні, адже двоголосе розходження властиве лише для останнього сегменту другого речення, особливо в терцовому та октавному поєднаннях. (див. Приклад 3).

Чи не найпоширенішою та найпопулярнішою в косарському циклі, що побутує в терені Південної Волині та дехеко поза його межами, є пісня «Вийшли в поле косарі». Як зазначають місцеві старожили, ця пісня найчастіше виконується в живий період, коли косарі йшли в поле чи поверталися з нього додому, хоча її можна було почути і при косінні сіна.

Косарська пісня «Вийшли в поле косарі» за всіма музично-стильовими ознаками представляє пласт пізнішої фольклорної верстви. Вона звійшла в ужиток передусім в період середньовіччя, оскільки її мелосні характеристики явно тяжіють до гармонічно-функціональної музики. Особливо це відчутно у принципі самого формування, зокрема у мелодичному станокленні приспіву. Адже він (приспів) повністю побудований на секвентному розвитку, в основі якого лежить секундове зіставлення-розгортання матеріалу (див. Приклад 4).

В основі складочислової будови вірша «Вийшли в поле косарі» лежить двосегментний восьмикладник 4+4 (семискладна ритмічна форма властива лише першій строфі). Адже, як зазначає А.Іванюцький, «основу вірша танцювальної пісенності становить розмір 4+4» [4, 156]. Такого роду ритмічна форма – характерне явище для всіх рухових пісень, особливо для веснянок-гайвок та русальних пісень. Адже вона таїть у собі особливу рухову енергію.

Домінуючою формою ритмічної організації в сегментах цієї пісні є диприхій , анапестові форми  зустрічаються лише в останніх сегментах приспіву. Це також, на думку ряду вчених-аналітиків, повністю впливає з виробничих рухів, які притаманні процесам групового (а також індивідуального) анконавання різного роду робіт (у даному разі – косіння). Відповідні (аналогічні) рухи в пізніший період закріпилися за групою танцювальних пісень, адже вони енергично, без сумніву, пов'язані із трудовими, тобто є своєрідним їхнім сучасним віддзеркаленням.

На формотворчому рівні в пісні «Вийшли в поле косарі» відчувається деякий контраст між власне пісенним та мелодичним компонентами, особливо це спостерігається між структурними параметрами заспіву та приспіву.

На відміну від вищезазначених мелосних ознак, ладозвукорадна парадигма (термін С.Грици) пісні «Вийшли в поле косарі» в основному зберігає традиційні ознаки її притаманній іонійській гексахорд із приставним верхнім звуком, що часто зустрічається у такого роду піснях.

Дана пісня записана від учасників фольклорно-етнографічного ансамблю із с.Лисичинці Підволочиського району (в порубіжному селі між Волинню та Поділлям) в 1981 р. під час виконання жнивварського обряду. До речі, учасники ансамблю (жінки) виконували цю пісню одиоголосо в супроводі ансамблю трієстих музик (скрипка, баян та контрабас). Останні повністю дублювали пісенну мелодію.

На жаль, недостатня кількість сезонно-приурочених пісень несобрядової дії не дає можливості більш повно (на типологічному рівні) їх проаналізувати, а лише робляться перші кроки у цьому напрямі.

Особливе місце серед сезонно-приурочених пісень необрядової дії займають власне жнивварські пісні. На жаль, у сучасному репертуарі співаків Південної Волині вони займають незначне місце і в переважній більшості належать уже до їхнього пасивного репертуару, хоча серед аналогічної групи пісень вони є найбільш репрезентативними.

Серед аналізованого нами матеріалу власне жнивварський цикл представлений 10-ма піснями парадигмами, які зустрічаються в більшості сіл досліджуваного терену. Найпоширенішими серед них є пісні «Ой на горі жита много», «Жито жала, снопив не в'язала» та «Дайте мені грабельки», які найчастіше виконуються при ходінні в поле і при поверненні з нього.

Усі вищезазначені зразки представлені чотирнадцятискладовою ритмічною формою вірша 4+4+6, за винятком пісні «Ой на горі жита много», яка позначена варіабельністю її внутрішнього приспіву, зокрема другого:

*Ой на горі жита много, йой, йой, йой, йой, йой,
половина зеленого, гой я гой, гой я гой, гой я гой!*

Віп (приспів) у першому разі є п'ятискладовим, а у другому – дев'ятискладовим.

На структуротворчому рівні ці пісні репрезентують коломийкову форму, яка найчастіше зустрічається у групі танцювальних та жартівливих пісень. Вищезазначені пісні є повністю дотичні до цього жанру, адже в їхній основі й лежать власне жартівливі сюжети, які найчастіше використовувалися під час відпочинку людей. Усі інші складові цієї форми в аналізованих піснях є депо відмінними. Особливо це стосується ритмічної організації у сегментах. Зокрема, в пісні «Жито жала, снопив не в'язала» вона набирає комбінованої форми – дроблення з об'єднанням (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩).

Також позбавлений репетиційності другий сегмент у другому вірші шесті пісні. Тут він виступає у формі поступового об'єднання (♩ ♩ ♩ ♩). Такого роду трансформація силабомелодичної моделі – показове явище під час переходу пісні від одних обставин виконання до інших (маємо на увазі від танцювальної до виробничо-перепочинкової).

Формотворчі елементи в аналізованих піснях також співдіють на трьох рівнях: семантичному, власне пісенному та мелодичному. Адже вони в однаковій мірі контрастують відмінно зіставленим матеріалом.

Ладозвукорядна будова власне жнивварських пісень в основному базується на оліготоніці (іонійський та еолійський гексахорд), тобто тут зберігається модальне мислення, що пов'язане із давнішою фольклорною верствою. Лише пісня «Жито жала, снопив не в'язала» характеризується середньовічними ладозвукорядними ознаками – автентичним поєднанням еолійського пентахорда з фрігійським тетрахордом (останнє вже майже впритул наближене до октавної і омофонної системи): (див. Приклад 5).

Як зазначила інформаторка Н.Циганюк із с.Града Кременецького району Тернопільської області – виконвиця пісні «Дайте мені грабельки» – «дана пісня, за переказами старожилів, в давніший період виконувалася під час зрібання сена, тобто як власне гребовицька», хоча за семантичними та структуротворчими параметрами вона споріднена з любовно-жартівливими піснями.

Отже, сезонно-приурочені пісні необрядової дії в терені Південної Волині через втрату свого функціонального прикріплення збереглися до нашого часу лише в пасивному репертуарі виконавців старшого покоління. Це призводить до їх повного згасання і робить їх реліктовими на рівні жанру. В першу чергу нівелюється сюжетна матриця, яка лише окремими лексемами в'язється з відповідним виробничим процесом.

У зв'язку з відсутністю конкретного обрядодійства, ці пісні типологічно не споріднені між собою, а в більшій мірі наближені до групи звичайних пісень. Особливо це відчутно на рівні ритмічних форм вірша, силабомелодичних моделей та способів формстворення. Ладозвукорядні оларидигми також підтверджують цей зв'язок.

Як показали наші спостереження, сезонно-приурочені пісні необрядової дії в порівнянні з

іншими аналогічними піснями найбільше виходять із ужитку і кожен нововіднайдений і записаний зразок – це неоціненний скарб для майбутнього української музичної фольклористики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Копержинський К. Обряди збору врожаю у слов'янських народів у найдавнішу добу розвитку // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – К., 1926. – Вип. 1-2.
2. Квітка К.В. Вибрані статті / Упоряд., передмова та комент. А.Іваницького. – К. Муз. Україна, 1985. – С. 66-96.
3. Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів: Просвіта, 1938. – С. 64-66.
4. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість. Навч. посібник / Під ред М.М.Поплавського, 2-е вид., допрацьоване. – К.: Муз. Україна, 1999. – С. 61-65.
5. Чебанюк О. Ой ниво наша, ниво // Жниварські пісні. Пісенник / Упоряд. та вступ. стаття О.Ю.Чебанюк. – К.: Муз. Україна, 1990. – С. 5-14.
6. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Колесса Ф.М. Музикознавчі праці / Підгот до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970.
7. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1997.
8. Квитка К. Первобытные звукоязыды // К.Квитка. Избранные труды в двух томах / Сост. и комент. В.Л.Гошовского – М.: Сов. композитор, 1971. – С. 215-278.

Нотні приклади

1 *Ходою* *м.Кременець Тернопільської обл.*

Ой таміз - за го - ри та буй - ний пі - тер ш - е.

А там у-дівонь-ка та пше-ни - чень-ку сі-є. та пше-ни - чень-ку сі-є

2 *Ходою* *с.Соснівка Шумського р-ну Тернопільської обл.*

Ой хо - ди - ла дів - чи - нось - ка по по - лю,

А ви - бн - ря - ла пше - ни - чень - ку з ку - ко - лю

3 Помірно *с. Града Кременецького р-ну Тернопільської обл.*

1 Ой за - шу - ми - ла зе - ле - ва дуб ро - вонь - ка за - жу - ри - ла - ся
мо - ло - да - я вдо - вонь(ка), за - жу - ри - ла - ся мо - ло - да - я вдо - вонь(ка)

4 Жваво *с. Лисичинці Підволочиського р-ну Тернопільської обл.*

Вий-шли в по - ло ко - са - ри, ко - сить ра - но до зо - ри. Гей, ну - те ко - са - ри,
хоч не ра - но ус - та - ли, хоч не ра - но ус - та - ли, той ба - га - то у - га - ли

5 Помірно *с. Града Кременецького р-ну Тернопільської обл.*

1 Жи - то жа - па, жи - то жа - па, сно - пав не ня - за - ла,
скупь - ки хлоп - ша не лю - би - ла, прав - ди не ска - за - ла

Олег Смоляк

ВЕСІЛЬНІ МОТИВИ У ГАЇВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Серед усіх народномузичних жанрів українського обрядового фольклору найбільшою тематичною різноманітністю характеризуються весняні пісні (у Західному Поділлі їх найчастіше називають гаївками, а подекуди – гаїлками, яїлками, ягівками, гагівками, маївками тощо). Широкий тематичний спектр передусім впливає із значного часового відтинку, який охоплював весняний період та зі значної кількості обрядів, які припадали в цей час (весняні обряди тривали майже три місяці: від Обрегіння (9 березня) до Вознесіння, що припадає на 40 день після Великодня). Через те у весняних піснях фігурує значна кількість сюжетів (а разом з тим і мотивів), які відповідають сутності кожного обряду зокрема і тематичній спрямованості кожної складової весняного пикту взагалі.

На тематичне групування гаївок та присутність у них відповідних мотивів звертали увагу українські вчені-фольклористи, літературознавці та етнологи М.Грушевський, Ф.Колесса, О.Воронай, С.Килимник, О.Білецький, А.Лобода, А.Івашицький. Кожен із них мав свої критерії та підходи щодо визначення їхнього змістового наповнення, але більшість із них насамперед звертали увагу на ті тематичні групи, які були найбільш характерними значному гаївковому масиву.

Серед вищезазначених учених на тематику весняного календаря вперше звернув увагу М.Грушевський. На його думку, сюжети гаївок становлять три основні тематичні групи: гаївки, що

прославляють весну – хвальні, гаївки, що висвітлюють пробудження-відновлення природи – вегетативні та гаївки, що розкривають людські почуття – любовні. Його наступники нічого нового не додали до цього групування, а лише внесли корективи до самих назв тематичних груп та розширили їхній мотивний склад. До цього питання найбільше прилучилися Ф.Колесса та С.Килимник. Але їхні напрацювання в цьому аспекті мали переважно узагальнюючий та констатуючий характер і були позбавлені аналітичної деталізації.

Мета цієї статті – виявити весільні мотиви як домінуючий трансфер у гаївковому масиві Західного Поділля і простежити генезу їхнього постання та розвитку в контексті становлення музичного синтаксису.

Найбільшу групу серед весняного репертуару Західного Поділля займають гаївки, в яких присутні весільні мотиви (із 165 гаївкових парадигм¹, які зафіксовані останнім часом у досліджуваному регіоні, у 38-и присутні весільні мотиви, а це майже 50% від усього записаного нами матеріалу). Серед них: мотив вибору подружньої пари присутній у 79 пісенних парадигмах, мотив викрадення молодої – у 24, мотив викупу молодої – у 12, мотив сватання дівчини – у 57, мотив сватання парубка – у 16, мотив одруження – у 39, мотив одруження з нелюбом – у 3².

Найпоширенішим у сюжетах досліджуваних гаївок є мотив вибору подружньої пари. Як показав лінгвістичний аналіз, цей мотив є дуже давнім у групі гаївок досліджуваного регіону, адже він буває у тих гаївках, що представлені епохою простого речення (тут часто використовується серіаційний принцип розгортання музичного матеріалу, а навіть і бінарні структурні елементи).

У досліджуваному регіоні ця епоха представлена піснями парадигмами «Ой ти, старий горобію», «Сам ходжу, сам», «Ой у саду, садочку», «Короваї ми були», «Цвіток до цвіточка», «Ой ти, рожо, стій у колі».

Найдавнішими гаївками серед них є «Ой ти, старий горобію» та «Сам ходжу, сам». На нашу думку, це два віддалених варіанти однієї пісенної парадигми, в яких децю відмінною є змістова фабула першої строфи (у першому – «Ой ти, старий горобію, дес діти дів», а в другому – «Сам ходжу, сам кращий як пан»). До речі, їх ми зафіксували в близькій одна до одної місцевості (перший записаний у с.Білобожниця Чортківського району, а другий – в с.Олексинці Борщівського району Тернопільської області). Український етнолог С.Килимник відносить походження сюжету цієї пісні до часів поліамної сім'ї, тобто до того періоду, коли дітей виховували лише матері, а чоловіки у цьому не брали жодної участі. Пізніше (в часи християнства) така форма шлюбу засуджувалася громадою і через та в кінці цієї гаївки-три і словного персонажа («Саметнього») кидали на землю і імітували його побиття. В сюжетал олексинцівського та білобожницького варіантів гетеристичні елементи відсутні. Тут зроблено акценти на пошук пари хлопцеві його батьками (олексинцівський варіант) та на власний вибір парубком своєї пари (білобожницький варіант). Як бачимо, сюжет даної гаївки ілюструє історичні етапи становлення стосунків у виборі пари.

Групу давнішої фольклорної верстви представляє і сюжет гаївки «Ой у саду, садочку», який, на відміну від вищезазначених, зберіг у собі значно більше семантичних елементів і через те переповнений незрозумілими сучасному читачеві лексами. Тут власне розкритий процес сіяння вишеньок, щоби «вродилися ягідки на кривецькі парубки». Занершується цей невеликий за обсягом сюжет (усього 4 строфи) прикінцевою магічною формулою «Поплинь гаю по Дунаю, вибирай си' паню скраю», що ініціює власне сам вибір пари. До речі, ця завершальна лексична група (вербальна магія) властива й іншим стародавнім західноподільським гаївкам.

Отже, крім мотиву вибору подружньої пари, тут фігурує і мотив сіяння, який також є пріоритетним у групі гаївок давнішої фольклорної верстви. За стародавніми віруваннями, він (мотив сіяння) також є достатньо еротичним. Адже, як зазначає український вчений історик літератури А.Лобода, «сіяння – це символ зародження любові» [2,44].

¹ Термін «пісенна парадигма» вперше в східнослов'янській етномузикології ввела в науковий обіг С.Й.Грица (Про пісенну парадигму див. С.Й.Грица «Мелос української народної епіки. - К.: Наук. думка, 1979. [1,38]).

² Така свого роду кількісна невідповідність мотивів із піснями парадигмами пояснюється тим, що в одній пісенній парадигмі одночасно може бути по два і навіть по три мотиви.

У давніший період гаївка «Коровай ми були» повністю виконувала ритуальну функцію у великодному обряді, адже у с.Ярославичі Зборівського району Тернопільської області, де ми її записали, вона наступала зразу після широко відомої гри «Хустинка» і символічно закріплювала сам вибір майбутньої пари. Доказом цього передусім є її словесна матриця, що повністю побудована на елементах вербальної магії (в ній наявні три строфи-колони, зіставлені у формі простого речення на рівні музичної форми та в формі складносурядності – на рівні словесного тексту, що повністю виконують магичну функцію) з конкретно вибраними дівчиною та парубком (у грі називаються їхні імена) та з публічним закріпленням поцілунком цього вибору (до речі, в патріархальний період публічне цілування дозволялося лише у великодній обрядовості). Тут також показовим є міфологічний спосіб мислення, адже лексема «коровай» виступає як головний вихідний персонаж, який ініціює бачення гарної майбутньої пари. Таким чином, під багаторазовий спів цієї магичної гаївки-формули публічно регламентується подружня пара.

Аналогічну функцію у західноподільському великодному обряді в давніший період виконувала і гаївка «Цвіток до цвіточка». Вона, за свідченнями місцевих жителів сіл Августівка Козівського та Грослянець Бережанського районів Тернопільської області, завжди використовувалась за гаївкою-рою «Ми голубку ізловили» і також, як і попередня, мала ритуальне значення: закріплювала вибраних для пари дівчат найдавнішими прийомами вербальної магії, словесною та руховою, багаторазовим повторенням одних і тих самих слів, рухом двох кіл у різні напрямки, а також ставленням у кінці гри в середину кола вербового хреста. Таким чином закріплювалися вибрані для майбутнього одружених дівчата тернарною ініціативою сонця як божества, дівість якого для наших предків, без сумніву, була найбільшою та найсакральнішою у весільний період.

Здавна функцію «Голубки» та «Хустинки» в с.Устя Борщівського району Тернопільської області виконувала гаївка «Ой ти, роже, стій у колі». Треба зазначити, що в сюжеті цієї гаївки показовими є два образи-символи – рожа як окремих фетиш та рожевий віночок як цілісний символ-знак. Перший у формі молодої дівчини уособлює весняне сонце, адже рожа, за уявленнями наших предків, буває одним із символів весняного сонця. У такому разі ця пісня-гра ініціює поєднання (шлюбівання) з ним, оскільки за розвитком дії, дівчина-рожа запрошує кожну учасницю гри на своє місце, тобто таким чином ініціює їхнє майбутнє шлюбівання. Крім цього, тут окремо виступає і символ весільного віночка як знак-атрибут докопаної дії, адже, вибір пари обов'язково повинен завершитися цільними стосунками. Цей сюжет дає змогу відчувати трансформацію декількох символічних елементів: від шлюбівання з сонцем до шлюбівання молодої пари.

Мотив вибору пари часто фігурує і в гаївках пізнішої фольклорної верстви, які, на відміну від простих серіацій та класифікацій, позначені паратаксічними та гіпотаксічними синтаксічними структурами. Ця група пісень уже позбавлена засад міфологічного мислення і базується переважно на реалістичних побутових сценках любовного змісту. Найуживанішою формою komponування сюжету в таких гаївках є паралелізм.

До пізніших фольклорних нальбань в досліджуваному регіоні належать гаївки «По садочку походжаю», «На кожусі дрібні фвідди», «Ой поїду я аж до Любина», «Ой летіли сині пташки та рядком», «Відкривай, мати, зелені ворота», «Пливе качур в гороховім вінку», «Ми голубку ізловили», «Маю хустку вишивацу» та ін.

Прикладом трансформації мотиву вибору пари в мотив звлищання дівчини до парубка і навпаки є сюжет гаївки «По садочку походжаю». До речі, в одному із варіантів цієї пісенної парадигми, записаному В.Гнатюком на початку ХХ ст. у досліджуваному терені, був присутній і мотив неприязні до нелюба (серед наших записів він уже відсутній) [3, 116-117].

Треба зазначити, що гаївка «По садочку походжаю» належить уже до реліктових на теренах Західного Поділля. Вона збереглася лише в селах Острів Тернопільського, Босири, Біла Чортківського та Боків Підгаєцького районів Тернопільської області. У ній ніби акумульований сам процес залищання дівчини до парубка і навпаки (до речі, традиція звлищання дівчини до парубка в Україні значно давніша ніж залищання парубка до дівчини, адже вона домінувала аж до середньовіччя) з елементами переходу до сватання та одруження, хоча мотив вибору пари тут є найдавнішим. Дока-

зом цього є присутність у білівському варіанті завершальної магічної формули «Куда хоч, перескоч, вибирай си', кого хоч», що ініціює вільний албір подружньої пари.

Аналогічний мотив присутній і в гаївці «На кожусі дрібні фалди», що серед наших записів представлена лише одним варіантом, записаним у с.Супралівка Підволочиського району Тернопільської області. Цей мотив реалізується прагненням дівчат завжди бути в парі з любимим парубком, вавіть незважаючи на перешкоду неприхняньних людей. Цій гаївці, як і попередній, аластива прикінцева магічна формула «Ой то вгору, то в долину, ой то в рожу, то в калину» із констатацією того, що волла би дівчина «рожу рвати, ніж калину підливати» (рожа – це символ любові, а калина – розлука). Треба зауважити, що така формула в контексті цього сюжету – передусім семантичний релікт, ніж логічна смислова лексика.

Дещо пізніший етап у визначенні стосунків між молоддю фіксують сюжети гаївок «Ой піду я аж до Любіна», «Ой летіли сиві пташки та рідком» і «Відкривай, мати, зелені ворота». Якщо у двох перших сюжетах зафіксовані способи шукання пари (дівчини) поза межами своєї громади, то третя репрезентує остаточний вибір пари із представників своєї громади і дає можливість перевірити цей вибір в екстремальних умовах – коли до обранці залицяються інші парубки. Треба зауважити, що в сюжетах цих гаївок дещо сплутаною виступає логіка смислового зістаалення. Вона виглядає більш розмитою і не зовсім зрозумілою. В останній гаївці присутній символ зелених воріт, який, за А.Лободою, означає «зав'язування шлюбних стосунків» [2,44]. Тут також як релікт присутня прикінцева магічна формула «А калина з лугом, з лугом, бери собі пару з другом», що, за уявленнями наших предків, ініціювала вибір пари. Треба зауважити, що зміст цієї формули, втративши своє первісне смислове навантаження, виступає уже дещо розмитим (скоріше всього, спотвореним, бо автентичний її текст – «Калину, келину з луту, бери собі пару другу»).

Найбільш презентабельно мотив вибору пари є в сюжеті гаївки пізнішого часу «Пливе качур в гороховім вінку». До речі, цей сюжет, на відміну від інших цієї групи, до останнього часу утримується в активному репертуарі співаків досліджуваного регіону і представлений широким спектром варіантних відмін.

Найпоширенішим у Західному Поділлі є сюжет, що пов'язаний із вибором за дружину сироти. В ньому основна увага акцентується на тому, що «...бідная сиротина буде працювати, а багата розкішниця буде все лежати». Серед наших записів такого змісту гаївка представлена 9-ма варіантами. До речі, аналогічні варіанти трапляються і в збірнику «Гаївки» В.Гнатюка [3,55-56].

Інша група варіантів, що ми їх записали у смт.Глиняни Золочівського району Львівської області та в смт.Хоростків Гусятинського району Тернопільської області, базується на мотиві вибору пари, виходячи із краси дівчини і таким чином представляє дещо пізніший фольклорний пласт. А варіанти, що побутують у селах Воля Чернокінецька та Антонів Чортківського району Тернопільської області, затримали у собі лексику із давнішого часу. Адже, тут збережена прикінцева магічна формула, що виразно ініціює виконання закладеного у сюжеті тексту. Зокрема, у варіанті із Волі Чернокінецької ця формула виступає на рівні дворядкової строфи: «А котру си' сам схочеш, то си' з нею підскачеш. В гороховім вінку вибирай си' панночку». Ця формула в гаївковому масиві Західного Поділля є реліктовою (воик буває лише в єдиному варіанті). А антонівський варіант має типову західноподільську формулу-закінчення «То вгору, то в долину, то в рожу, то в калину». До речі, вона акумулює в собі доволі глибокий філософський смисл як людського життя, так і розвитку природи.

Однією із найпоширеніших гаївок у Західному Поділлі, в якій вибір пари виступає на рівні сакралізації, є «Ми голубку уловили» («Голубка») або «Ми голуба уловняи» («Голуб»). За своїм змістом – це суто магічна однострофічиз формула: «Ми голубку (голуба) уловняи, асі довола обступняи. Ти, голубко, (голубе) чого тужиш? Вибирай си' кого любиш». Як бачимо, воик акумулює в собі ті почування, які були аластиві молоді у весняний період, – вибір майбутньої подружньої пари. Адже суть самої гри – це публічний вибір дівчиною коханого парубка, а хлопцем – коханої дівчини і за період весняно-літньої «вулиці» довести ці почуття до логічного завершення – одруження.

У цій, поширеній у побуті гри, крім почергової зміни адресата (в одному разі словесний текст

адресований дівчині, а в іншому – парубкові) важливу роль відіграють і рухові елементи: рух двох кіл у зворотньому напрямку, запрошення кивком голови до кола, а також центрово-відцентрові рухи усіх учасників гри.

У гаївковому обряді Західного Поділля після «Голубки», як правило, виконувалася гаївка-гра «Маю хустку вишивану на чотири роги» («Хустинка»). Вона – це свого роду апогей любовної тематики у великодному обряді.

Основою сюжету цієї гаївкової гри є двострофічна матриця переважно формульного характеру: «Маю хустку вишивану на чотири роги, кого люблю і кохаю, стелю му' під ноги. Кого люблю і кохаю, того поцлую і хустину вишивану йому подарую». Основний атрибут, що закріпленний у сюжеті, – це вишита хустинка, якою дівчина або хлопець запрошують свого симпатика в середину кола, стелять її під коліна і на ній цілуються. Гра «Хустинка» ніби остаточно закріплює публічний вибір пари і є єдиним регламентантом привселюдного заручення молоді для майбутнього подружнього життя під час великодних свят (адже хустинка – це символ заручення). Останнім часом у Західному Поділлі ця гра вийшла за межі весняної обрядовості і часто виконується на весіллях (переважно у нічний час) як звичайна еротична розвага.

У гаївках Західного Поділля найпоширенішим є мотив одруження. Він присутній у 73 піснених парадигмах в основному любовної тематики (а це 38% від усього гаївкового масиву досліджуваного регіону). Він є одним із найдавніших мотивів у весняній пісенності не тільки західноподільського регіону, але й всього українського етносу та далеко поза його межами.

Треба зазначити, що мотив одруження фігурує у тих сюжетах, які представляють найдавніший фольклорний пласт і через різні форми шлюбних стосунків дійшли і збереглися до нашого часу. Прикладом історичного етапування шлюбних відносин є сюжет гаївки «Вербовая дощечка». Основним символом в ньому є вербовва дощечка. Треба зауважити, що верба в дохристиянський період була найпоширенішим фітоморфним тотемом для наших предків, через те її поклонялися наші предки. За їхніми уявленнями, у вербі навесні відпочивали духи пращурів – покровителі роду, тому вона приносила щастя. А вербова дощечка на воді – це той символічний (чарівний) міст, через який дівчата переходили у щасливе подружнє життя.

Завдяки багатомістовому побутуванню цієї гаївки у досліджуваному регіоні її сюжет позначений напоруванням ряду мотивів. Серед них найпоширенішим і найдавнішим є мотив чарування (прикликування) милого. Із 13-ти зависаних варіантів він присутній у 8-ми. Сюжети цих варіантів переважно складаються із таких компонентів: ходіння по вербовій (дубовій, яловій) дощечці, гасіння діброви та констатування переваги дівочої вірності над парубочою невірністю. Отже, присутня у сюжеті символічна лексика є дуже давньою і переважно незрозумілою, особливо – це гасіння діброви та перевага дівочої вірності над парубочою невірністю. Останній мотивний артефакт бере свій початок, на нашу думку, із доби матриархату – коли чоловіки ще не брали участі в сімейному вихованні дітей (аналогічний сюжет представлений у гаївках «Сам ходжу, сам» та «Ой ти, старий горобію»). Принаймні, тут відчутний натяк на такого роду засудження: «Скільки в ситі водиці, стільки в хлопців правдиці».

Ми записали варіанти «Вербової дощечки» де є два сюжети, в яких зафіксовані моногамні сімейні стосунки – це привезення (принесення) милим весільних дарунків, зокрема хусточки, черевичків, віночка, перетеня. Варіанти такого змісту збереглися у селах Стара Ягільниця Чортківського та Рекшні Бережанського районів Тернопільської області. А в 4-х варіантах відчуття модифікація сюжету, коли родичі диктують вибір пари. Такого роду привнесення є значно пізнішим, адже воно позбавляє молодь вільного вибору пари, якій, за твердженням учених М.Ковалевського, К.Празького, Г.Боплана, «...мав вільний характер і залишався в повній силі в Малоросії аж до XVIIст.» [4,303]. Через те у весняних піснях вільному вибору подружньої пари відведено так багато місця.

Найдавнішою формою одруження, яка збереглася у сюжетах гаївок Західного Поділля, є так зване «умикання» (викрадення) дівчат із іншого роду. Ця форма шлюбу продиктована переходом предків від кочівництва до осілого способу ведення господарства – землеробства (IV – III тисячоліт-

тя до н. е.). Полігамний шлюб у цей період переростає у парний. Він зводиться уже до регламентованого подружнього життя і стає патрілокальним (дружина оселяється в роду чоловіка). Через те парубок повинен був викрасти собі дівчину для одруження в іншого роду (адже статеві взаємини були заборонені усередні одного і того ж роду).

Про викрадення дівчат із іншого роду з метою одруження інформують лише три сюжети гаївок, записані нами в досліджуваному терені (до речі, вони трапляються і в збірнику «Гаївки» В.Гнатюка) [3, 19-22, 133-135]. Це «Ти, мишечко, в поле, в поле», «Ой чи є, чи нема моя мишка вдома» та «Пустіте нас за верхи дунаю» (перших два, на нашу думку, структуротворчо віддалені варіанти однієї пісенної парадигми, а третій – це самостійний сюжет, що ширше збережений в досліджуваному регіоні). Перший та другий сюжети записані відповідно в с.Тростянець Бережанського району Тернопільської області та в с.Підгір'я Золочівського району Львівської області, а третій – у селах Біла та Білобожниця Чортківського району Тернопільської області. Рідкісне побутування цих гаївок вказує, що вони аходять до реліктового репертуару у досліджуваному регіоні і виходять із фольклорного активу.

Групу давнішої фольклорної верстви представляють пісенні парадигми «Ти, мишенько, в поле, в поле» та «Ой чи є, чи нема моя мишка вдома?», хоча їхня вікова періодизація, на нашу думку, неодинакова. Перша пісенна парадигма дещо давнішого походження, ніж друга. Адже в її основі лежить складносурядне зіставлення двох речень, що побудоване на класифікаційній ритмічній формі. До речі, тут навіть відчувається композиційна діалогічність: у давній період функцію заспіву виконував лідер обряду, а приспів підхоплювали усі учасники гри (у наш час гаївка виконується гуртом способом терцової вторні).

Давність цього сюжету також підтверджує і наявність головних алегоричних персонажів, Котика і Мишки, та рухових елементів, які символічно відтворюють родові поселення із Мишкою-дівчиною всередині та поза ним Котика-парубка, що намагається зловити-викрасти її з нього. У приспіві також розкрито побиття Котиком Мишки, що символічно означає еротичний мотив-одруження.

Друга пісенна парадигма «Котика і Мишки», що записана у с.Підгір'я Золочівського району, уже представляє гіпотаксичне зіставлення двох речень з яскраво вираженим половинним кадансом (до речі, тут наявне джоразове повторення як першого, так і другого речень). А діалогічність задіяна на рівні трьох дійових осіб – Мишки, Котика та гурту учасників.

Особливе семантичне навантаження у вищеназваних гаївках відіграє швидкість руху (сама гра виконується у дуже жвавому темпі): Мишку вільно пропускають з кола та в коло, а Котика перешкоджають у цьому. Мишка дуже скоро втікає від Котика, а він її відповідно доганяє. Як бачимо, така гра алегоричними персонажами, рухами та дією повністю імітує спосіб викрадення парубком дівчини із території чужого роду.

Стародавній фольклорний сюжет, у якому фігурує мотив викрадення парубками дівчат, представляє також пісенна парадигма «Пустіте нас за верхи дунаю». У досліджуваному регіоні вона представлена двома варіантами, що репрезентують різночасові фольклорні пласти. Дещо давнішим виступає білівський варіант. У синтаксичному значенні він представлений простою періодичністю – формою колон (в його основі лежить серіаційний принцип мелодичного розгортання, базований на типовій речитативності, виняток становить лише передостання клаузула останнього сегменту, що виконує функцію кадансування). Треба зауважити, що останній сегмент у цій формі виконує досить важливу структуротворчу функцію: в першому повторенні він перериває завершення музичної думки секундовим зміщенням (найдавніша форма кадансування), а в другому – він остаточно завершує структуру основним (першим) устоем.

В основі білобожницького варіанту лежить класифікаційний принцип мелодичного розгортання (в синтаксичному значенні – це дещо пізніша форма, адже вона будується на бінарному принципі ритмічного зіставлення сегментів із збереженням простої періодичності), що також представляє структуру колон. Хоча серіаційний принцип мелодичного розгортання тут ще збережений, він повністю превалює у третій строфі.

Давність даного сюжету також підтверджується насиченою символікою. Адже тут представники одного роду просять представників іншого відкрити мости-ворота і дозволити їм «воювати» (забрати з собою) дівчат як майбутніх дружин. Громада іншого роду не дозволяє це зробити через відсутність справних мостів. На знак відмови представники першої громади (парубки) вриваються силою на територію чужого роду і забирають з собою вибраних дівчат. Отже, тут основне символічне навантаження мають мости та ворота. За стародавніми віруваннями, мости та ворота – це перехід від одного соціального статусу в інший (із молодіжного способу життя у сімейний). Тут також аналогічну функцію виконує і вода (перехід через воду означає перехід в подружнє життя).

Другий етап у формуванні плюбних стосунків, так званий викуп парубками дівчат з іншого роду, представляють західноподільські гаївки «А ми просо сіяли», «Іде, їде Жельман», «А я хліба напечу», «Котися, горопк», «І вталася мати дочки», «Он, хлопці, он на горі льон».

Серед них родовий період, що пов'язаний із викупом парубками дівчат для одруження, представляє гаївка «А ми просо сіяли» (до речі, цей гаївковий сюжет однаковою мірою зберігся у всіх слов'янських народів). У ній показовим є стародавній приспів «Ой лід Ладо», що представляє назву праукраїнського бога Лада, покровителя шлюбу. Треба зауважити, що це божество виступає у формі андрогіну (такого роду представлення – дуже давня форма сприйняття навколишньої дійсності нашими предками).

Цей сюжет, на відміну від багатьох інших, базується на декількох мотивах. Найдавнішим (можливо, первісним) є мотив сіяння. «Сіяння, на думку А.Лободи, – це символ зародження любові, тогтання посіяного – користування любов'ю того, чий посіяне» [2,44].

Таким чином, у цьому сюжеті, мотив викупу молодої є значно пізнішим. Він фіксує уже той період, коли купівельною номінацією були гроші (рублі, червінці, золоті). А взагалі сюжет «Просо» – це не що інше, як ідеологізована форма-формула тодішнього сватання-одруження, що побудована на стосунках родового співіснування.

Аналогічна форма викупу молодої в чужому роду зафіксована і в сюжеті гаївки «Іде, їде Жельман», яка, на думку О.Потебні, ідеологічно дуже близька до «Просо» і «навіть має її формотворчу подобу» [5, 152]. Треба зауважити, що в українській та польській етнографічній літературі другої половини ХІХ – поч. ХХ ст.¹ культнаувалася думка про середньовічне її походження. Зокрема, вчені наголошували, що сюжет цієї гаївки побудований на події, пов'язаній із часами орендування євреями українських православних церков. Якщо уважно прочитати текст цієї гаївки, то зразу стане зрозумілим, що нічого спільного із цими часами в ньому немає. Спільною тут є лише сама етимологія головного персонажу із типовим єврейським прізвищем і не більше. Оскільки такого роду сюжет трапляється і в польській та моравській весняній обрядовості, то середньовічне походження його заподто спрощене і неаргументоване. Найбільш близькою до істини стосовно цього (і ми повністю з ним погоджуємося) є думка О.Партицького, який зазначав: «Чи не є Жельман те, що в індійців Сома², живитель і отець богів» [7, 3]. Отже, в українській весняній обрядовості в давній період, без сумніву, був присутній божественний персонаж Жельман (чи Зельман), але з відходом в минуле язичницьких вірувань він втратив первісні ознаки і набрав семантичного забарвлення, уподібненого до людського прізвища

Про старовинність походження цієї гаївки вказують такі характеристики, як структура складносурядного речення та діалогічна форма спілкування двох ігрових груп-родів. А квінгесенцією самого сюжету є викуп дівчини представниками іншого роду за основний продукт харчування – хліб (ймовірно, за зерно).

З того часу, коли наші предки-парубки викупували собі дівчину для одруження, походить і

¹ Про середньовічне походження гаївки «Жельман» наголошували українські та польські фольклористи та етнологи М.Грушевський, С.Килимник, О.Воропай, Ф.Сярчинський та ін.

² В древньоіндійській міфології божество Сома стоїть на третьому місці після Індри і Агни. Найпоширенішими епітетами на означення бога Сома є всезбуджуючий, любимий тобою ті, які є найбільш характерними для ствну людських почуттів навесні. Це божество приносить багатство щастя, життєву силу. Сома має властивість перетворюватися в бога Місяця, є покровителем рослинності [6, 508].

гаївка «А я хліба напечу». До речі, вона збереглася в Західному Поділлі лише в с.Білобожниця Чортківського району Тернопільської області. «Сюжет цієї гаївки, як зазначає С.Килимник, був поширений в Наддніпрянщині, Слобожанщині, Поліссі, Волині й Галичині» [8, 337].

Треба зазначити, що такий гаївковий сюжет на відміну від двох попередніх, сформувався дещо пізніше. Доказом цього, передусім, є синтаксична структура самої строфи. Тут відчувається явний перехід від паратаксисту до гіпотаксисту (адже дворазове повторення першого музичного речення із другим має явні елементи респонсії). Тут половинний каданс двічі замикається III ступінню, що є першою ознакою гіпотаксичного зіставлення двох музичних речень. Старовинність цієї гаївки також підтверджує і діалогічна форма виконання (в рухових елементах вона уже відсутня).

Варто сказати, що аналогічні синтаксичні елементи властиві і гаївкам «Котися, горошку», «Питалася мати дочки» та «Он хлопці, он на горі льон», що вказує також на давність їхнього походження. До речі, традиція викупу молодої (якщо молода пара побирається із різних сіл) у весільній обрядовості Західного Поділля збереглася в алегоричній формі до нашого часу, зокрема в епізоді приходу молодого із своєю весільною свитою до молодої, щоби йти до шлюбу. Тут відбуваються «торги» родичів-парубків молодої із молодим та його друзями (основним номінантом викупу останнім часом є горілка).

Мотив одруження часто фігурує і в гаївках пізнішої фольклорної верстви, які найчастіше виконувалися під час весняної молодіжної «вулиці». Адже навесні кожна доросла дівчина прагне підібрати собі парубка і одружитися з ним у цьому році. Через те, значна частина гаївок переповнена такого роду почуваннями та символічними атрибутами. Особливо такі сюжети аластиві гаївкам «Ой завила весна алітками», «Ой заредн, поле, горошку», «Висока горонька цвітками зацвняа» та «Вишивала я хустину на святу неділю». У сюжетах цих гаївок, на відміну від попередніх, зафіксоване прагнення дівчат одружитися з місцевими парубками, а не з чужими (з інших сіл) і, в основному, через взаємну згоду. Вони (сюжети) переважно побудовані на реалістичних побутових сценках з елементами символічної весільної атрибутики, зокрема з рутяним віночком чи вишиваною хустинкою. Тут також часто присутні мотиви сіяння та орання, що образно підсилюють основний мотив, а то й його ініціюють.

У гаївковому масиві Західного Поділля часто бувають сюжети, в яких зафіксоване бажання дівчат одружитися лише з коханими парубками. Такого роду прагнення представлене у гаївках «Та не куй, зозулько, в діброви», «На городі вільха», «Ой чия то гуска по дунаю плюска», «Ой сиділо дві дівчині в вишневім садочку». Ці сюжети переповнені різного роду діями, спрямованими на скоріше одруження. Зокрема, дівчата «волили би рожу рвати, ніж калину підливати», хусточку вишнаати, коника сідлати, лише б парубки купляли їм за це «рутяні віночки». Крім цього, тут домінують є персонафіковані образи гусака та гуски, які плюскаються по дунаю-воді, а теж весільна символіка води, короваю, зерна пшениці, гороху тощо.

Сюжети гаївок «Мамцю ж моя, мамцю», «Через бистру річку кладочка вузенька» та «Коло Тернополя виросла тополя» представляють значно пізнішу фольклорну верству, адже, тут яскраво виражена соціальна нерівність як одна з перешкод в одруженні молоді. Зокрема, тут, в основному, фігурують прагнення бідних дівчат одружитися із багатими парубками або навпаки. Через те у цих сюжетах, на відміну від попередніх, присутня нетрадиційна символіка, що пов'язана із образами сокола, полину, вузької кладки, які переважно віщують нещастя в подружньому житті.

У сюжетах гаївок «Ой чому ти не танцюєш, Гвлю?» та «Ой мянький іде, сорочину несе» престаєжується перехід мотиву сватання в мотив одруження: парубок купує дівчачі чобіточки, сорочину, запаснину, корвляки, перстеньочок, але всі ці предмети не є переконливими в освідченні, а лише «віночок з барвінку» є в найкращою підставою для одруження. А в гаївці «Ой миленький іде, сорочину несе», особливо у приспіві присутній образ перепілки, як символ майбутньої матері.

У сюжетах гаївок Західного Поділля часто трапляються мотиви сватання парубком дівчини та сватання дівчиною парубка. Такого роду мотиви властиві переважно гаївкам пізнішої фольклорної верстви, хоча останній мотив, на нашу думку, бере свої витoki ще з доби матріархату, – коли пріоритет у сватанні був за дівчиною (до речі, ця традиція в Україні подекуди мала місце аж до се-

редньовіччя).

Треба зазначити, що в сюжетах із мотивами сватання дівчиною парубка є значно більше еротичної лексики, ніж у сюжетах, які побудовані на мотивах сватання парубком дівчини. Серед них найчастіше вживаними є символи чорної курки, гороху, раків, води-дунаю, а особливо часто буває «цвіточок на калині» – символ дівочої краси.

У сюжетах гаївок Західного Поділля все ж таки частіше зустрічаються мотиви сватання парубком дівчини. Такого роду мотиви сформувалися значно пізніше, ніж попередні, бо вони повністю випливають із моногамних засад у формуванні шлюбних стосунків. Пріоритетною сюжетною фабулою у цих гаївках є показ майнової нерівності претендентів на одруження: багатий парубок сватає бідну дівчину, або бідна дівчина прагне одружитися із багатим парубком (гаївки «Гам за млином, за млином», «На городі мак головатий», «Ой, гаївко, гаївкою»). Хоча в більшості гаївок досліджуваного регіону фігурують мотиви сватання парубками дівчат, що побудовані на основі соціальної ендозамії. Доказом цього є сюжети гаївок «На гаріліці білий сир», «На городі гарбуз пруський», «Ой пливали рибки, пливали», «Ялова дощечка лежала», «На городі вільха», «Ой летіла пава», «Поставлю я кладку».

Найхарактернішим серед наших записів, в якому фігурує мотив сватання парубка до дівчини, є сюжет гаївки «По саду царівна ходина». Він представлений двома парадигматичними відмінками. В першій зафіксована етика сватання молодого парубка – «Царенка» до дівчини «Царівни», а в другій – чарування-усилення вільмою царівни і оживлення-розбудження її царевичем. Якщо перший варіантний ряд представляє пізніший фольклорний пласт, то другий – значно давніший, адже в його основі проглядається алегоричний мотив замирання та оживання природи.

Треба зауважити, що сюжети цих гаївок наповнені символікою, пов'язаною із ритуалом сватання. Тут найчастіше є такі символи та атрибути, як синя бичка (стрічка), червоні чобітки, вишита сорочка, перстень, хустка, а найчастіше – рожевий вшочок. А в гаївках «На городі мак головатий» та «Колоденський став, болязубський став» бувають навіть еротичні символи «маку головатого» та «злиття докупи двох ставків».

У гаївках Західного Поділля, крім мотиву сватання коханого парубка трапляється і мотив сватання нелюба. Цей мотив ми зафіксували у сюжетах трьох пісенних парадигм – «Що я бідна учинила» («Коструба»), «Ой горіла сосонка, горіла» та «Мамцю ж моя, мамцю, сокіл залітає». Найдавнішою серед них є пісенна парадигма «Що я бідна учинила» («Коструба»). У сюжеті цієї гаївки, на відміну від багатьох інших, присутні декілька мотивів: мотив вигнання зими і зустрічі весни, мотив оновлення та мотив одруження із нелюбом. Найпізнішим із них є, на нашу думку, мотив одруження із нелюбом. Адже він нашарувався на первісний сюжет значно пізніше – коли була втрачена його сакральна функція і набула побутово-ігрової. Але тут ще збережені його алегоричні форми звертання до Коструба як до міфологічної істоти і сприйняття його смерті у радісних тонових.

Більше в реалістично-побутовому плані висвітлений мотив сватання за нелюба у гаївках «Ой горіла сосонка, горіла» та «Мамцю ж моя, мамцю, сокіл залітає». Зокрема в першій гаївці його словесним стрижнем є образ нелюба-вдівця, а в другій – власне нелюб виступає як узагальнений образ.

У гаївкових сюжетах, як і в українській пісенності взагалі, образ нелюба подається в найтемніших тонах та в найнепривабливіших образах-символах. Зокрема, тут часто трапляються символи горілої сосни, розчесаної коси, сивого сокола, гіркої понину тощо. В цілому, мотив одруження з нелюбом в гаївковій пісенності Західного Поділля (як і по всій Україні) – рідкісне явище і дає підстави констатувати, що одруження в українській традиції зазвичай базувалося на обопільній любові молодих.

Отже, весільні мотиви у гаївках Західного Поділля є домінуючими порівняно усіма іншими і становлять 39% від усього загачу мотивів. Це повністю підтверджує думку провідних вчених-народознавців Е.Аничкова, О.Потебни, М.Грушевського, Ф.Колессі, О.Білецького, А.Лободи про те, що любовна тематика у весняній обрядовості є провідною. Адже навесні оповлюється не тільки природа, але й людські почуття, пов'язані із припливом любовних жадань, прагнень знайти собі пару, підготувати її до одруження і таким чином продовжити людський рід. Через те провідними мо-

тивами в сюжетах гаївок досліджуваного регіону є вибір пари, викрадення та викуп молодої (в давній період), сватання дівчиною парубка та парубком дівчини, одруження, одруження з нелюбом. А найбільш поширеними образами та символами у гаївках, в яких домінують весільні мотиви, є червоні чобітки, вишиття сорочка, перстень, зелений віночок, ворота, мости, вербова дощечка, дунай-вода, голуб та голубка, качур, котик і мишка, горох, гречка, просо, зерна пшениці тощо.

Як свідчать наші спостереження, весільні мотиви, на відміну від інших, – вайбільш репродуктивний елемент у гаївках Західного Поділля не тільки в давніший період, але й у наш час, і є всі підстави для їхнього саморозвитку в сучасних культуротворчих процесах.

ЛІТЕРАТУРА

1. С.Й.Грица. «Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
2. Лобода А.М. Лекции по народной словесности (издание слушательниц Киевских высших женских курсов). – К.: Тип. Хромо-литогр. И.И.Чолокова, 1912.
3. Матеріали до української етнології. Гаївки. Записав В.Гнатюк. – Львів, 1909. – Т. XII.
4. Аничков Е.В. Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. Часть 2. От песни к поэзии // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – Спб., 1905. – Т. 72. – № 5.
5. Потебня А.А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. – Варшава: В тип. М.Земкевича и В.Носковского, 1983.
6. Топоров В. Сома // Мифологический словарь / Гл. Ред. Е.М.Малетинский. – М., 1991.
7. Партицький О. Великодні свята руського народу // Бойки (видання науково-культурологічного товариства «Бойківщина». – 1992. – №3-5 (16-18).
8. Килимник С. Український рік у народних звичках в історичному освітленні. Кн.1 Т.2. (Весняний цикл). – К.: АТ «Обереги», 1994.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

<i>Баса Олександра</i>	асистент-стажист Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка
<i>Бермес Ірина</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
<i>Бєлікова Валентина</i>	професор Київського національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова, кандидат мистецтвознавства
<i>Дитчук Оксана</i>	здобувач Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка
<i>Когут Геннадій</i>	викладач Київського державного театрального інституту ім. І.Карпенка-Карого
<i>Коробецька Світлана</i>	аспірантка Національної музичної академії України ім. П.Чайковського
<i>Мальцеви Пеля</i>	викладач Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Шевченка
<i>Матійшин Ірина</i>	аспірантка Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
<i>Ничай Леся</i>	аспірантка Прикарпатського державного університету ім. В.Стефанька
<i>Сабран Василь</i>	викладач Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Шевченка
<i>Салдан Світлана</i>	викладач педагогічного коледжу Львівського національного університету ім. І.Франка
<i>Смоляк Олег</i>	доцент Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка, кандидат мистецтвознавства
<i>Фрайт Оксана</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка, кандидат мистецтвознавства
<i>Швец Наталія</i>	професор Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка, кандидат мистецтвознавства

ЗМІСТ

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ.....	3
<i>Оксана Басса.</i> До проблеми втілення російськомовної поезії в романсах Віктора Косенка	3
<i>Оксана Фрайт.</i> Проблема програмності у візії Станіслава Людкевича (на матеріалі фортепіанної музики)	11
<i>Світлана Салдан.</i> Фортепіанна творчість Василя Барвінського – національне Відродження	18
<i>Валентина Белікова.</i> Особливості музично-образної драматургії фортепіанних циклів Богдани Фільца	22
<i>Світлана Коробецька.</i> Композиторський оркестровий стиль як об'єкт системного дослідження ..	29
<i>Наталія Швець.</i> Геронтологія – психологія – музикознавство: спроба пошуку міждисциплінарних зв'язків	36
ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА	41
<i>Оксана Дитчук.</i> До вивчення виконавської творчості Тараса Микиші	41
<i>Ірина Бермес.</i> Станіслав Людкевич про музичне виховання дітей.....	47
<i>Леся Ничай.</i> Діяльність українського музично-драматичного театру імені Івана Тобілевича у Станіславові: стаціоналення, релертуар, музика в синтезі мистецтв	51
<i>Геннадій Когут.</i> Акустичні феномени як події	60
МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРІСТИКА	68
<i>Ірина Матійчин.</i> Українська католицька преса як фактор розвитку василіянської пісні кінця ХІХ - першої половини ХХ ст.....	68
<i>Неля Мальцева.</i> Вплив зовнішніх факторів на фольклорку традицію Західного Поділля	77
<i>Василь Сабран.</i> Сезонно-приурочені пісні необрядової дії П'яденної Волині.....	83
<i>Олег Смоляк.</i> Весільні мотиви у гаївках Західного Поділля	89
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	99



Здано до складання 3.05.2003 р. Підписано до друку 17.06.2003 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 13,0. Обліково-видавничих аркушів – 13,8.
Замовлення № 43. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТДПУ.
46027, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97