

ISSN 2078-6794

**VISNYK
OF THE LVIV
UNIVERSITY**

Series Art Studies

Issue 20

Published since 2001

**ВІСНИК
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія мистецтвознавство

Випуск 20

Видається з 2001

Ivan Franko National
University of Lviv

Львівський національний
університет імені Івана Франка

2019

*Друкується за ухвалою Вченої Ради
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

*Свідомо про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 14625-3596Р від 30 жовтня 2008 р.*

Протокол № 76/10 від 30 жовтня 2019 р.

Двадцятий випуск “Вісника Львівського університету” серії “Мистецтвознавство”, що упорядковано й підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, містить дослідження актуальних питань музикознавства, етномузикознавства, театрознавства, хореології, образотворчого мистецтва, теорії, історії та філософії мистецтв і бібліографічні матеріали, рецензії.

The twentieth volume of the “Art Studies Series” of “Lviv University’s Visnyk”, which is prepared by the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University, contains researches of actual issues of musicology, ethnomusicology, theatre studies, choreology, art studies, theory, history and philosophy of arts and bibliographic materials, reviews.

Редакційна колегія:

проф., д-р мистецтвознавства Ю. Медведик (головний редактор), доц., канд. мистецтвознавства М. Гарбузюк (заступник головного редактора), доц., канд. мистецтвознавства О. Коломиєць (відповідальний секретар), проф., д-р мистецтвознавства М. Бермес, доц., канд. філологічних наук Г. Біловус, доц., канд. мистецтвознавства Т. Дубровний, доц., д-р мистецтвознавства О. Зосім, доц., канд. мистецтвознавства С. Карась, академік НАМ України, проф. Б. Козак, проф., д-р мистецтвознавства О. Козаренко, проф., д-р мистецтвознавства Т. Кривошея, доц., канд. філологічних наук Р. Крохмальний, проф., д-р мистецтвознавства О. Маркова, проф., д-р мистецтвознавства Т. Мартинюк, проф., д-р мистецтвознавства Р. Одрехівський, проф., д-р мистецтвознавства О. Оленіна, доц., канд. мистецтвознавства А. Підлипська, доц., канд. мистецтвознавства О. Плахотнюк, доц., канд. мистецтвознавства Н. Синкевич, проф., д-р мистецтвознавства Ю. Чекан, доц. д-р мистецтв В. Грешлик (Пряшів, Словаччина), проф. доктор габ. П. Женюх (Братислава, Словаччина), проф. доктор габ. Т. Єж (Варшава, Польща), доц. д-р мистецтв Ш. Марінчак (Трнава-Кошице, Словаччина), доц. доктор габ. В. Мархвіца (Краків, Польща), доц. д-р мистецтв М. Прокіпчак (Братислава, Словаччина), доц. доктор габ. П. Руцин, доц., канд. мистецтвознавства Т. Філенко (Піттсбург, США), проф. доктор габ. Д. Штерн (Гент, Бельгія).

*Professor Jurij Medvedyk – Editor-in-Chief,
Associate Professor Maiia Harbuziuk – Assistant Editor,
Associate Professor Olha Kolomyets – Managing Editor.*

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний
університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, кім. 16,
79602 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394197
e-mail: fcultartlnu@gmail.com

Address of Editorial board:
Ivan Franko National
University of Lviv
18, Valova Str., room 16,
UA-79602 Lviv, Ukraine
tel.: (38) (032) 2394197
e-mail: fcultartlnu@gmail.com

www.lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/indexe.html

Відповідальний за випуск – Юрій Медведик
Редактор – Уляна Крук
Комп’ютерна верстка – Володимир Пасічник

Адреса редакції, видавця і виготовлювача:
Львівський національний університет
імені Івана Франка,
вул. Университетська, 1, 79000, Львів, Україна

Формат 70x100/16
Ум. друк. арк. 22,58
Тираж 100 прим. Зам.

Свідомо про внесення суб’єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції. Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2019

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВ

УДК 78.01:78.03

orcid.org/0000-0063-4711-9538; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10648>

МЕТАФІЗИКА ІСТОРІЇ МУЗИКИ І НЕОГОТИКА ПОСТ-ПОСТАВАНГАРДУ

Олена МАРКОВА

*Одеська національна музична академія імені Антоніни Нежданової,
кафедра теоретичної та прикладної культурології,
вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна, 65023
тел.: +380982437770, e-mail: dashaelena@gmail.com*

Стаття присвячена тлумаченню історично-метафізичної якості тих або інших етапів музичної історії й сучасності в їх актуальній культурній детермінації й аналогії до раніше існуючих цінностей, у тому числі за допомогою епохальних позначень, іменованих Ренесансом-Відродженням, Рісорджіменто, Ренасімьєнто, а також у термінах, у яких частинами “нео”-, “прото”-, “пост”-, “транс”- і т. п. відображено принципове сутнісне співвідношення часів та їх фізично-людське різного наповнення.

Виявлення метафізики історії музики ґрунтується на симетрії повторюваностей, що створює уподібнення, які співвідносяться з церковними “симфоніями” – узгодженнями влади – земних і Небесних”, у яких поточне-минуше усвідомлюється в історичній вибраності уподібненням смисловантаження фізично-часово надзвичайно різних суб’єктів. Усвідомлення такої історичної місії музикантами заохочує їх моральний інстинкт Віросповідального пошуку, що спрямовував саме народження музики з першоритуальної діяльності. А створення філософії як “науки-наук” з універсального навчання Піфагора про числову “Гармонію світу”, яке акумулювало досвід архаїчної Античності, пролонгувало самостійність шляхів науки у раціоналістичній системі світу.

Ключові слова: метафізика історії музики, неоготика, поставангард, пост-поставангард, стиль епохи в музиці.

Актуальність теми дослідження визначена динамікою буття в мистецтві у сучасності, коли художньо-самодостатнє мистецтво академічної традиції виявляється відтиснутим із провідних позицій у сфері культури не тільки економічно-соціально, але й методологічно. Розростання сфери духовної музики, тобто того, що презентує серйозну складову популярної сфери в єдності зі звичною у ХХ столітті авторитетністю мас-культурного середовища, утворює не тільки потужну паралель до того, що називаємо професійним мистецтвом, але видозмінює саме підхід до текстів, які творяться штучно. У цьому випадку свідомо поза увагою залишається поняття “художній” текст, оскільки така традиційна його атрибутика, як цілісна “непорушність” внутрішньої авторської смислово-структурної конструкції жорстко корегується концептуальним підходом, що допускає різного роду “вторгнення” у заявлений автором продукт.

Така вочевидь історично актуалізована корекція уявлень у галузі мистецтва стихійно викликає потребу тлумачення складного положення, беручи до уваги герменевтичні імпульси, – не при аналізі окремого артефакту або відповідної сукупності, але в осмислення положення мистецтва як епохального надбання, в аналогії або в антитезі мистецтвознавству, що співвідноситься, у тому числі, з історичним досвідом історичного музикознавства.

Отже, **метою** роботи є тлумачення історично-метафізичної якості тих або інших етапів музичної історії й сучасності в їх актуальній культурній детермінації й аналогії до раніше існуючих цінностей, у тому числі за допомогою епохальних позначень, іменованих Ренесансом-Відродженням, Рісорджіменто, Ренасімєнто, а також у термінах, у яких частинами “нео”-, “прото”-, “пост”-, “транс”- і т. п. відображено принципове сутнісне співвідношення часів та їх фізично-людське різного наповнення.

Методологічна основа – метафізична суть концепцій позаєвропейського ренесансу М. Конрада, А. Меза й О. Лосєва, а також історична герменевтика Б. Асаф’єва в розвиток позицій культурно-історичної школи І. Тена й формально-історичних абстракцій Г. Вельфліна. **Наукова новизна** роботи полягає в оригінальності культурної інтерпретації тих або інших етапних проявів музичної історії, у тому числі у вигляді позначень культурно-історичних парностей типу ренесанс – неоренесанс, готика-неоготика (й т. п.) стосовно до подій ХХ–ХХІ століть.

Парадокси музично-історичного шляху становлять не тільки винятково-яскраві, але й доленосно-визначальні “точки” історичного руху (і “кругообертання”), які підлегли певній “повторюваності відновлення”, які входять кожне століття у вигляді “молодіжних хвиль” 20-х, а особливо 60-х років і ін. Останнє наочно в співвідношенні “епохальних зв’язувань” постає при зіставленні історичних етапів до й після Різдва Христового, як Старого й Нового Завіту, повідомляючи певну кореговану дзеркальність, тому що відбувається в епохи Нової ери стосовно того, що сталося до Істоліття.

До ілюстрації останнього – дати подій античної архаїки, що склала підстави європейської цивілізації, і європейської історії Нової ери з позначенням художньо-музичної експансії в них. Виділяємо віхи буття Давнього Єгипту, цивілізація якого склала підставу грецькій та римській античності, що живила безпосередньо європейську цивілізацію Нової ери. Давній Єгипет – це чергування Давнього, Середнього й Нового царств, відповідно, 30–20 століть до н. е., потім 19–17 століть до н. е., потім 16–11 століть до н. е. При цьому Нове царство явно становить Ренесанс Давнього, оскільки було відновлено будівництво пірамід, відсторонене на користь лабіринтів у Середнім царстві й ін.

Сутність музики величезна у розрізненні художніх прагнень Трьох царств: співоче звучання музики в Давньому й особливо в Новому царстві (гимнотворчість Аменхотепа IV або Ехнатона, межа 16–15 століть до н. е.), тоді як у Середнім царстві вже стала прийнятною до відправлення культу інструментальна музика [2, с. 56]. Причому, 17–19 століть до н. е. були відзначені пануванням усунутої від влади аристократії – у результаті завоювань і повстань. А гасло Нового царства – “Назад, до Давнього царства!” [2, с. 55].

Якщо зіставимо ці дати до н. е. у зворотному порядку з подіями Європи у ХІ–ХVІ, ХVІІ–ХІХ і ХХ–ХХІ століть, то вражають суттєві збіги: Середнє царство Давнього Єгипту 19–17 століть до н. е. як період “перевороту”– і Європа ХVІІ–

XIX століть, де пройшов ланцюг політичних революцій, Нідерландської, Англійської, Французької й інтернаціональної Паризької комуни; розквіт інструменталізму в Середнім царстві співвідносно із торжеством Віденської школи у європейському інструменталізмі Нового часу. Будівництво храмів і пірамід, монументальне мистецтво в Давньому та Новому царстві явно становить діахронну паралель до винятково провідного положення храмового зодчества у Європі XI–XVI століть і пануванню монументальної архітектури знову у XX ст., тоді як у Новий час архітектура втрачає першість, аж до нівелювання її значущості в епоху романтизму.

І якщо класика європейського мистецтва XVII–XIX століть, окрилена ідеями Прогресу, визначилася у розвитку реалістично-життєнаслідуваних тенденцій Ренесансу, то XX століття вустами П. Валері ще у 1896 році було відзначене як торжество “системи Леонардо да Вінчі” [1], тобто виділений неоренесансний зміст минулого століття, що повністю виправдав заяву великого поета й теоретика мистецтва у виявленні символічно-умовного, умоглядно-алегоричного, що стало стереотипом художнього мислення минулого століття. У музиці XX століття – торжество поліфонії-гетерофонії, тобто контрастної, від староцерковної ідеї похідної поліфонії, теорії якої дотепер не створено, а Новий час її ігнорував із властивим йому негативізмом щодо всього церковного (тут Вольтер зі своїм жагучим закликком на адресу церкви “Розчавіть гидоту!” повністю збігався зі спокійною констатацією І. Канта – “Віра й розум – між ними прірва”, тобто до церковної музики науковий музикознавчий підхід не може бути застосованим).

Велична поліфонія Й. С. Баха – це інструментальна імітаційна поліфонія, породжена риторичним “множенням складності метафор” у творчості. А старовинна контрастна поліфонія є наслідком гомілетики, що відзначена простотою монодійного охоплення всіх різно-тембрових голосів, принципово споріднена з народною гетерофонією, відродилася до життя у творчості О. Скрябіна, І. Стравінського, М. Леонтовича, С. Прокоф’єва, А. Онеггера, Е. Вілли-Лобоса, Б. Бріттена, О. Мессіана, також у додекафонному варіанті в Нововіденській школі (і в цьому плані фуги П. Хіндеміта, Д. Шостаковича – компромісні стосовно поліфонії Нової та Новітньої історії).

І не випадково підсумком розвитку професійної музики XX століття став мінімалізм, у якому все багатоскладове мистецтво, вибудоване у пролонгуванні складної метафоричності *musica poetica* Й. С. Баха в умовах оперно-оркестральних звучань, виявилось концептуально відкинутим. Простота типологічності на рівні архетипових конструкцій виявилася затребуваною й зведеною у професійний абсолют: “Ода міфам” Е. Вангелісай Гімн Стіні в “Першому імператорі” Тан Дуна нарівно (майже одночасно створені у 2002–2006 роках) зосереджені на лінеарності, що оточена сонором.

Інтерпретація змісту музики можлива винятково в контексті “ідеї часу” (автором цього нарису в 1980-ті роки запропонована концепція “інтонаційної ідеї епохи”), апробація влучення в яку, крім індуктивних узагальнень популярної сфери як носія актуального образу-змісту (про це писав ще Г. Адлер, вказуючи, що стиль у музиці роблять не генії, але “музиканти середньої руки” [6, с. 2]), вирішується співвіднесеністю з “ім’ям століття”, що володіє тим або іншим “ренесансним” комплексом стосовно певного попереднього етапу, що стилістично констатується як нео...ізм.

Звернемо увагу на показову ознаку: у XIX столітті надзвичайно шанували Й. С. Баха, щоправда, зовсім оминаючи його духовні Кантати (а їх – більшість зі створеного композитором у цілому). Однак Пасіони Й. Баха були високо вшановані й усі чотири видані, їх глибоко вивчали як високе джерело композиторської техніки. Але жоден композитор XIX століття не написав пасіона як самодостатнього твору. А у XX столітті пасіон став одним із найбільш широко відтворюваних жанрових типів.

Аналогічно – містерія, цей жанр був джерелом опери, німецький пасіон склав містерію, позбавлену сценічної реалізації, однак до XIX століття опера як музична драма була осередком творчих зусиль Європи й світу. Містерію як жанровий зріз відзначив Р. Вагнер в останній своїй опері “Парсіфаль” (1880-ті роки), але загалом аналоги йому в XIX столітті відсутні. А от на початку XX століття з’являється “російський Парсіфаль” у вигляді “Китежу” М. Римського-Корсакова (1904 рік), а в 1913 році – містерія “Мучеництво святого Себастьяна” К. Дебюссі, опери-містерії О. Мессіана “Святий Франциск Ассизький” і гепталогія “Світло” К. Штокхаузена вінчають перехрестя XX і XXI століть.

Аналогічні розподіли має й жанр мадригалу: відсутність писань на його ґрунт у Новий час – і спеціальна затребуваність у XX столітті. Так жанрові вибори минулого століття в музиці демонструє чіткі неоренесансні переваги, напророчені у вигляді загального принципу мистецтва П. Валері й ті, що опинилися провідними типологічними орієнтирами у минулому столітті. Інтерпретація XX століття як неоренесансної історичної якості є глибоко виправданою – і явно можливе простежування цих епохальних принципів і в інших видах мистецтв та культурних виборах загалом (див. шекспірівський театр і британсько-ірландський феномен в англійському Відродженні XX століття).

Однак зараз для нас істотна характеристика століття поточного, XXI. У роботі, яка нещодавно була виведена на захист, висунуто концепцію сучасності, що позначена як пост-поставангард (або трансавангард) під ім’ям неоготики. Термін викликав питання, оскільки “наслідування готиці” з відтворенням відповідних прийомів старовинної церковної поліфонії було досить багато й у мистецтві на межі XIX–XX століть (див. твори Е. Саті, В. д’Енді, К. Дебюссі, К. Шимановського, М. Леонтовича, та ін.). Однак всі ці втілення стилю церковної поліфонії епохи готики зроблено в композиторських творах, тобто в межах музики художньо-самодостатньої, яка ще не існувала у XII–XIV століттях. А ось у наші часи “некомпозиційна” і високопрофесійна музика існує, і тому правий був високоталановитий теоретик і композитор (в одній особі) В. Мартинов, що проголосив своєю книгою (2002 року) “кінець часу композиторів” [3].

Ще одна якість, що вимагає особливої уваги – примат духовної (і quasi-духовної) музики у вирі професійної музичної продукції: органні концерти, виступи хорових колективів з виконанням літургійної музики різноманітного конфесійного наповнення, звучання військових, ретро-пісень загалом як символів культурної високої Традиції усвідомлюване у функції quasi-духовного надбання – усе це глибоко затребуване й слухається нарівні з художньо-самодостатньою продукцією.

А ось уже така однорядність духовно-прикладної й художньо-самодостатньої творчості – це пряма тотожність готиці: такими є співвідношення дискант – французький аналог руському старовинному троєстрочію і ранній мотет у художнім накладанні різноманітних за сутністю текстів, творчість трубадурів-міннезінгерів,

що об'єктивно становили межу духовного й світського Служіння у творчості й у стилі-поводженні сукупно й ін. У всьому названому й іншому, що пов'язується з готикою (у тому числі руська готика – руське церковне троєстрочіє Новгородське, значить, і Київське), спостерігається пограниччя-взаємодія церковного й світського при безумовному верховенстві першого. Й творцями цих поетично-гимнічних шедеврів були дискантисти-композитори, зміст діяльності яких добре передає російський термін “роспевщики” (тому що реально ці співаки-регенти здійснювали “постановку” озвучування, що називали за фактурною прикметою “дискантом” у Франції або “троєстрочієм” на Русі).

Так виявлявся в готиці симбіоз композиторської й виконавської діяльностей – при невизначеності специфіки композиторства, як якості ще не народженої. Але в сучасності композитор, створюючи композицію, обов'язково залучає сонористику й алеаторику, які виводять його за межі композиції як контрольованого автором художнього простору. А загалом виконавці виконують композиторські тексти, надзвичайно вільно оперуючи ними (або взагалі обходячись без них), пропонуючи імпровізовані компіляції-колажі й розвиваючи їхні імпровізації на свій розсуд.

Отже, аналіз культурних перетинань сучасного стану музичного професіоналізму вказує на аналогії до порубіжності композитор – виконавець готики, з тією істотною відмінністю, що в готиці опорою була виконавська фактуротворча ініціативність, тобто композиторські показники аранжування в наявності, але поза визначеністю композиторства як діяльнісної якості, тоді як в “неоготиці” сучасності базовим залишається композиторський принцип, але який вільно корегує й навіть відсторонює виконавське фактурно-тематичне винахідництво.

Отже, виявлення метафізики історії музики ґрунтується на симетрії повторюваностей, що створює уподібнення, які співвідносяться з церковними “симфоніями” – узгодженнями влади – земних і Небесних”, у яких поточне-минуше усвідомлюється в історичній вибраності уподібненням смисловантаження фізично-часово надзвичайно різних суб'єктів. Усвідомлення такої історичної місії музикантами заохочує їх моральний інстинкт Віросповідального пошуку, що спрямовував саме народження музики з першоритуальної діяльності. А створення філософії як “науки-наук” з універсального навчання Піфагора про числову “Гармонію світу”, яке акумулювало досвід архаїчної Античності, пролонгувало самостійність шляхів науки у раціоналістичній системі світу. Вчення Піфагора повністю було прийняте Християнством у концепції Тривіума, що було в основі навчання в державних загальних і спеціальних школах Візантії для її громадян незалежно від соціального положення, що за законами метафізики історії мало повернутися в розумовий практикум після торжества раціоналізму Нового часу.

Марксизм, що певною мірою склав апогей раціоналістичного обсягу світорозуміння і того, що захищав ідею прогресу як невинного соціального оновлення, яке складало паралель до фізичної змінності-замінюваності наповнюючої маси індивідів, все ж у самій концепції комунізму як відтворення на новому виробничо-технічному рівні відношень первісної комунальності, не обходився без опори на метафізичну повторюваність історичних принципів.

А в музичному тлумаченні ця соціальна метафізика одержала досить однозначне втілення у творчості Б. Бартока, який переконано солідаризувався з комуністичними підходами: форми Б. Бартока, скільки б їх не підтягували музикознавці-“прогресисти” до бетховенського “сходження від мороку до світла” [4], ґрунтуються на симетрії рондальних структур і улюбленої ним “формі мосту”.

На завершення – висновок А. Уотса, який відстоював специфіку ритуально-міфологічного виявлення християнської культури та наголошував сутнісні прояви метафізичного узагальнення культурно-історичних послідовностей: “...традиційна метафізика ...має на увазі...надзвичайно загострене порівняно зі звичайним переживання (виокремлення курсивом. –О. М.) прямих свідчень органів почуттів, та й завданням її є аж ніяк не занурення у власний внутрішній світ, а досягнення рівня вищої суб’єктивності, коли людина пробуджується до сприйняття світу справжнього й конкретного – на противагу суто абстрактному, умоглядному. Вона (людина. – О.М.) позбавляється від одержимості майбутнім, якого немає...” [5, с. 21], тому що майбутнє, зважаючи на метафізичну картину світу, є відтворенням історичних шаблів людського існування, що вже існували...”.

Список використаної літератури

1. Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи // Об искусстве, сборник, предисловие А. А. Козлова. 2-е изд. Москва, 1993. С. 25–55.
2. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва: Музыка, 1965. 484 с.
3. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 295 с.
4. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1969. 798с.
5. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев: “София”; Москва: ИД “София”, 2003. 240 с.
6. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.

References

1. Valery, P. (1993). Vvedeniye v systemu Lonardo da Vynchy. In: Ob yskusstve: sbornyk / predysloviye A. A. Kozlova, 2-e yzd. Moskva, 25–55.
2. Hruber, R. (1965). Vseobshchaia ystoriya muzyky. Chast pervaia. Moskva: Muzyka.
3. Martynov, V. (2002). Konets vremeny kompozytorov. Moskva, Russkyi put.
4. Nestev, Y. (1969). Bela Bartok. Zhyzn y tvorchestvo. Moskva: Muzyka.
5. Uots, A. (2003). Myf y rytual v khrystyanstve. Kyev: “Sofyia”; Moskva: YD “Sofyia”.
6. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.

Стаття надійшла до редколегії 17 .06.2019.
Прийнята до друку 24.08. 2019.

METAPHYSICS OF HISTORY MUSIC AND THE NEO-GOTHIC OF POST-POST MODERN

Olena MARKOVA

*Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Department of Cultural,*

*Novoselskoho, 63, Odesa, Ukraine, 65023
phone: +380982437770; e-mail: dashaelena@gmail.com*

The article is dedicated to interpretation historically-metaphysical quality that or the other stage to music history and contemporaneity in their actual cultural determination and analogies to previously existing value, including by means of epochal indications, referred to as by Renaissance-Rebirth, Rissorgimento, Renascimento, as well as in term, in which attachment “new”-, “proto”-, “post”-, “trance”- etc. is reflected principle essential correlation of the timeses and their physically-human miscellaneous filling.

Discovery metaphysicians to histories of the music is founded on symmetries of repeatability that creates likening, correlated with church “symphony” – a co-ordinations of the powers – terrestrial and Celestial, in which fluid-unabiding is realized in history igeality likening by semantic load physically-temporarily exceedingly miscellaneous subject. The realization such history mission musician encourages their moral instinct religion searching for, which directed most birth of the music from first-ritual of activity. But creation of philosophy as “science-of –sciences” from universal teaching of Pifagor about numeric “Harmonies of the world”, which has connected the experience to archaic Antiquity, prolonged independence of the ways of the science in rationalist system of the world.

The teaching of Pifagor was completely accepted by Christianity in concepts of Trivium that was in base of the education in state general and special school to Byzantine for her people regardless of social position, which, on law metaphysicians to histories, must be brought back into mental practical work after triumph of the rationalism of New time.

The Marxism, which in determined measure has formed the apogee of the rationalist incidence of world-outlook and that that protected the idea of the progress as continuous social renovation, which formed the parallel to physical alterability of filling masses individual, all in most concepts of the communism as reproduction on new production-technical level of the relations initial communization, did not dispense with full tilts on metaphysical repeatability history principle.

A in music interpretation this social metaphysics has got rather unambiguous entailment in creative activity of B. Bartok, which with conviction expressed the solidarity with communist approach: the forms B. Bartoka, how much their did not tighten musicology-“progressisty” to Beethoven “ascent from mirk to light”, are based on symmetries of rondo-structures and loved him “form of the bridge”.

Keywords: metaphysics to histories of the music, neo-Gothic, post-vanguard, post-post-vanguard, style of the epoch in music.

УДК 783.01(=161.2)

orcid.org/ 0000-0001-5712-1215; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10634>

СОФІЙНІСТЬ У САКРАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ РАННЬОМОДЕРНОЇ ДОБИ

Анастасія ПАТЕР

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорového мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел. +380679825483, e-mail: apater@ukr.net*

Мета роботи полягає у тому, щоб розкрити питання побутування сакрального музичного мистецтва ранньомодерної доби крізь призму сигнатури софійності як світоглядного стержня, що творить національний образ світу. У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний методи дослідження. Цей аспект дослідження дає змогу ширше розкрити світоглядні особливості музичного мистецтва як невід'ємної гілки національної культури. Завданням дослідження є розгляд впливу софійності на сакральну практику монодичного співу ранньомодерної доби. Вибрані для аналізу зразки Херувимської пісні київського та болгарського варіантів напівів, допомагають виявити та виокремити ознаки софійності в давньому сакральному мистецтві. Різні грані софійності проявляються на образному, мелодико-інтонаційному та структурно-композиційному рівнях напівів. Відображені в ангельському гимні світлі почуття асоціюються зі софійними образами просвітленості, духовного зору, прозоріння, які осяювали смисли київської культури. За допомогою такого прийому, як піднесення мелодії на кварту і повернення до плавного поступеневого руху, розкривається піднесеність стану душі. Структурно-композиційні рішення обох Херувимських пісень свідчать про осмисленість деталей та форми загалом. Важливу драматургічну і семантичну функцію відіграють повторення та повернення до побудов, які формуються на основному мелодичному ході, коливання мелодики у вигляді пунктирного, синкопованого ритму, її часових розширень чи стиснень. Інтонаційний смисл визначає своєрідність відчуття метричної і ладової опорності. Цими та іншими засобами підсилюється розуміння тексту через емоційне сприйняття. Невичерпна мудрість, закладена в структурі та інтонаційно-виразових засобах монодії, перетворює її в просте ззовні, але надзвичайно глибоке за внутрішньою суттю культурно-мистецьке явище епохи. Практичне значення публікації полягає у використанні запропонованого аспекту аналізу монодичної спадщини в подальших мистецтвознавчих дослідженнях, а також у навчальних курсах вивчення історії, філософії та психології мистецтва.

Ключові слова: софійність, монодія, Херувимська пісня.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавстві дедалі частіше з'являються публікації, присвячені розгляду мистецьких явищ і процесів крізь призму національного образу світу. Цей аспект дослідження є доволі перспективним та допомагає по-новому розкрити сутність національної культури, в якій важливе місце належить музичному мистецтву.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основою цього дослідження послужили праці історико-культурологічного, філософсько-богословського та мистецтвознавчого спрямування. Серед них варто відзначити праці сучасних філософів С. Кримського [5], В. Личковаха [6], богослова О. Шмемана [10]. Серед останніх публікацій, присвячених проблемі вияву національних архетипів в українському сакральному музичному мистецтві є праці Л. Кияновської [2], О. Козаренка [3], Л. Корній [4], Ю. Чекана [9].

Формулювання цілей статті. Завданням дослідження є розгляд впливу софійності на сакральну практику монодичного співу ранньомодерної доби. Сигнатура софійності є однією з домінантних рис світовідчуття українців і творить стержень національного образу світу. Вибрані для аналізу зразки монодичних напівів допомагають виявити та виокремити ознаки софійності в давньому сакральному мистецтві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Генеза софійності сягає античності, коли Розум згідно з концепцією стародавніх греків тлумачився подвійно: як Логос (інтелект) і як Софія (мудрість). Християнська концепція софійності передбачала трактування сутності буття як тексту Бога, а речі – “алегоричним втіленням Божого слова” [5, с. 514]. Греко-слов’янський світ утвердив на своєму ґрунті принципи мудрості буття, святості рідної землі, творчості, архетипу українського менталітету.

За визначенням філософського енциклопедичного словника “Софія –це світ у Бозі, світова душа, світ як зібрання Божих ідей, смислів, задумів. Образ Софії є одним із виявів загальнолюдського архетипу пластичної гармонізуючої мудрості, що панує над людьми й опікується ними” [1]. Осердям такої семіотичної системи вважається столиця України – Київ, який є тим текстом, що “кодує мовою матеріально-просторового середовища уявлення про розумну ойкумену” [5, с. 515], а головний храм Києва – Софія є центром ціннісно-сміслового Універсуму східного слов’янства.

У середині XIII століття після втрати Київською Руссю державної самостійності Церква переймає місію оберегу духовних та культурно-мистецьких вартостей. У християнському розумінні тільки в повноті Христової Церкви під час святої Літургії може відбутися пізнання радості Божої присутності. Саме це радісне очікування зустрічі з Христом реалізується в Літургії і виявляється у співі, обрядах, богослужбових шатах, курінні ладану, в усій цій “красі”, яка часто піддавалася осудженню за надмірність і невідповідність до належного молитовного стану. Слушно зауважив відомий богослов Олександр Шмеман, що “церква є любов, сподівання і радість, і доки християни любитимуть Царство Боже... доти будуть репрезентувати й ознаменовувати його мистецтвом і красою” [10, с. 53]. Церква стає об’єднуючою ланкою Літургії, яка проникає і в її музичну складову, і знаходить відображення в семантично-виразових засобах.

Специфічні риси музичного мистецтва проукраїнського етносу зародилися в церковній монодії Княжої доби, і були пов’язані зі середньовічним світоглядом [4, с. 98]. Початкова фаза “націоналізації” припадає на кінець XVI століття з повороту освіти, писемности, орієнтування на Захід. У світогляді того часу помітна роздвоєність, спричинена паралельним побутуванням старосвітської та нової систем вартостей. З другої половини XVI століття давня українська музика зазнає суттєвих змін та нововведень. Йдеться про поступовий перехід зі середньовізантійського кулізм’яного способу запису нотного тексту на п’ятилінійну квадратну нотацію. Ці реформи були зумовлені потребою демократизації церковного хорового співу,

усвідомленням “інтегральності, єдності, цілісності загальноєвропейської культури” [8, с. 17]. Простежуючи розвиток української культури, сучасний український історик Наталя Яковенко вважає XVII століття часом революційних потрясінь, прощання зі своєю “понадетнічною, візантійсько-руською спадщиною” і “набуття виразно індивідуальних (“модерних”) прикмет” [11, с. 430].

Своєрідні антології давнього монодичного репертуару українські та білоруські Ірмолої другої половини XVI–XVII століть служать цінним матеріалом у вивченні так званого “передстилю” в історії української музики, який за спостереженням О. Козаренка, позначений неусвідомленістю і стихійністю семіотичних процесів. На цьому багатовіковому етапі “закладається українськість музичного вислову”, а “національна музична інтонаційність неодноразово вповні виявила свою дефінітивну суть” [3, с. 35].

Уявлення про музичну спадщину нашої давнини формується при роботі з нотними текстами насамперед ранньомодерного часу, оскільки завдяки близькому до сучасного п’ятилінійному запису нот, давній хоровий спів зазнає якісного музикознавчого аналізу. Українські та білоруські Ірмолої містять напиви, які у балканських країнах записували безлінійною середньовічною нотацією. Запозичення, яких не було в давньоукраїнських кулізм’яних ірмолях, свідчать про значне зацікавлення музичним матеріалом інших народів. У збірниках, окрім власних національних напівів “київський”, “руський” та їх етнолокальних різновидів, велику частину репертуару становлять грецькі, болгарські, сербські, молдово-волоські напиви. Переклад і трансплантація напівів зумовили оновлення стилістики нашої гимнографії. З цього приводу О. Козаренко вважає, що у сплаві напрочуд складних і багатих впливів та запозичень “народжувались глибинні національні музичні протообрази” [3, с. 35]. У багатовіковому пласті монодійного церковного співу як синергійної ланки давнього храмового мистецтва та обрядової дії, закладена концепція софійності, що творить осердя національного образу світу.

Інтонаційний вияв національного образу світу в монодійній музиці проведемо на основі аналізу символічно незмінної в літургійному циклі Херувимської пісні “київського” напіву з Ірмоля 1699 року¹ та “болгарського” напіву з Ірмоля кінця XVI – початку XVII століть². Завданням порівняння є з’ясування особливостей конфігурацій інтонаційного образу світу названих творів. Національні риси яскраво виражені при зіставленні того самого текстового матеріалу у різних музичних варіантах. Розглядаємо зразки гимнографічного мистецтва з погляду метрично організованої структури.

Об’єднуючою рисою, взятих для аналізу Херувимських пісень, є позамузичні моменти: словесний текст та зумовлена ним виконавська приуроченість. Херувимська пісня – найкращий з гимнів Служби Божої, в яку творці вкладали якнайбільшу силу вислову. Вона супроводжує Великий Вхід і вводить вірних у найважливішу частину Божественної Літургії, наближаючи до євхаристійного жервоприношення. Гимн подяки та любові до Пресвятої Трійці закликає усунути з душі все земне і тимчасове, щоб перемінитися в ангелів, яких заступаємо на Службі Божій. На землі вірні являють собою Херувимські хори, що в небі перед Божим престолом співають невгомону пісню хвали.

¹ Рукопис переписав у м. Добротвір (тепер Кам’яно-Бузький р-н Львівської обл.) Михаїл Стручкович [12, с. 249].

² Рукопис з архіву І. Франка [12, с. 97].

Для тексту Херувимської кївського напіву характерні широкі розспівування окремих слів (“херувими”, “образующе”, “животворяще”, “трисвятую”, “приносяще”, “подємлюще”) та повторення текстових конструкцій (“Іже Херувими”, “Животворящий Тройці”, “трисвятую піснь”), що створює своєрідне семантичне поле. Мелодика напіву з плавним хвилеподібним рухом розгортається в межах діапазону септіми (g-f). Мелодичний каркас Херувимської утворюють поспівки висхідного руху в початковому музичному періоді та низхідного в середній частині напіву. Гимнічна великотерцова поспівка довгими тривалостями с-d-e у першій строфі “Іже Херувими” акцентує символічність піднесення людської душі до ангельських сил (Приклад 1). Середня частина, якій відповідають слова тексту “Животворящий Тройці”, починається повторенням тематичного матеріалу першої з подальшим теситурно вищим проведенням основної поспівки, утворюючи мелодичний хід d-e-f. У повторних розспівуваннях тексту слова “Тройці”, “піснь”, “приносяще” виділяються висхідним квартовим ходом мелодичної лінії, що свідчить про чітку осмисленість богословського тексту. Стверджувального характеру надають фрази “тайно образующе”, “трисвятую піснь приносяще”, “отвержем печаль”, в яких переважають силабічний виклад мелодичної лінії, цілотновий рух основних поспівок напіву, які утворюють інтонаційне зерно твору в цілості.

Основні стишки Херувимської в музичному відношенні структурно охоплюють декілька побудов – речень, що повторюються й утворюють три періоди. Перший період привертає увагу особливо стрункою будовою музичного тексту, метричною симетрією напіву. Ритмічно-метрична стрункість першого стишка “Іже Херувими” акцентує вертикальну спрямованість його богословського змісту.

Приклад 1:

Іже Херувими,
і - же Хер-ру-ви ми, Хер-ру-ви ми, Хер-ру-ви ми
тай - но тай - но
тай-но об-ра - зу - ю - ше,
тай-но об-ра - зу-ю-ше, об-ра-зу-ю-ше, об-ра-зу-ю-ше.

Іже Херувими,	10♩+6♩
іже Херувими, Херувими, Херувими	9♩+5♩+9♩
тайно, тайно,	6♩+10♩
тайно образующе,	7♩+6♩
тайно образующе, образующе, образующе.	10♩+5♩+10♩

Подальший мелодико-метричний розвиток напіву зазнає вільнішого опрацювання, де також простежуються певні закономірності. З метою активізації уваги піснетворець використовує чергування метро-ритмічних формул, пунктирних та синкопованих ритмів у поєднанні з повторністю виокремлених слів тексту, що підтверджує зв'язок зі смисловим навантаженням тексту Херувимської.

Приєм комбінування ритмо-інтонаційних зворотів створює ефект пульсації звукового потоку. Наприклад, при розспівуванні слів “трисвятую”, “приносяще”, “отвержем” відповідним звуко-ритмічним засобом відтворюється їх особливий смисл (Приклад 2).

Приклад 2:

три-свя-ту-ю,
при-но-ся-ще,
жи-тей-ску-ю от - вер-жем,

Синкоповані ритмо-формули з'являються в ритмо-інтонаційних ситуаціях, що зумовлені підсиленням словесної думки. Створюється враження несиметричності часових пропорцій, відтак синкопований прийом активізує енергію ритмічного потоку. У виконавському аспекті він має важливе інтонаційно-енергетичне значення. У піснеспіві подекуди наявні подвоєні синкоповані мотиви в межах однієї мелодичної ланки, підкреслюючи слова “образующе”, “житейскую” (Приклад 3).

Приклад 3:

об-ра-зу-ю-ще.
жи-тей - - - ску-ю,

Початкові фрази словесного тексту ритмічно стиснені в часі, середини ж розширені, що вибудовує логічний розвиток мелодико-словесного матеріалу (Приклад 2). Мелодичними та метро-ритмічними конструктивними виразовими засобами створюється образ входу вірних у храм небесних сил та підкреслюється таємний зміст приготування до св. Євхаристії.

У кадансуванні помітні чергування та повторність висхідних та низхідних поспівок у серединних каденціях. Натомість каденціям, які завершують періоди та співпадають з відносно завершеною словесною думкою, властивий низхідний мелодичний хід.

Болгарська Херувимська з грецьким текстом в Ірмолої початку 10-х років XVII століття починається поспівками переважно низхідного руху, лише на першому складі слова “Херувими” спостерігаємо стрімкий рух вгору, що відображене пунктирним ритмом короткими тривалостями. Мелодична лінія будується на хвилеподібному поступеновому розвитку в діапазоні октави g-g1. На фоні плавного розвитку мелодики зрідка виокремлюються терцові та квартові мелодичні стрибки. Дві малотерцові цілотнонові поспівки висхідного та низхідного рухів h-c-d та f-e-d є лейтмотивами Херувимської пісні та творять інтонаційне зерно, навколо якого розгортається різноманітне ритмічно-мелодичне плетиво.

Приклад 4:

Не-а-нес и та Хе - ру - ви -
ми ми - сті - кос сті-кос
і - ко - ко - ні -
зон тес зон - тес,
ке ти зо - о - пі - о
ке ті зо-о-пі-о трі - а - ді
тон трі - са - гі - са - гі - он
і - мнон про - са -
дон - тес, дон - тес.

Вже з першого погляду привертає увагу особливості композиції болгарської Херувимської. Вона побудована за принципом куплетної форми ВАВАВАВАВ, в якій рефрен і заспів (А – заспів, В – рефрен) виконують по чергово. Початок стишків “Ке ті зоопіо”, “Пасан тін Віотікін”, “Ос тон Васілеа”, “Тес ангелікес” проходить у заспіві з продовженням тексту у приспіві. Заспів умовно поділяється

на дві частини, у першій – декларується словесний текст, друга виконує роль вокалізу на основі тематичного матеріалу першої. Характер розспівування стишків та вокалізів у заспівах зумовлений завданням словесної думки. Наприклад, фраза “ке ті зоопію” (“животворящей”) у другому проведенні підкреслюється хвилеподібним мелізматичним розспівом й активізується поспівками пунктирного ритму та висхідним мелодичним рухом, натомість початкове проведення “Пасан тін Віотікін” (“Всякую нині житейскую”) має хвилюючий характер, після якого вокаліз звучить більш розмірено. Наступні заспіви “Ос тон Васілеа” (“Яко да Царя”), “Тес ангелікес” (“Ангельськими”) будуються на матеріалі першого, в початковій темі якого переважає рівномірна метро-ритміка з ознаками маршовості.

У київському і болгарському варіантах Херувимських спостерігаємо найпоширеніший в ірмоложних напівах, змішаний тип фактури, що охоплює елементи силабічного, мелізматичного та розспівного типів викладу. При використанні такої фактури, ніби завуальовуються контури віршових форм, завдяки чому створюється враження безперервної мелодичної лінії. На прикладі Херувимської болгарської напіву бачимо потребу в оновленні репертуару свіжими композиційними рішеннями, які органічно вплітаються в національне інтонаційне світовідчуття.

Висновки. Сигнатура софійності розкривається на мелодико-інтонаційному та структурно-композиційному рівнях монодичного мистецтва ранньомодерної доби. Потрібно зазначити, що однією з передумов вияву софійності в українській культурі загалом, стали характерні для ренесансу ідеали прекрасного та високомистецького. Цими визначальними критеріями керувалися творці та переписувачі Ірмолю, вносячи в репертуар збірника співи переважно святкового характеру.

Херувимська пісня є своєрідним славослів'ям, яке передає переживання радості зустрічі з Христом. Відображені в ангельському гимні світлі почуття асоціюються зі софійними образами просвітленості, духовного зору, прозріння, які осяювали смисли київської культури. Світло могло ототожнюватися з фаворським сяйвом, яке символізувало самого Христа. За допомогою такого прийому, як піднесення мелодії на кварту (інтервал світла) і повернення до плавного поступеневого руху, розкривається піднесеність стану душі. В ньому приховані “міцність віри, твердість Божої присутності, святкова величність простоти, онтологічна чистота, не затьмаренана психологічною суб'єктивністю” [7, с. 37].

Структурно-композиційні рішення обох Херувимських пісень свідчать про осмисленість деталей та форми в цілості. Важливу драматургічну і семантичну функцію відіграють повторення і повернення до побудов, які будуються на основному мелодичному ході, коливання мелодики у вигляді пунктирного, синкопованого ритму, її часових розширень чи стиснень. Репризність зумовлена насамперед музичним фактором як одна з основних закономірностей музичного мислення. Інтонаційний смисл визначає своєрідність відчуття метричної і ладової опорності. Цими та іншими засобами підсилюється розуміння тексту через емоційне сприйняття. Невичерпна мудрість, закладена в структурі та інтонаційно-виразових засобах монодії, перетворює її в просте ззовні, але надзвичайно глибоке за внутрішньою суттю – “особливу духовну, інтонаційно ущільнену енергію, в якій схований розгалужений світоспоглядальний смисл” [7, с. 48].

Вербальний текст у київській та болгарській Херувимських на перший погляд має другорядне значення, оскільки музичний компонент вивищується над Словом.

Проте окремі фрази тексту виділяються синкопованими, силабічними звуко-ритмічними засобами або інтонаційними чинниками, що свідчить про смислову вагомість Слова, яке в софійному світовідчутті ототожнювалося з головною іпостасю святої Трійці – Богом-Отцем.

Перспективи подальших розвідок. Одним із вимірів втілення софійності в давній церковній музиці є звеличання образу Богородиці, яка в теологічній свідомості українців була “першим храмом Софії” [5, с. 516]. Це виразно демонструють більшість піснеспівів – кондаків, тропарів, богородичних, які з якнайбільшою силою вислову підносяться до Богородиці, віддаючи Їй славу і хвалу. Подальшими науковими розвідками, які розширять і конкретизують попередні висновки, можуть служити дослідження національних інтонаційних проявів звеличення Христової Матері. Практичне значення публікації полягає у використанні запропонованого аспекту аналізу монодичної спадщини у подальших мистецтвознавчих дослідженнях, а також у навчальних курсах вивчення історії, філософії та психології мистецтва.

Список використаної літератури

1. Горський В. Софійність. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. URL: https://filos_uk.academic.ru/2780/%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C (дата звернення: 23.02.2019)
2. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 11. С. 202–213.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Сполом, 2000. 284 с.
4. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал*. 2008. № 1. С. 97–103.
5. Кримський С. Б. Софійні символи буття. *Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії*. Київ: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. С. 511–521.
6. Личковах В. Український Sacrum: ейдоси і люди під Покровом Богородиці. Чернівці: SCRIPTORIUM, 2019. 128 с.
7. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Исследование. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
8. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII ст. в Україні та її музично-віршова форма. *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. ССХХVI. С. 11–40.
9. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 226 с.
10. Шмеман О. За життя світу: Таїнства і православ'я. Львів: Видавництво УКУ, 2009. 211 с.
11. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. Четверте видання. Київ: Критика, 2009. 584 с.
12. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 ст. Львів: Місіонер, 1996. 622 с.

References

1. Gorskyj, V. (2002). *Sophicality. Encyclopedic dictionary of philosophy*. Retrieved from: https://filos_uk.academic.ru/2780/%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C (Accessed 4 March 2019) [in Ukrainian].
2. Kyyanovska, L. (2010). National image of the world in Ukrainian professional music. *Muzychne mystecztvo i kultura. Naukovyj visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoyi., vyp. II*. Odesa: Drukarskyj dim [in Ukrainian].
3. Kozarenko, O. (2000). *The phenomenon of Ukrainian national musical language/ Lviv: Spolom* [in Ukrainian].
4. Kornij, L. (2008). The problem national identity of Ukrainian music culture (on the example of spiritual music). *Chasopys Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chajkovskogo. Naukovyj zhurnal, n. 1*, Kyiv [in Ukrainian].
5. Krymskyj, S. B., (2008). Sofia symbols of being. *Krymskyj S. B. Pid sygnaturoyu Sofiyi*. Kyiv: Vyd. dim “Kyievo-Mogylyanska akademiya” [in Ukrainian].
6. Lychkovax, V. (2019). *Ukrainian Sacrum: Eidos and People Under the Protection of the Virgin*. Chernigiv: SCRIPTORIUM [in Ukrainian].
7. Medushevskiy, V. (1993). *Intonation form of music. Research*. Moskva: Kompozytor [in Russian].
8. Czalaj-Yakymenko, O. (1993). Translated singing literature XVI–XVII century in Ukraine and its musical and poetic form. *Zapysky NTSh. Praci Muzykoznavchoyi komisyyi, t. CCXXXVI*, Lviv [in Ukrainian].
9. Chekan, Yu. (2009). *Intonation image of the world*. Kyiv: Logos [in Ukrainian].
10. Shmeman, O. (2009). *For the life of the world. Sacraments and Orthodoxy*. Lviv: Vyd. UKU [in Ukrainian].
11. Yakovenko, N. (2009). *An outline of the history of medieval and early modern Ukrain*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
12. Yasinovskiy, Yu. (1996). *Ukrainian and Belorussian Notolinic Irmologion 16–18 century*. Lviv: Misioner [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 15.04.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

**SOPHICALITY IN THE SACRED PRACTICE
OF THE EARLY MODERN ERA****Anastasiia PATER**

*Ivan Franko National University of Lviv,
Musicology and Choir Art Department,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
phone: +380679825483; e-mail: apater@ukr.net*

Main objective of the study is to reveal the issues of the existence of sacred musical art of the early modern era through the prism of the signature of sophicality as the ideological core that creates the national image of the world. In the course of the research the source-historical, historical, musical-theoretical methods of research were used. This aspect of the study allows for a wider disclosure of the world view features of musical art as an integral branch of national culture. The task of the research is to examine the influence of sophicality on the sacred practice of monodic singing of the early modern era. The cherubic song samples of the Kyiv and Bulgarian versions of singing chosen for analysis allow us to identify and highlight signs of sophicality in the ancient sacred art. Different aspects of sophicality appear on the figurative, melodic and intonation, as well as structural and compositional levels of singing. Light feelings reflected in the angelic hymn are associated with the sophical images of enlightenment, spiritual vision, and insight, which have grasped the meanings of Kyiv culture. With the help of such a technique as raising the melody to a quart and returning to the smooth, lateral movement, the elevation of the soul state is revealed. Structural and compositional decisions of both cherubic songs indicate the meaningfulness of details and form intact. An important dramatic and semantic function is played by repetitions and returns to the constructions, which are based on the main melodic course, the fluctuations of the melody in the form of a dotted, syncopated rhythm, its temporal expansions or contractions. Emotional sense defines the originality of the metric and modal resistance feeling. These and other means enhance the understanding of the text through emotional perception. The inexhaustible wisdom inherent in the structure, as well as emotional and expressive means of monody, turns it into a cultural and artistic phenomenon of the era, which is simple from the outside but extremely deep in its inner essence. The practical significance of the publication is to use the proposed aspect of the analysis of monodic heritage in further artistic studies, as well as in training courses on the history, philosophy, and psychology of art.

Keywords: sophicality, monody, cherubic song.

УДК 78.01+782:7.011

orcid.org/0000-0003-1888-2008; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10649>

ОРФЕЙ – СИМВОЛ НОВОЇ МУЗИЧНОЇ ЕПОХИ

Віктор МІШИН

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005,
тел. 0632300836; e-mail: viktormishyn@gmail.com*

Проаналізовано філософські та естетичні процеси, які на початку історії Нового Часу призводили до формування нової музично-естетичної парадигми, що змінила музичний світ та призвела до створення тієї емоційно забарвленої музики, яка відома нам сьогодні. На зміну емоційно нейтральній консонантній церковній поліфонії приходять нова афективна музична тканина, центром якої стає не досконале числове співвідношення, а афект як відображення людської природи. Цей запізнілий Ренесанс у музиці нероздільно пов'язаний з виникненням жанру опери та реконструкцією античних музично-естетичних та філософських ідей, установок і цінностей у Північній Італії кінця XVI – початку XVII століття. Стаття спрямована на осмислення цього перехідного для музичного світу періоду, який можна умовно завершити створенням першої в історії повноцінної музичної драми – опери Клаудіо Монтеверді «Орфей».

Ключові слова: Орфей, Монтеверді, музичний мімезис, Камерата Барді, друга практика, музична драма, опера.

Актуальність проблеми у загальному вигляді. Висвітлення і пояснення філософських ідей та процесів, перебіг яких призвів до кардинальних змін у розумінні феномену музики та до формування музики у тому вигляді, у якому вона відома нам (а саме – емоційно забарвленого, драматичного мистецтва, у центрі якого людина з її почуттями) – одне з найважливіших завдань філософії музики та музичної естетики. Хронологічно такий ідейний злам (можна з упевненістю класифікувати це як зміну музично-естетичної парадигми) відбувся у кінці XVI – на початку XVII століття в Північній Італії та у філософській площині найяскравіше проявив себе в діяльності Флорентійської Камерати та полеміці Монтеверді-Артузі. Своєрідною точкою відліку, яка утвердила новий тип музичного мислення можна вважати першу в історії повноцінну музичну драму – “Орфей” Клаудіо Монтеверді (1607), у якій репрезентація афекту музичними засоби досягає необхідної переконливості та естетичної зрілості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед виданої у радянські часи літератури, присвяченої даній проблематиці, варто відзначити роботи радянського філософа, естетика, культуролога та мистецтвознавця В. П. Шестакова [12, 13], а також угорського філософа-марксиста Д. Золтаї [8]. Серед дослідників ідей та

творчості Монтеверді потрібно назвати В. Конен [10] та P. Fabbri [2]. Проблеми Другої Практики також згадані у роботі М. Лобанової “Западноевропейское музыкальное барокко. Проблемы эстетики и поэтики” [11], а сьогодні ними активно займаються дослідники Московської державної консерваторії імені Петра Чайковського Р. Насонов та І. Ігнат'єва, зокрема – у 2016 у Віснику Московської консерваторії №2 (25) вийшла їх спільна стаття “Позиція Артузі у суперечці про Другу Практику: цінності та інтереси” [9]. Потрібно відзначити, що у 2004 році була опублікована стаття професора Стенфордського університету Pias Chrissochoidis з подібною тематикою (The ‘Artusi-Monteverdi’ controversy: background, content and modern interpretations, 2004) [1] і від того часу з’явився добрий десяток статей дослідників різних країн, присвячених полеміці Монтеверді-Артузі та проблемам Другої Практики, що свідчить про неухильно зростаючий інтерес до цих витоків європейської музичної культури. Література по діяльності Флорентійської Камерати ще більш об’ємна і наводити її в даній статті нераціонально.

Формулювання мети статті. Об’єднавши усі найважливіші з нашої точки зору явища та процеси, причетні до створення першої в історії повноцінної музичної драми, дати широкий огляд того, що ми називаємо зміною музично-естетичної парадигми.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музично-естетична установка на розуміння музичного мистецтва як мистецтва міметичного¹ формується на протязі XVI століття, коли ренесансні принципи живопису та пластичного мистецтва вже сформувались і навіть перейшли у фазу маньєризму, а музика і надалі залишається середньовічним мистецтвом, тимчасово відновленого ускладненими поліфонічними техніками *artis novaе*. Ерколе Боттрігарі (Ercole Bottrigari) (1531–1613) писав: “Живопис та скульптура були повернуті зусиллями сучасних людей до античної досконалості, краси і неперевершеності, а можливо вони тепер і перевершені. Те саме можна сказати і про архітектуру, і про інші мистецтва та науки, наприклад, про медицину; і якщо нічого ще досі не знайдено в музиці, виною цьому не недолік музики, а самі музиканти-творці: вони не зуміли добре взятись за справу” [13, с. 167].

Подібна невідповідність стану речей у музичному мистецтві загальноестетичного принципу гуманізації, антропоцентричності мистецтва спонукає багатьох мислителів та музичних теоретиків XVI століття сконцентрувати свої зусилля на дослідженнях античної музично-філософської думки.

Одним із перших звертається до античних музично-естетичних принципів учень Адріана Вілларті Нікола Вічентіно (Nicola Vicentino) (1511–1572). У своєму трактаті “Антична музика у сучасній практиці” («L’antica musica ridotta alla moderna prattica», 1555) він підкреслював необхідність підпорядкування вокальної музики її словесному змісту, оскільки “музика, яку створюють на слова, не створюють ні для чого іншого, окрім вираження ідеї (*il concetto*), пристрастей (*le passioni*) та афектів (*gli effetti*) цих слів за допомогою гармонії” [7, с. 86].

Той самий естетичний принцип виголошує дослідник давньогрецької музики Джіроламо Меї (Girolamo Mei) (1519–1594). Він доводив, що музика давніх греків була монодичною та стверджує, що сучасна поліфонічна музика не здатна ясно й адекватно передавати те чи інше почуття, оскільки мелодії та голоси у ній “змішані разом цілком безладно та суперечать одне одному” (3 листа до Вінченцо Галілея) [13, с. 173].

¹ Тобто наслідувального (давньогрец. *μίμησις* – наслідування, подібність). Мова іде про античний загальноестетичний принцип, який був виголошений Арістотелем (Arist. Poet. 1447a, 1449b20).

Бродіння подібних ідей призводить до створення у 1573 році у Флоренції гуртка поетів, композиторів та філософів, які свідомо ставили своєю метою відродження музично-естетичних ідеалів античності та практичну їх реалізацію сучасними музично-поетичними засобами. Гурток отримав назву Флорентійської Камерати або Камерати Барді (*Camerata Fiorentina oppure Camerata de' Bardi*), згідно імені флорентійського мецената графа Джованні Барді. Найбільш відомі учасники Флорентійської Камерати – Джуліо Каччіні, Якопо Пері, Вінченцо Галілей, Джованні Доно, Оттавіо Рінуччіні, П'єро Строцці. Результатом її діяльності були найбільш ранні “опероподібні” постановки (т. зв. *dramma per musica*) – “Дафна” (1598), “Еврідіка” (1600) Якопо Пері, “Еврідіка” (1602) Джуліо Каччіні.

Ідейним натхненником, що задав та філософськи обґрунтував напрям діяльності Камерати, був Вінченцо Галілей (*Vincenzo Galilei*) (1520–1591), батько Галілео Галілея. Після навчання у Царліно, Галілей знайомиться з ідеями Меї та пориває з поліфонічною традицією, що стало причиною його полеміки з бувшим вчителем, який відстоював поліфонічну музику. Як і Джіроламо Меї, Галілей критикує поліфоністів, що пишуть музику “без будь-якої залежності від тексту та з тією лише метою, щоби зайняти більше часу та улестити слух різноманіттям звуків, акордів та руху” [12, с. 518]. Антична ж музика прагнула до того, щоби “викликати у слухача такі ж почуття, які переживав автор. Найбагороднішою та найбільш суттєвою частиною музики був зміст висловленої через текст ідеї, а не пропорція окремих частин, як це зазвичай вважають прихильники сучасної практики” [8, с. 180].

У об'ємній переписці Вінченцо Галілея з Джіроламо Меї (30 листів, з яких збереглося 5) визріли його головні праці – “Діалог про давню та сучасну музику” (*Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581) та полемічне “Обговорення праці мессера Джозеффо Царліно з Кйоджі” (*Discorso intorno all'Opera di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia*, 1589). Саме ці його роботи стали програмною основою діяльності Флорентійської камерати.

Важливо зауважити, що діячі Камерати зовсім не прагнули реконструювати античну драму. Вони створювали нове мистецтво, побудоване на давніх міметичних принципах, розміщуючи у центрі музичного мистецтва людину з її пристрастями та афектами. Це відродження гуманістичного розуміння музики, перенесеного, однак, на сучасну музичну практику. Прекрасно розуміючи це, Якопо Пері писав: “Я не зміг би стверджувати з упевненістю, що це нібито був стиль співу греків та римлян, але я вірю, що наша манера може бути лише такою, яка відповідає особливостям виразності нашої мови” [8, с. 184].

У музичному відношенні основою нового музично-драматичного мистецтва стає світське музикування (у першу чергу – найбільш популярний тоді жанр мадригалу), завдяки якому проростають паростки нового типу мислення – гомофонно-гармонічного. Природньо, що однією з передумов розвитку вертикального гармонічного мислення була (чим далі, тим більш ускладнена) вертикаль *artis novae*, однак виникає нова гомофонна музика у результаті поступового освоєння функційних зв'язків музичної тканини акордового акомпанементу світської вокальної музики. Таке спрощення музичної тканини відбувається на фоні перетворення у гротескне нагромадження фраз та звуків поліфонічної музики, у адресу якої звернена критика прихильників відродження музично-естетичних ідеалів.

У багатоголосному мадригалі поступово виділяється основний голос, а решта голосів тяжіють до акомпанементу. Таким чином полегшується фактура та більш

чітко проявляється функційність гармонічних зв'язків, що дає можливість для підпорядкування музики слову, а не навпаки. Саме таке музичне мислення відповідало естетичним ідеалам діячів Камерати та було ними виведене із зародкового стану на рівень високого мистецтва.

В той же час, мадригал у XVI столітті проявляє себе як своєрідне протиставлення середньовічним музично-естетичним принципам *canti plani*² в силу активного застосування хроматики мадригалістами. Така “емансипація дисонансу” у пізньому Відродженні, згідно з Монтеверді, була започаткованою відомим мадригалістом Чіпріано де Роре (Cipriano de Rore) (1515–1565) та дозволила підпорядкувати гармонію виразності слова [6].

Також для мадригалу була характерною розвинута музична риторика – про це яскраво свідчить термін “мадригалізм”, що застосовувався відносно італійської вокальної музики XVI – початку XVII століть (експерименти у сфері звукообразності у Італії були сконцентровані саме у жанрі мадригалу). У якомусь сенсі мадригал – предтеча опери, передусім через його потужний драматичний потенціал. Не даремно сам Вінченцо Галілей, композитори Камерати та навіть Монтеверді приділяли цьому жанру таку увагу у своїй творчості. З діяльністю Камерати по часу співпадає й виникнення музично-драматичного жанру мадригальної комедії³, яка хоч і не є прямим предком опери, але відображає тенденцію драматизації музичного мистецтва у пізньому Чінквеченто [3, с. 103–104].

Мадригал, по суті, був єдиним музичним жанром у хронологічних рамках Відродження, який може вважатись власне ренесансним у своїй сутності. Як пише В. Д. Конен, “він являв собою єдину професійно розвинену та художньо значиму світську “школу” музики епохи Відродження, що зуміла виразити у музичних звучаннях ренесансні ідеї, які давно вже втілились у образотворчому мистецтві та літературі” [10, с. 83].

Отже, у II половині XVI – на початку XVII століття відбувається зародження нової парадигми музично-естетичного мислення, яка на зовнішньому плані проявилась у появі на противагу старому поліфонічному стилю (*stile antico*, *stile grave*, *stile osservato*) нового, здебільшого гомофонного репрезентативного стилю (*stile rappresentativo*), у якому музичний зміст підпорядковується вираженню драматичних ідей та словесному змісту.

На меморіальній дошці Palazzo Bardi (via de' Benci, 5 a Firenze), де збирались діячі Камерати, знаходимо наступні слова:

“У цьому Домі Барді жив Джованні, граф Верніо, що проявив доблесть у облогах Сієни та Мальти, поєднував наукові студії та любов до літератури, культивував поезію, музику, приймав у своєму домі та був душею славетної Камерати, прагнення якої повернути спотворене варварством музичне мистецтво від фламандських химер до бездоганності грецької мелопеї, про яку писали історики стародавньої цивілізації,

² Термін “*cantus planus*” в силу гри слів відмінно ілюструє загальні середньовічні музично-естетичні установки, оскільки якнайкраще передає особливості церковної музики – плавність, різке неприйняття дисонансу, надлюдська відстороненість, медитативність молитовного очікування Другого Пришестя у позачасовому (чи швидше безчасовому) молитовному просторі.

³ Цей жанр пов'язують з іменем Алессандро Стріджо (Alessandro Striggio) (1540–1592), який був добре знайомим з Вінченцо Галілеєм. Мадригальна комедія складається із серії мадригалів, об'єднаних загальним сюжетом, однак повноцінним попередником опери вважатись не може, оскільки виконувалась у вигляді концерт, без сценічної дії.

відкрило шлях вже закритий століттями до розспівного речитативу та до мелодії, і було колискою сучасного мистецтва. Нар. 1532 – пом. 1612⁴.

Stile rappresentativo, що отримав визнання після перших музичних драм Якопо Пері “Дафна” (1598) та “Еврідіка” (1600), остаточно утверджується у першій в історії повноцінній опері – “Орфей” Монтеверді⁵ (1607). Потрібно, однак, додати, що, на відміну від композиторів Камерати, які були безкомпромісними противниками поліфонії, Монтеверді, будучи талановитим поліфоністом, поєднував у своїй творчості як старий підхід до композиції, так і новий, хоча й відстоював нові музично-естетичні принципи у загальновідомій полеміці з болонським теоретиком Джованні Артузі. Монтеверді називав консервативну поліфонічну техніку, у якій текст підпорядкований музиці, “першою практикою” (*prima pratica*), новий же підхід, згідно з яким музика покладена на слово та супроводжує поетичний зміст – “другою практикою” (*seconda pratica*). Музично-естетичні погляди Монтеверді викладені у теоретичних записках самого Монтеверді (Післямова до V книги мадригалів (1605), Передмова до VIII книги мадригалів (1634), листи до невідомого кореспондента від 22 жовтня 1633 року та 2 лютого 1634 року), а також у *Dichiarazione* (Роз’ясненні) його брата Джуліо, яке було опубліковане у збірнику Монтеверді “*Scherzi musicali*” (1607). Згідно з узагальненням дослідниці творчості Монтеверді В. Д. Конен, “у новітній творчості змінилось співвідношення слова і музики. Основоположним принципом “Другої практики” є верховенство слова: усі музичні звучання виникають не зі заздалегідь розроблених та давно встановлених законів гармонії, а з образу, що міститься у поетичному тексті” [10, с. 63].

Таким чином, Монтеверді продовжує справу Камерати по драматизації музичного мистецтва, тим самим – по відродженню античних міметичних принципів музичного мистецтва. Існує і більш матеріальний зв’язок творчості Монтеверді з діяльністю Камерати. Герцог Вінченцо I Гонзага, при дворі якого у Мантуї служив Монтеверді, був прекрасно обізнаним про процес створення *dramma per musica* у Флоренції та особисто бачив як мінімум дві музично-драматичні постановки Камерати – інтермедію Рінуччіні “Боротьба Аполлона з драконом” (1589) та “Еврідіку” Пері (1600). Тому й “Орфей”⁶ Монтеверді створювався для карнавального сезону при мантуанському дворі 1607 року як подібна постановка. Однак, Монтеверді виявився здатним не лише повторити, але і багатократно перевершити творіння флорентійців. На думку Конен, найважливішою ознакою, що відділяє “Орфей” від попередніх йому видів музично-сценічної творчості, є здатність музики самостійно виразити повноцінну драматичну ідею. Попередні спроби не здатні до існування окремо від зорового образу, оскільки “створений ними [флорентійцями] декламаційний стиль (*stile recitativo*) – основа музичної драми – не був здатний емоційно впливати на глядача без допомоги слова і сцени” [10, с. 176].

⁴ “In questa Casa dei Bardi visse Giovanni conte di Vernio che al valor militare mostrato negli assedi di Siena e di Malta; congiunse lo studio delle scienze e l’amor delle lettere; coltivò la poesia e la musica e accolse e fu l’anima di quella celebre Camerata, la quale intesa a riportare l’arte musicale imbarbarita dalle stranezze fiamminghe alla sublimità della greca melopea di cui scrissero gli storici dell’antica civiltà aprì la via già chiusa da secoli al recitativo cantato e alla melodia e con la riforma del melodrama fu la cuna dell’arte moderna; N. MDXXXII – M. MDCXII”

⁵ Цікаво, що автор лібретто “Орфея” – Алессандро Стріджо молодший, син вже згаданого композитора Алессандро Стріджо, творця жанру мадригальної комедії.

⁶ Повна назва “Орфея” Монтеверді – “La favola d’Orfeo rappresentata in musica”.

Саме у творчості Монтеверді репрезентація афекту стає настільки переконливою, що можна говорити про зміну музично-естетичної парадигми. Музика міцно укорінюється на позиціях носія емоційного змісту – настільки міцно, що тенденція характеризувати музику за допомогою явищ афективно-емоційної сфери домінує і до сьогодні.

Можна говорити про те, що гуманізація музичного мистецтва відбувається як наслідок його драматизації, оскільки орієнтиром для музично-естетичної думки послуговували антична драма та пов'язане з нею вчення про музичний етос, тобто вчення про музику як носій певних етичних властивостей (а отже й афектного начала). У свою чергу, антична драма – можливо найбільш антропоцентричний вид давнього мистецтва, у якому людське, афективне начало займає центральне положення, навколо якого будується усе решта – навіть вселенський всеохоплюючий фатум виступає по відношенню до нього усього лиш у якості фону, пасивного начала. Перенесення цих принципів у сферу музичної драми на світанку Нового Часу було визнанням здатності музики до вираження людських почуттів та страстей, а отже – початком нової музичної епохи. У зв'язку з цим символічним є той факт, що твір, який став своєрідною точкою відліку історії європейської музики Нового Часу, заснований на античному міфі про Орфея, що символізує владу музики над людиною. Прекрасною ілюстрацією нового гуманістичного музичного мистецтва слугують слова із прологу опери, які належать персоніфікації Музики: “Я – Музика, що солодкими звуками здатна заспокоїти будь-яке розбурхане серце, як благородним гнівом, так і коханням запалити навіть найхолодніший розум”⁷ [5, с. 2].

Висновки. У статті розглянуті найважливіші з нашої точки зору явища та процеси, причетні до створення першої в історії повноцінної музичної драми, а також проведений широкий огляд того, що ми називаємо зміною музично-естетичної парадигми. Встановлений корпус найважливішої по відношенню до цієї проблематики музично-філософської та музично-теоретичної літератури, з якою необхідно проводити подальшу роботу для деталізації дослідження.

Список використаної літератури

1. Chrissochoidis I. The ‘Artusi-Monteverdi’ Controversy: Background, Content, and Modern Interpretations / Ilias Chrissochoidis. // *British Postgraduate Musicology*. 2004. № 6.
2. Fabbri P. Monteverdi / transl. by Tim Carter / Paolo Fabbri. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 350 с.
3. Gallico C. L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento / Claudio Gallico. Torino: E.D.T., 1991. 197 p. (II). (Storia della musica; т. 4).
4. Mei G. The Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi / Girolamo Mei. Roma: American Institute of Musicology, 1960. 213 p. (Musicological Studies and Documents; v. 3).
5. Monteverdi C. L'Orfeo, favola in musica / Claudio Monteverdi. Venezia: Ricciardo Amadino, 1609. 100 p.
6. Monteverdi C. Scherzi musicali a tre voci / Claudio Monteverdi. Venetia: Ricciardo Amadino, 1607.

⁷ “[I]o la Musica son ch'a i dolci accenti so far tranquillo ogni turbato core et hor di nobil'ira et hor d'amore poss'infiammar le più gelate menti”.

7. Vicentino N. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica...* / Nicola Vicentino. Roma: Antonio Barre, 1555. 146 p.
8. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля; пер. с нем. Т. Длугач, И. Науменко / Денеш Золтаи. Москва: Прогресс, 1977. 376 с.
9. Игнатьева Н. Позиция Артузи в споре о Второй практике: ценности и интересы / Н. Игнатьева, Р. Насонов. // Научный вестник московской консерватории. 2016. № 2. С. 85–106.
10. Конен В. Клаудио Монтеверди / Валентина Конен. Москва: Советский композитор, 1971. 323 с.
11. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / Марина Николаевна Лобанова. Москва: Музыка, 1994. 320 с.
12. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сборник текстов под ред. В. П. Шестакова. Москва: Музыка, 1966. 562 с.
13. Шестаков В. П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / Вячеслав Павлович Шестаков. Москва: Музыка, 1975. 351 с.

References

1. Chrissochoidis, I. (2006). The 'Artusi-Monteverdi' Controversy: Background, Content, and Modern Interpretations. *British Postgraduate Musicology*, 6.
2. Fabbri, P. (1994). *Monteverdi*. (T. Carter, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
3. Gallico, C. (1991). *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento* (2nd ed., Vol. 4). Torino: E. D. T. .
4. Mei, G. (1960). *The Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi* (Vol. 3). Rome: American Institute of Musicology.
5. Monteverdi, C. (1609). *L'Orfeo, favola in musica*. Venezia: Ricciardo Amadino.
6. Monteverdi, C. (1607). *Scherzi musicali a tre voci*. Venetia: Riccardo Amadino.
7. Vicentino, N. (1555). *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre.
8. Zoltai, D. (1977). *Etos i affekt. Istoriya filosofskoy muzykalnoy estetiki ot zarozhdeniya do Gegelya*. [Ethos and Affect. The History of the Aesthetics of Music from the Beginning to Hegel] (T. Dlugach & I. Naumenko, Trans.). Moskva: Progress.
9. Ighnatieva, N., & Nassonov, R. (2016). *Pozitsiya Artuzi v spore o Vtoroy praktike: tsennosti i interesy* [G. M. Artusi's Attitude in the Controversy on Seconda Pratica: Values and Interests]. *Journal of Moscow Conservatory*, 2, 85–106.
10. Konen, V. (1971). *Klaudio Monteverdi*. Moskva: Sovetskiy kompozitor.
11. Lobanova, M. N. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Musical Baroque: The Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka
12. Shestakov, V. (Ed.). (1966). *Muzykalnaya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekovya i Vozrozhdeniya* [Aesthetics of Music in Medieval and Renaissance Western Europe]. Moscow: Muzyka.

13. Shestakov, V. (1975). *Ot etosa k affektu: Istoriya muzykalnoy estetiki ot antichnosti do XVIII veka* [From Ethos to Affect: the History of Aesthetics of Music from Antiquity to the 18th century]. Moscow: Muzyka.

Стаття надійшла до редколегії 28.08.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

ORPHEUS: THE SYMBOL OF A NEW MUSIC ERA

Viktor Mishyn

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Philosophy of Art,
18, Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008,
phone: +380632300836; e-mail: viktormishyn@gmail.com*

The purpose of the article is to analyse the philosophical and aesthetical processes, which at the beginning of Modern Times had led to the formation of new musical-aesthetical paradigm, thereby changing the world of music and resulting in creating of the emotionally colored music as we know it. This belated Renaissance in music is inextricably linked to the emergence of opera and to the reconstructions of the antique musical-aesthetical philosophical ideas, attitudes and values in Northern Italy at the end of the 16th and beginning of the 17th century.

One of the first scholars who appealed to the long-abandoned ancient Greek philosophical doctrine of ethos was Nicola Vicentino (1511-1572). In his magnum opus *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) he insisted that music should be connected to the lyrics (i.e. to the passions and ideas contained in it). The same position defended Girolamo Mei (1519-1594), who clearly states on it in his multiple letters to Vincenzo Galilei (1520-1591). Vincenzo Galilei, in turn, was the mastermind and inspirer of famous Florentine Camerata (also known as Camerata de' Bardi) – the club of thinkers, poets and composers, which was founded in 1573 in order to put into practice ancient Greek musical aesthetical principles.

The most famous members of Camerata – Giulio Caccini, Jacopo Peri, Vincenzo Galilei, Giovanni Battista Doni, Ottavio Rinuccini, Piero Strozzi. Of course, the most visible result of the activity of Camerata was creating the first works of *dramma per musica* – “Dafne” (1598), “Euridice” (1600) by Jacopo Peri and “Euridice” (1602) by Giulio Caccini. But the most important and widely disseminated at the time experimenting in the field of new musical art was concentrated in the genre of madrigal. Due to such activity at the late XVI – early XVII centuries arises new musical-aesthetical paradigm, which on the external level has revealed itself in emerging of the new, mostly homophonic representative style (*stile rappresentativo*) as opposition to the old polyphonic style (*stile antico*, *stile grave*, *stile osservato*). In this new representative style musical content is subordinate to lyrics.

Most clearly the switch of musical-aesthetical paradigm was manifested in the Monteverdi-Artusi controversy between the greatest composer of the time Claudio Monteverdi and the scholar Giovanni Artusi, who was criticizing new music. Monteverdi, as an apologist of a new musical-aesthetical principles described his famous concept of *Seconda prattica* (the Second Practice) in the following texts: Afterword for the 5th Book of Madrigals (1605), Forward for the 8th Book

of Madrigals, The Letters to Unknown, 22 October 1633 and 2 February 1634. But the most complete statement of his ideas can be found in *Dichiarazione* of his brother Giulio Monteverdi, which was published in the collection of pieces *Scherzi musicali* by Claudio Monteverdi (1607).

As the result of such philosophical and practical activity at the late XVI – early XVII centuries, the emotionally neutral consonant church polyphony was replaced by new affective musical material based not on the perfect ratios and proportions, but on the affect as a reflection of the human nature. The article focused on the reflection of this transitional period in the history of music, which conditionally ends with the creation of the first-ever true musical drama – “L’Orfeo” by Claudio Monteverdi (1607).

Keywords: Orpheus, Monteverdi, musical mimesis, Camerata de’ Bardi, second practice, *dramma per musica*, opera.

УДК 7.011.22:304.444

orcid.org/0000-0002-4716-6011; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10636>

СЕМІОСФЕРА КУЛЬТУРИ ШЛЯХЕТСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ТА ЇЇ ДИНАМІКА НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Людмила БЕЛІНСЬКА

*Львівський національний університету імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005,
тел. : +380677005939; e-mail: ludmyla.belinska@gmail.com*

У статті йдеться про семіосферу культури, яку запропонував відомий культуролог та філософ Юрій Лотман. У своїх працях він розробив концепцію семіосфери культури, умови змін та динаміки її семіотичних меж. Семіосфера культури притаманна різноманітним колективним групам, класам, фракціям, в тому числі й шляхті, яка на зламі ХІХ – початку ХХ ст. переживала низку змін і перетворень. У цей період мембрана шляхетської культури була чутливою та гнучкою: взаємовпливала на формування етосу бюргерської культури та культури інтелігенції, міняючи свої семіотичні кордони. Головні функції семіотичної межі (відокремлювати, охороняти, зберігати) ослабли, бо станова закостенілість та заскорузлість в нових модерних обставинах прирекла б шляхетську культуру на загибель. Натомість посилювалася функція – поєднувати, виявляти подібне і неподібне, створювати нові ідеї, тексти та мови з іншими колективними групами, близькими за етосом та цінностями. Шляхетське середовище з урбанізацією, розвитком інших модернізаційних процесів вийшло із століттями “закритої” системи, стало більш еластичним щодо інших наближених верств суспільства, зокрема заможного бюргерства у Західній Європі. Натомість у Східній Галичині шляхта, зокрема руського походження, трансформувалася у греко-католицьке духовенство, яке в наступних поколіннях виховало національно свідому світську українську інтелігенцію. У суспільно-громадських трансформаціях кінця ХІХ – початку ХХ ст. шляхетство як стан зникло, його титули та привілеї офіційно скасували, однак базові чинники його етосу стали складовою семіосфери культури бюргерства, духовенства та інтелігенції. Оскільки культура розвивається з певним інерційним запасом міцності, українська інтелігенція довгий час впродовж ХХ ст. користувалася культурним капіталом, почуттям обов’язку, відповідальності, самопожертви, привитими їй попередниками. Перегляд ставлення до українського шляхетства як духовної еліти в Україні означає зміну національної історіографії та парадигми культурної пам’яті.

Ключові слова: семіосфера, культура, шляхта, динаміка, трансформація.

Постановка проблеми. Проблему семіосфери культури запропонував відомий культуролог, філософ Юрій Лотман. У своїх працях він розробив концепцію семіосфери культури, визначив її семіотичні межі [5, 250]. Семіосферу культури утворюють різноманітні колективні групи, класи, фракції, в тому числі й шляхетський стан, який на зламі ХІХ – початку ХХ ст. переживав низку змін

і перетворень[11]. У цей період мембрана шляхетської культури була чутливою та гнучкою: впливала на формування етосу міщанської культури та культури інтелігенції, змінювала свої семіотичні межі. Первинна функція семіотичної межі (відокремлювати, зберігати, охороняти) ослабла, бо станова закостенілість та заскорузлість в нових модерних обставинах приречла б шляхетську культуру на загибель. Натомість посилювалася функція – поєднувати, виявляти подібне і неподібне, створювати нові ідеї, тексти та мови з іншими колективними групами, близькими за етосом та цінностями. Шляхта змінила свою політику шлюбів, впускає до свого кола представників заможного міщанства, купецтва. Завдяки такій “композиції еліт” зберегла можливість залишитися елітою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Медіа ще на початку XIX ст. зверталися до габітусу і семантики шляхти, не лише її презентували, але й підкреслювали роль останньої у культурних процесах. Однак вже у XX ст. в Європі до 1990-х років європейську шляхту, долю старої еліти, її участь у становленні сучасного європейського суспільства досліджували порівняно мало. Несправедлива відсутність зацікавлення цією тематикою має своє пояснення, зокрема, поширення марксистської ідеології. Вихованій, освіченій прошарок, що влився у бюргерство та інтелігенцію, приніс у їхній етос культурний капітал, надовго залишився у затінку наукових інтересів. Однак після 1990-х років зацікавлення шляхетською тематикою переживає своєрідний “бум”. В останні десятиліття зацікавлення культурою, повсякденням, мистецькими практиками шляхетських кіл зросли, в тому числі й серед українців.

Для українських істориків, культурознавців звернення до теми шляхти, як духовної еліти, означає зміну національної історіографії та парадигми культурної пам’яті. Адже довгий час досліджували княжу чи козацьку верхівку, шляхту ж розглядали як зрадників народу. Народницька історіографія позбавила українство потужного культурного пласту, акцентуючи виключно на народному домінуванні. На сьогоднішній день роль шляхти в культурі, історії трактується по-новому. Це свідчить про новітнє “розкодування”, “прочитання” шляхти у культурному процесі та високій культурі загалом, про зацікавлення культурними знаннями, повсякденністю нобілітету. Етос, походження, ментальність, склад, етнічні, культурні, релігійні звичаї шляхти досліджують сьогодні Н. Яковенко, І. Смуток, Л. Сливка, Ю. Зазуляк, звертаючись до праць В. Липинського, М. Голубця та ін. Доцільна необхідність дослідити позицію шляхти під час важливіших елітно-історичних зламів, пов’язаних з ними трансформація, досвідом втрати і реакцією на це.

Метою статті є показати яким чином під впливом зовнішніх обставин та внутрішньої необхідності змінилися семіотичні межі шляхетської культури у Східній Галичині на початку XX ст., підкреслити її когерентність у ментальності інших соціальних верств українців.

Виклад основного матеріалу дослідження. У домодерних суспільствах Європи шляхта складала елітарну верству. Шляхетські кола Європи впродовж століть на основі лицарського етосу сформували (над)національну культуру, систему цінностей, досягли низки привілеїв, які репрезентували їх як еліту суспільства. Засобами культурної та комунікативної пам’яті виховали міжпоколінневу когерентну родинну свідомість, самоповагу, власну семіосферу. Завдяки особистій свободі, можливості займатися інтелектуальним розвитком, освіті, культурним

практикам, вихованню, манерам поведінки шляхта відрізнялася від інших верств станового суспільства. Як лицарська культура трансформувалася у шляхетську, так, у свою чергу, та перейшла у культуру інших соціально наближених суспільних верств – міщанства та інтелігенції[6].

У вихованні нобілітет наголошував на особливих родинних традиціях, що підносило самоусвідомлення шляхти як носіїв фамільної честі, яку наступні покоління зобов'язувалися зберегти. Успішна тяглість генеалогії, вимога примноження шляхетської слави сприяли усвідомленню обов'язку щодо роду. Візуалізація шляхетського самопочуття була медіальною та матеріальною: різноманітні хроніки, геральдичні твори сприяли демонстрації родинної честі. Окремо пишно демонстрували поховання предків у патрональній церкві чи гробівці-пам'ятнику, що сприяло піднесенню станового статусу[10]. Пишна поховальна культура, багата обрядовість, репрезентативність підносила статус роду для Себе, Іншого і Чужого. Для внутрішнього, родинного кола спостереження свого прізвища на плитах померлих предків і живих нащадків давало відчуття з'єднувальної ланки єдиного родинного ланцюга, сім'юсфери, яка впродовж століть не мала права розірватися. Культурним феноменом та родинною цінністю вважалися тестаменти, що слугують, як біографічним джерелом, так і свідченням економічного капіталу.

Українська нація також мала численний шляхетський сегмент і його виплекану культуру, що з середньовічних часів розвивалася у європейському соціокультурному просторі. Ментальні риси європейського нобілітету були притаманні й галицькій шляхті греко-католицького обряду, зокрема, християнська культура. Беззаперечний авторитет Бога трансформувався на родинному рівні у авторитет батька – голови роду. В родині змалку навчали шанобливому ставленню до свого стану, старших, правилам звертання, обов'язковим елементам освіти та мистецтва. Процес виховання і передачі коду шляхетського середовища, вміння відчитати знаки і символи свого стану, щоб комфортно почуватися серед своїх, прививався у шляхетському домі, який асоціювався з поняттям роду і родини. Сенека вважав, що першою Батьківщиною Людини є Космос, а другою – середовище, у якому ти народився[7]. Для кожного рідний край, рідний дім є священними. Для шляхетського стану маєток означав значно більше, ніж для інших, був місцем пам'яті, когерентності поколінь. Галерея фамільних портретів додавала відчуття зв'язку між минулим, теперішнім і майбутнім. Шляхетська садиба прикрашалася родовими гербами, які сформувалися ще під час середньовічних битв і подвигів. Підтримка пам'яті про предків, її репрезентація для шляхти була умовою існування та привілеїв, серед яких домінуючою була особиста воля.

Крім вертикалі, яка демонструвала тяглість поколінь, що об'єднувала і мертвих, і живих, і ненароджених існувала горизонтальна сім'юсфера шляхетського дому. Вона включала всіх мешканців маєтку: господаря, його родину, слуг з сім'ями, управителя, гувернанта або вчителя молодшого покоління. "Стовпом" родинного маєтку був власник – батько. Віра в єдиного Бога сприяла тому, що образ батька – глави дому – наслідувався за образом глави християнського світу. Авторитет батька, його особа для домашніх прирівнювалися до Бога, слово – беззаперечне, а виконання наказу обов'язкове. Попри почуття підпорядкування виховувалося почуття пошани, як і до матері.

На початку ХХ ст. галицька шляхта проживала у домі, типовому для регіональної традиційної культури. Однак до середини ХХ ст. від селянських осель відрізнявся

ганком, наявністю садочка або квітника, що було відгомонам аристократичних садів при палацах. Щодо одягу, то шляхтянки, працюючи на землі, одягали плетені рукавички, їхній стиль відрізнявся від народного. Шляхтич дбайливо ставився до елементу гардеробу – камізельки. У шляхетському домі жили за встановленим порядком, дотримувалися чітких ритуалів та традицій, спільно відвідували храм, родинні гробівці, займалися благодійністю, спонсоруючи церковні установи.

Наприкінці XIX ст. устрій шляхетського життя змінюється під впливом модернізаційних змін. Вони спонукали до зростання ваги освіти, яку прагнули здобути й інші верстви. Вихідці з шляхетських родин греко-католицької конфесії реалізовували свій потенціал на священницькій ниві. Греко-католицьке духовенство Східної Галичини стало спадкоємцем шляхетського стану української нації, зберігаючи європейську ментальність, систему аксіологічних цінностей стану (почуття обов'язку, відповідальності, гідності, родинної когерентності, освіти та виховання) навіть після офіційного скасування шляхетства[2, 196]. Права шляхти повільно обмежувалися, особливо при втраті легітимаційних документів, а статус “слуги Христа” став більш престижним, ніж шляхетство. У Східній Галичині дрібна шляхта руського обряду переважно скеровувала своїх дітей на навчання до Львівської греко-католицької духовної семінарії, рідше до Відня у “Барбареум”, де навчалися майбутні українські парохі. Культура галицької шляхти греко-католицького обряду, яка асоціювала себе з українською нацією, трансформувалися у духовенство, яке на початку XX ст. кількісно і якісно стало проводом українського селянства Східної Галичини. Наступне покоління галицьких українців склало основу освіченої, соціально відповідальної інтелігенції. Знання традиційної культури, здобуті високі студії, духовні ідеали та виховання “з дому” у священничих родині сформували світську українську інтелігенцію. Вона стала проводом, елітою новостворюваної модерної нації. Українська інтелігенція не акцентувала на шляхетському походженні, щоб у народі її не асоціювали з польською нацією, зберігши “за замовчуванням” основи шляхетської культури.

Здобути освіту, економічну незалежність, самостійність від роду, розвинути літературні таланти, розірвати мембрану шляхетських устоїв прагнули й доньки шляхтичів-священників. Сидора Навроцька (під псевдонімом Ародиса) писала до Івана Франка, посилаючи йому перші оповідання, які від подав до альманаху “Перший вінок”, що хотіла б вийти за межі домашнього кола і заробляти самостійно на життя[4].

Ю. Лотман зазначає, що мембрана сім'ї, яка відділяє її від позасім'їтичної реальності є еластичною[5, 250]. Шляхетське середовище змінювалося, виникала потреба працювати і заробляти самим. В замкнутий простір шляхетської культури проникали ззовні елементи іншого світу, які вносили у неї динаміку, трансформацію простору, одночасно піддаючись впливу самої шляхетської культури і її канонам. Семіотичний простір творить нові пласти культури. Цей вічний рух постійно утворює різноманіття, яке живиться відкритою позасім'їтичною системою.

Композиція шляхетського і позашляхетського світів, вплив економічних проблем на шляхту не створили хаосу, оскільки на сторожі стояв традиційний шляхетський етос. Взаємовплив і взаємообмін всередині сім'їтичної культури з позасім'їтичною сферою утворює багатий резервуар змін. Шляхтянка Сидора Навроцька вийшла заміж за випускника Львівської духовної семінарії селянського походження Івана Паліва і дала українській нації діячів Визвольних змагань Омеляна Паліва, Дмитра

Палііва, Василя Палііва, відому пластунку-виховницю Цьопу Паліів, іменем якої у Торонто названі українські садочки і школа[1].

Шлюбна політика шляхетського стану у європейських містах змінилася ще у XVIII ст., більш терпимо сприймали шлюби родової шляхти з багатими буржуа. В Галичині, де у XIX ст. відбувся економічний спад, також не так категорично розглядали партію нешляхетського походження. Прикладом служить 20-річна шляхтянка Марія Кульчицька, яка вийшла заміж за 57-річного вдівця Якова Франка, цей союз дав українцям Івана Франка[3, 78].

Міцні традиційні устої сім'ї шляхетського дому трансформуються. Взаємовплив різних замкнених систем є одним з джерел культурного взаємозбагачення. При взаємопроникненні шляхетської і бюргерської сім'ї культур у Європі відбувався вибух, з позитивними наслідками для обох систем. Після певного протистояння і порозуміння, культурного обміну у Західній Європі відбулася композиція еліт, що сприяла згодом побудові громадянського суспільства. На початку XX ст., не зважаючи на втрату привілеїв, заборону шляхетства як стану, відміну титулів, шляхетські родини інтегрувалися у бюргерське життя суспільства, зайнявши провідні позиції в управлінні, політиці, дипломатії.

У Східній Галичині переважала дрібна шляхта, яка урбанізовувалася, здобувала освіту, виховувала національну (само)свідомість. Першим культурним вибухом була поява патріотичного греко-католицького духовенства, яке по селах підносило національний дух українців, наступним культурно-освітнім вибухом – поява покоління світської інтелігенції, яка дбала про створення української культури і держави, навіть перебуваючи у різних державних організаціях. Кращі шляхетські риси – почуття обов'язку, гідності, відповідальності транспортувалися на благо служіння не роду, а народу.

Висновки. Представники руської шляхти Галичини належали до сім'ї шляхетської культури. Вони слугували містком між Західною та Східною Європою, європейською та українською ментальністю, сільською та міською культурою, усною та письмовою традицією, були символом потужного культурного, соціального, символічного капіталу і оптимістичної моделі культурної пам'яті.

В межах Австро-Угорської імперії наприкінці XIX ст. українська дрібна шляхта пережила ті ж процеси, що й європейська шляхта, з якою створювала спільну сім'їтичну культуру. Модернізаційні процеси змусили руську шляхту трансформуватися у греко-католицьке духовенство. Шляхетська верства у модерну епоху виконала духовну місію через передачу кращих якостей (відповідальності, почуття обов'язку, моралі, гідності, правди і справедливості) іншим спільнотам, в першу чергу – інтелігенції. Гасло “шляхетство зобов'язує” не втратило актуальності у XXI століттях. Для країн, у яких нація, а особлива її еліта, свідомо морально і фізично знищувалися, важливо пізнати ментальні основи своєї кращої складової частини. Усвідомлення того, що український народ не лише “селянського покрою”, а має у своїй ментальності шляхетний дух, необхідне для самоствердження української модерної нації сьогодні.

Ігнорування шляхетського стану українським етносом відбувалося через слабкі соціальні інстинкти підпорядкування та визнання авторитетів, особливо з наближеного середовища, що компенсовувалося вшануванням загиблих, у посмертних комеморативних практиках, культі героїв[8]. Це підсилювало переконання антиукраїнських сил про зрадницьку позицію шляхетства,

що унеможливило національне і соціальне визволення. Замовчування націєформуючої, культуротворчої та державницької ролі шляхетських верств спровокувало імідж української нації як виключно селянської. Зміна національної парадигми культурної пам'яті доводить, що українці – не лише нащадки козаків, а й шляхетської культури, яка маркована у кодексі ментальних особливостей виховання.

Список використаної літератури

1. Белінська Л. Експлікація родинної традиції у громадянському просторі Галичини. Львів, 2012, 375 с.
2. Делятинський Р., Сливка Л. До питання про шляхетське походження окремих священничих родин (на прикладі Станіславівської єпархії УГКЦ) // Науковий вісник ІФБУ “Добрий Пастир”: Зб. наук. праць. Вип. 7. Богослов'я. 2015. С.196-210.
3. Іван Франко у спогадах сучасників. Львів, 1956. 529 с.
4. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Відділ рукописів, Спр. 1608. П.683.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: “Искусство СПб”, 2000. 704 с.
6. Оссовская М. Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали. М.: Прогресс, 1987. 528 с.
7. Сенека Л. А. Моральні листи до Луцилія / Л. А. Сенека; [пер. з латин., передм. А. Содомори]. – К.: Основи, 1995. – 603 с.
8. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / упоряд. М. Шафовал. – 2-ге вид., переробл. і допов. – К.: Знання, 2006. – 344 с.
9. Mayer A. Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaft. 1848-1914. München, 1984, S. 10–12.
10. Oexle O. Memoria als Kultur. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. 121 S.
11. Reif H. Adel im 19. und 20. Jahrhundert. Reihe “Elitenwandel in der Moderne” / H. Reif. – München: Oldenbourg, 2012. – 182 S.

References

1. Belinska L. Eksplikatsiia rodynnoi tradytsii u hromadianskomu prostori Halychyny. Lviv, 2012, 375 s.
2. Deliatynskiy R., Slyvka L. Do pytannia pro shliakhetske pokhodzhennia okremykh sviashchenychykh rodyn (na prykladi Stanislavivskoi yeparkhii UHKTs) // Naukoviy visnyk IFBU “Dobryi Pastyr”: Zb. nauk. prats. Vyp. 7. Bohoslovia. 2015. S.196-210.
3. Ivan Franko u spohadakh suchasnykiv. Lviv, 1956. 529 s.
4. Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Viddil rukopysiv, Spr. 1608. P.683.
5. Lotman Yu. Semyosfera. S.-Peterburh: “Yskusstvo–SPB”, 2000. – 704 s.
6. Ossovskaiia M. Rytsar y burzhua. Yssledovanyia po ystoryy moraly. M.: Prohress, 1987. 528 s.
7. Seneka L. A. Moralni lysty do Lutsyliia [per. z latyn., peredm. A. Sodomory]. – K.: Osnovy, 1995. – 603 s.
8. Yaniv V. Narisy do istorii ukrainskoi etnopsykhoholohii / uporiad. M. Shafoval. – 2-he vyd., pererobl. i dopov. – K. : Znannia, 2006. – 344 s.

9. Mayer A. *Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaft. 1848-1914.* München, 1984, S. 10–12.

10. Oexle O. *Memoria als Kultur.* Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. 121 S.

11. Reif H. *Adel im 19. und 20. Jahrhundert. Reihe "Elitenwandel in der Moderne" / H. Reif. – München : Oldenbourg, 2012. – 182 S.*

Стаття надійшла до редколегії 14.08.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

SEMIOSPHERE OF CULTURE OF GENTRY'S ENVIRONMENT AND ITS DYNAMICS IN THE EARLY XX CENTURY

Lyudmyla BELINSKA

Ivan Franko National University of Lviv,

Department of Philosophy of Art,

18, Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008,

phone: +380677005939; e-mail: ludmyla.belinska@gmail.com

This article is about the semiosphere of culture, which was determined by the famous cultural scholar and philosopher Yuriy Lotman. In his works he developed the concept of the semiosphere of culture, conditions of transformation and dynamics of its semiotic borders. Semiosphere of culture is inherent among different team groups, classes, fractions (gentry is included), which at the turn of the XIX - early XX century experienced a number of changes and transformations. During this period the membrane of gentry's culture was flexible and sensitive: it interacted and affected the formation of ethos of the bourgeoisie's and the intelligentsia's culture, changing its semiotic borders. The main functions of the semiotic border (to separate, to guard and to preserve) have been weakened, because the growing ossification and the hardness in the new modern circumstances would have doomed the gentry's culture to destruction. In return, the function was to detach, to detect similar and non-similar features, to create new ideas, texts and languages with the other team groups that are close in the footsteps and values. Gentry's environment due to the process of urbanization and modernization dropped out from the "closed-system" centuries, has become more elastic to the other layers of society, in particular, to the wealthy bourgeoisie in the Western Europe. In Galicia, the gentry of Russian origin were transformed into the Greek Catholic clergy, which brought up a nationally conscious secular Ukrainian intelligentsia during the following generations. Because of the social transformations of the late XIX – early XX centuries, gentry disappeared, its titles and privileges were officially abolished, but the basic factors of its ethos became a part of the semiosphere of the burghers, clergy and intellectuals. Since culture develops with a certain inertial margin of strength, Ukrainian intelligentsia for a long time during the twentieth century enjoyed a cultural capital and a sense of duty, responsibility and self-sacrifice, taught by its predecessors. The revision of the attitude to the Ukrainian gentry as spiritual elite in Ukraine means a change in the national historiography and paradigm of cultural memory.

Keywords: semiosphere, culture, gentry, dynamics, transformation.

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 783.2.034“16/18“:781(=16)“20“

orcid.org/0000-0001-5978-096X; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10637>

ДУХОВНИЙ СТИХ (ВІРШ) КІНЦЯ XV – СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЗАЦЕРКОВНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ (деякі роздуми Михайла Грушевського щодо концепції дослідження жанру)

Юрій МЕДВЕДИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: +380679843658; e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net*

Мета роботи полягає у тому, щоб: а) шляхом проведення музично-джерелознавчих досліджень зарахувати жанр духовного стиха (вірша) до музично-поетичної спадщини української пізньо-середньовічної культури, незважаючи на те, що його здебільшого прийнято асоціювати з московською (російською) культурою того часу; б) проаналізувати жанр як важливе релігійно-мистецьке джерело української барокової піснетворчості кін. XVI–XVIII ст. **Методологія.** Використано джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний та ін. методи дослідження. **Наукова новизна.** Духовний стих розглядається як жанр національної духовнопісенної традиції, що виникла у добу пізнього середньовіччя та спричинилася до появи української барокової духовної пісенності. В основу такого підходу покладено незаслужено призабуту концепцію М. Грушевського, який духовний стих (вірш) пропонував досліджувати у контексті розвитку української пісенної культури та літератури. За понад ста років цього не було здійснено. Тому, у цій статті з погляду сучасної науки зроблено спробу проаналізувати та актуалізувати концепцію М. Грушевським. На прикладі багатьох текстів Ю. Медведик доводить слушність ідей М. Грушевського, вказує на подальші перспективи розвитку досліджень жанру покаянного стиха. Особливу увагу автор статті приділяє питанням дослідження мотиву “покаяння в пустелі”, який плідно розробляли східнослов’янські піснетворці пізньо-середньовічної епохи. Згодом ці мотиви виразно проявили себе в українських покаяннях духовних піснях доби Бароко. Пласт цієї культури почасти репрезентовано у почаївському “Богогласнику”, який нещодавно перевидано в славістичному австрійсько-німецькому видавництві (“Böhlau Verlag”) Ю. Медведиком [7]. **Висновки.** Стан сучасних джерелознавчо-текстологічних досліджень дозволяє тексти покаяннях стихів зараховувати не до старовинної московсько (російської), але й до української спадщини. Проведені попередні музично-текстологічні дослідження виразно це доводять.

Ключові слова: духовний стих (вірш), духовна пісня, джерелознавчі студії, “Богогласник”.

Актуальність теми дослідження. Українська духовна пісня, як жанр, що з'явився в національній музичній культурі на межі XVI–XVII ст., вже достатньо добре вивчений з філологічно-музикознавчого та почасти інтердисциплінарного погляду. Але зазначене стосується насамперед періоду її розвитку впродовж XVII–XIX ст. Однак питання, що стосуються генези жанру ще містять чимало дослідницьких лакун, зокрема й щодо формулювання науково-обґрунтованої оцінки впливу на українську духовну пісню майже призабутого пізньо-середньовічного жанру так званого “духовного стиха” кінця XV – початку XVII ст. Тому маємо вагомий підстави розглядати його як важливе інспіруюче джерело для піснетворців доби раннього Бароко. На ці дуже важливі аспекти тягlosti української культури ще наприкінці XIX ст. звернув увагу Михайло Грушевський. Однак і по сьогодні помітних зрушень щодо розв'язання зазначеної наукової міждисциплінарної проблеми поки не маємо. З огляду на це, дослідження цього жанру, попередника духовної пісні (канта), є вельми актуальним, що й розглядається у цій статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Генеза українських духовних пісень сягає своїм корінням у пізнє середньовіччя з його багатою гимнографічною творчістю. Приблизний час появи жанру духовних пісень в українській культурі здебільшого окреслюють періодом межі XVI–XVII ст. Проте, коли вести мову про передумови його зародження в тогочасній українській пізньоренесансно-бароковій культурі, то гіпотетично, зі значною вірогідністю, можемо розширити цю межу до кін. XV – поч. XVI ст., тобто часу зародження жанру так званих “покаянних стихів” (духовних віршів), які розспівувалися старцями, представниками нижчих соціальних станів, згідно побутуючої у пізньо-середньовічній Європі практики спокутування гріхів, у т. ч. через спів. Щоправда, з того часу залишилися у співацькій та рукописній практиці тільки окремі музично-словесні тексти, і то переважно за записами XVII ст., до того ж здебільшого московськими (російськими).

Задаючись питанням значимості впливу так званих “духовних стихів” кінця XV – серед. XVII ст. на особливості зародження східнослов'янської барокової духовнопісенної творчості, мусимо визнати, що ставимо перед собою вельми складне для розв'язання завдання, позаяк доводиться здебільшого вдаватися до гіпотетичних припущень, особливо в українсько-білоруському контексті. Та обійти це питання неможливо, адже немає сумніву, що на ранньому етапі розвитку духовної пісні (канта) сюжети та поетика духовних стихів творчо переосмислювали східнослов'янські піснетворці, абсорбуючи при цьому впливи пізньо-ренесансних богословсько-філософських світоглядних засад, які водночас більшою чи меншою мірою кореспондувалися із вже помітними секуляризованими проявами ліричного первня у творчих інтенціях анонімних авторів покаянних текстів.

Гальмом українського науково-дослідницького процесу щодо поставленого питання, є майже повна відсутність цих текстів у репертуарах збережених або не атрибутованих українських рукописних співаників, що суттєво ускладнює його розв'язання з погляду часу зародження та тягlosti паралітургійної української культури, створення доказової бази etc. Жаль, але від часів М. Грушевського помітних змін не видно... Це ж констатовано й у коментарі відомого сучасного дослідника давньої літератури та фольклориста Ст. Росовецького до перевидання “Історії української літератури” М. Грушевського. Він констатує: “Розгорнуту тут програму вивчення українських духовних віршів у зіставленні з билинним епосом, що була запропонована Грушевським як певне продовження широких пошуків

у цьому напрямі А. О. Веселовського, реалізовано не було. Атеїстична доктрина в СРСР наклала табу на дослідження християнських елементів у народному світогляді. У Росії дещо робилося, хоч би під виглядом вивчення “народних утопій” [5, с. 320–321]. Про Росію С. Росовецький було сказано на початку 90-х рр. XX ст. Але від того часу там дуже багато чого зроблено; на жаль в Україні – далі визнання перспективності концепції М. Грушевського справа не зрушилася.

Щоб дещо прояснити щойно процитовані закиди шановного дослідника, звернімось до деяких тез М. Грушевського про духовний вірш (стих). Приміром, цитуючи М. Сперанського, він солідаризувався з ним у тому, що: “кінець XV–XVII в. – час утворення стиха в тій формі, в якій його знаємо тепер” [2, с. 183]. Далі, коментуючи процитоване, він наголосив, що “старших від XV в., з стихів не витягнуто, проте, немає сумніву, що основа деяких тем – напр., дуалістичної космогонії, змієборства тощо, належить першим вікам християнства Руси” [2, с. 193]. Дійсно, від кінця XIX ст., тобто, з періоду публікацій Івана Кіреєвського, Віктора Варенцова, Пйотра Безсонова та ін., давніших від XV ст. стихів не “витягнуто” ні російськими дослідниками, ні українськими. Натомість українські дослідники того часу (Микола Костомаров, Михайло Драгоманов, Івана Франко, Павло Чубинський, Микола Сумцов та ін.), в силу своїх наукових зацікавлень та браку текстового матеріалу для студіювання, духовними стихами впритул майже не цікавилися. На етапі накопичення текстового пісенного матеріалу, їх первинного, здебільшого хаотичного дослідження, введення в науковий обіг, жанрової класифікації, нерідко нігілістичного ставлення до цієї “штучної” творчості неосвічених або малоосвічених анонімних авторів духовних стихів, все-таки, різновекторне наукове зацікавлення було сформовано та розпочато дослідження. Це дозволило М. Грушевському стверджувати: “В сумі, розуміється, лишається дуже багато невиясненого, але, як то кажуть, – бодай єсть за що руки зачепити”, незважаючи на те, що і надалі дослідник почуває себе “дуже безпомічно [...] на пункті старших верств релігійної поезії” [2, с. 189]. А причини були тоді і до нині є різні, бо “В Західній Україні сі старші верстви покрилися віршами, чи кантами нового шкільного походження XVII–XVIII вв. [...] В Україні Східній сей новіший шкільний репертуар розміщується з стихами, аналогічно з тими, що поширені на Великоруси. Та одна і друга категорія – наші канти і духовні стихи трактувалися зневажливо нашими збирачами і видавцями як продукт ненародний” [2, 189]. Все сказане не викликає заперечень, бо, дійсно, в Україні, духовна пісня (конт) зародившись ще на межі XVI–XVII ст., тим самим поступово витісняла зі співацького обігу духовний (покаянний) стих, а разом із ним втрачалася необхідність його рукописного кодифікування. Тому в українських рукописах вже навіть у середині XVII ст. збереглися лиш окрушини цих текстів. Натомість у Московії період пізно-середньовічної культурної стагнації тривав принаймні до середини – третьої чверті XVII ст., тобто часу привнесення українцями та білорусами нових жанрів музичної культури (конт, партесний концерт, шкільна драма). Лиш тоді і у них починається “витіснення” покаянного стиха, що у свою чергу спричинилося до його міцного вкорінення у культурі старообрядців, які, як відомо, співають його і сьогодні. Завдяки тому старовинні рукописи з текстами покаянних стихів збереглися доволі репрезентативно, і не в останню чергу особливо ревно завдяки супротивникам Никонівської церковної реформи у Московії (1666–1667 рр.).

Коли ж прокоментувати висновок М. Грушевського про зневажливість збирачів та видавців наприкінці XIX ст., то тут одна з причин полягає у процвітаючому тоді душі народництва, який, звісно, впливав на багатьох дослідників. Тому й не надто вони переймалися проблемами записів текстів духовних стихів, які, до того ж, були нерідко жахливо “відредаговані” безграмотними чи малоосвіченими каліками-перехожими, лірниками. Крім цього побутувала думка, що ця творчість штучна, “вченого” походження, не народна, про що вже мова велася. Якщо говорити про духовну пісню, то так воно і є, зрештою і духовні стихи у своїй генезі теж такими є.

Що ж до публікування текстів, їх наукового коментування, аналізу, то, для прикладу, збірник П. Безсонова («Калі́ки перехо́жие»), якоюсь мірою виконав свою позитивну роль, попри його справедливо-обґрунтовану критику сучасниками. Але був інший бік питання: тексти духовних (покаянних) стихів, барокових духовних пісень (кантів), без всіляких навішаних ярликів, як-ото продукт “вченого” походження, треба було досліджувати комплексно та системно, тобто: а) на основі здійснених записів у т. зв. “живій традиції”; б) опираючись на текстові записи з різноманітних рукописних джерелах, зокрема співаниках, у т.ч. стародруках, в яких вони збереглися. Ці дослідницькі завдання почасти вже відображала збірка П. Безсонова. На аналогічних завданнях акцентував увагу М. Грушевський, його односторонній у цьому питанні: І. Франко, В. Перетц, відтак В. Гнатюк, М. Возняк та ін., апелюючи до потреби пошуку та збереження рукописних співаників та стародруків із текстами пісень, їх археографічного, джерелознавчого та текстологічного опрацювання. Біда лиш у тім, що “старші верстви” текстів українських духовних стихів “покрилися” текстами барокової доби: нічого не вдієш – еволюційні процеси незворотні. Вони ж, як відомо, на межі XVI–XVII ст. в українській культурі були вельми активними, зосібна, у музичній – фундаментальним. Проте, в свою чергу, “Різні позначки вказують на те, що як у билинній традиції, так і в калічій – духовних стихах, великоруський народ краще зберіг старшу поетичну творчість, яка сягає, бодай в часті часів старшої культурної спільності України і Великої Росії XIV–XV вв. [...] Ми маємо з одного боку, факти, які свідчать про єдиний духовний репертуар каліків, кобзарів і лірників на всім просторі від Карпат до Білого моря” [2, с. 190].

Що ж, як свідчать записи другої половини XIX – поч. XX ст., такий “єдиний репертуар”, зрозуміло, з лексичними відмінами, варіантами текстів, мабуть, не тільки словесних, але й музичних, дійсно існував, і якби не вчені рівня М. Грушевського, І. Франка та ін., які у доброму розумінні збурили українську наукову думку, закликали до пошуку джерел різноманітного типу, їх збереженню та дослідженню, то, либонь, ми би вже невдовзі (про сьогодні й мови немає), глибокодумно б констатували, що покаянні стихи “в українській духовній пісенності се явище припадкове” (Володимир Горленко), або українські варіанти духовного стиха є “простими переповідженнями [...] великоруського духовного стиха” (М. Сумцов). Думається, саме тому, М. Грушевський і запропонував свою “програму будучого досліду”, “дуже потрібного і пожаданого”, та заявив: “Я певен, що детальний розбір, переведений над більшим числом духовних стихів нашого репертуару, скріпить і поглибить такі спостереження і zarazом – як то передбачав іще Веселовський, приступаючи до своїх “Южно-русских былин”, – тільки певна сума подібних спостережень дасть змогу і генеалогію поодиноких творів виводити з більшою певністю” [2, с. 194].

Повертаючись до збірника П. Безсонова, як своєрідного компендіуму різножанрового текстового матеріалу, треба зауважити, що помітну кількість

духовних стихів українських авторів або зрусифікованих текстів українського походження зустрічаємо переважно у VI-му випуску його “Калік перехожих”. Прикметно, що чимало з них вже “причепурені” бароковою лексикою та версифікацією, представлені у різних варіантах. Серед таких текстів “Плакался Адам пред расм сидя”; “Вопль бил презліний в предрайстей країні” та ін. Знаменно, що П. Безсонов неодноразово у вступних заувагах до чергових випусків прямо або, зазвичай завуальовано, не забував акцентувати увагу на малоруському (українському) походженні багатьох текстів збірника, дотримуючись при цьому переконання, що вся ця спадщина в цілому – великоруська, хоча й з походження нерідко є малоруською, білоруською, або просто – “юго-западною”, чи інколи західноєвропейська-перекладна.

Не зайвим буде підкреслити те, що П. Безсонов разом із кн. Владіміром Одоєвським був серед першопрохідців, які намагалися дослідити, або хоча б поставити питання про музичну мову (мелодіку, ритміку) покаянних стихів. Згодом, вже на початку ХХ ст., до музичної складової духовних стихів на аматорському рівні намагався звертатися, приміром, Александр Маслов, однак не сказав нічого путнього. Та при цьому він відзначав значимість цього пласту культури як у давнину, так і у його сьогодення, тобто на межі ХІХ – ХХ ст. Він писав: “сліпий співак, володіючи репертуаром духовного змісту, зразу став у становище вихователя народу в справі віри в Бога, пізнання добра й істини, приблизившись тим самим до ролі церковного вчителя [...]. Каліки бандуристи і лірники розрізнялись тільки за репертуаром: світському, переважаючому в бандуриста і духовному – у лірника” [4, с. 7].

Подібну за своїм пафосом думку висловлював і Владімір Данілов: “духовні стихи в Малоросії, як і стихи російські, до яких перші дуже близькі, відображають загальні їм джерела – твори древньоруської книжності, головним чином твори апокрифічні, що мали в середовищі давньоруського суспільства більше поширення, ніж Святе Писання і книги церковні” [3, с. 7].

Коли ж він веде мову про музичні тексти, то звертає увагу на те, “порівнюючи мелодії духовних стихів, ви майже не знайдете одного і того ж наспіву, крім тільки загальних поспівок (мотивів або мелодичних зворотів), а між іншим тексти часто являють собою дуже близькі варіанти стихів, записаних навіть у різних кінцях Росії. Це вказує на те, що запам’ятовування наспівів і текстів йшло незалежно і завдання прослідкувати розповсюдження наспівів є більш важким” [4, с. 10].

Викликала у нього зацікавлення і характерна специфіка каденційних зворотів у духовних стихах (піснях), вплив церковної та народної музики на розвиток мелодії й форми духовних стихів. Заразом зупинився й на побіжному розгляді колядок, які, як йому здавалося, є “не що інше, як духовні вірші”, котрі співають навіть на російській Півночі, хоча “як вони туди потрапили невідомо” [4, с. 13]. Все це відображало тогочасну науково-популярну думку про музичну творчість щодо надбань давньої позацерковної пісенної спадщини. Розумів це і автор статті, позаяк недвозначно зазначав: “приступивши до вивчення духовного стиха загалом, наштовхуємося на багато зовсім нерозгаданих питань, задовільне розв’язання яких можливо тільки при наявності великої кількості музичного матеріалу, а аналізована нами тема настільки широка сама по собі, що неможливо, виявляється, в достатній мірі охопити все”, а тому далі пише: “зроблені нами на деякі питання відповіді [...] дають тільки напрямки, в яких наступному досліднику потрібно проводити спостереження” [4, с. 13].

Незважаючи на те, що побіжне зацікавлення музичними текстами покаянних стихів, питаннями їх рецепції та інтерпретації у лірницькому виконавстві можемо прослідкувати від XX століття, їх і надалі десятиліттями досліджували хіба-що вряди-годи. Це і не дивно, бо зафіксованих нотних текстів — катма, поетичних хоча й набагато більше, але теж мало...

До вивчення духовного (покаянного) стиха попервах зверталися як дослідники-аматори, так і їх сучасники – відомі вчені Владімір Перетц, Арсеній Кадлубовській та ін. Від другої половини XX ст. та по сьогодні цей пласт культури був і є до сьогодні у полі зору насамперед російських вчених та славістів-русистів: Александр Позднеев, Владзімеж Мокри (Володимир Мокрий), Сергей Фролов, Ксенія Корабльова, Наталіі Фьодоровская та ін.

Прикро, серед перелічених дослідників, майже не зустрічаємо сучасних українських музикознавців, за винятком Н. Герасимової-Персидської [1, с. 331–337]. А, якщо ж і віднаходимо дещо сказане іншими, то лиш на рівні вельми узагальненої інформації, як-от у праці з історії української культури Юрія Ясіновського. Він, як і інші музикологи-медієвісти, теж поділяє висновок, що “саме XV ст. сягають перші згадки про одне з найдавніших джерел української духовної піснетворчості – так звану “Голубину книгу”. В основі найдавнішої версії цих пісень були гимнографічні піснеспіви: Плач Адама (найчастіше з текстом “Сіде Адам прямо рая”, що є прямою парафразою однойменної стихири), пісня царевича індійського Йоасафа “Прийми мя пустине”, пісні до Богородиці та ін.” [6, с. 270].

Звичайно, не ставлячи собі за завдання спеціально досліджувати цей пласт культури, Ю. Ясіновський обмежився коротким переліком текстів. Їх можна продовжити, адже з-поміж усього опрацьованого корпусу українських духовних пісень барокової доби, вирізняється невеличка група текстів, які викликають безпосередні аналогії з духовним стихом, традиційними його мотивами покаяння, засудженнями первородного гріха Адама та Єви, їх вигнання з раю тощо. Серед духовних пісень, перероблених із покаянних стихів, або безпосередньо навіяних ними, можна назвати, для прикладу, “Плакался Адам пред расм”, “С’їде Адам прямо рая” та “О, прекрасная пустыни”.

Є й інші, порівняно не надто поширені, проте доволі знані у XVII ст. пісні, в яких мотиви “пустелі”, “раю” виразно обговорюються: “Рай прекрасний насажденный”, “Веселися красная пустыни, радуйся ангелскія сили”, “Б’їгая в пустыню світа вдалихся”, “Процв’їла еси пустыни, калікратійская яскини”, “Уви, откуда отпадох б’їдний”, “Се б’їгая удалися і во пустыню водворися”

Найбільш відомий на сьогодні запис українського духовного стиха “Прийми, мя пустине”, наявний у рукописі під назвою “Latoris Lwowski” (НБУВ, ф. Університету, № 206, арк. 130 зв.). Його сюжет почерпнуто зі знаменитої середньовічної повісті “Варлаам та Йоасаф”, відомої у нас ще з XII ст. Мелодичний текст у записі відсутній. Мабуть, спеціально створеного, й не існувало, бо, як свідчать ранні поодинокі записи рукописів, уже кінця XVII ст., “Прийми, мя пустине” розспівувати на мелодії інших пісень (кантів). Їх мелодії теж невідомі, бо переписувачі вказали лише “тони”, тобто мелодії пісень, які можна використовувати для розспівування. Не виключено, що на початку XVIII ст. відбулась певна мелодична стабілізація, адже, приміром, у лемківському рукописному “Кам’янському Богогласнику” 1734 р, невідомим переписувачем вже пропонувалося співати поетичні тексти пісень “В вечер же суботній” (страстям Христовим) та “Плачуся і ужасаю” (про страшний суд) на “тон” пісні “О прекрасная, пустыни”. Нічого дивного в цьому немає, зважаючи на активно

використовуваний метод контрафактур, згідно якого можна було пристосовувати ті чи інші мелодії для розспівування поетичних текстів інших духовнопісенних, навіть, світських пісень.

Висновки. З огляду на попередньо сказане, зрозуміло, що є підстави констатувати: ланка “покаянний стих” – “духовна пісня” (“кант”) найбільш виразно прослідковується в російській давній культурі. В українській та білоруській – вельми туманно. Однак сумніватися чи заперечувати те, що покаянний стих, як явище пізно-середньовічної (пізньо-ренесансної) культури не проявився, хоча б почасти, в Україні та Білорусії однозначно помилково. Скоріш за все мова має йти про швидкоплинний (“стретний”) та не надто творчо активний характер функціонування цього жанру (у межах кін. XV–XVI ст.) в українській культурі, який невдовзі відчув на собі впливи естетики та філософії раннього Бароко та трансформувався в нову жанрово-стильову якість (духовна пісня-кант), чого ще десятиліттями не було у Московії. Тому подальші досліді вкрай необхідні, але не з позиції нігілізму, а позиції Ad fontes !

Список використаної літератури

1. Герасимова-Персидская Н. Об отражении Повести о Варлааме и Иоасафе в древнерусской музыке. *Труды отдела древне-русской литературы*. Ленинград : Наука, 1985. Т. XXXVIII. С. 331–337.
2. Грушевський М. Історії української літератури. Київ : “Либідь”, 1994. Т. IV. 332 с.
3. Данилов В. К истории украинских духовных стихов. *Киевская старина*. 1905. Январь. С. 7–10.
4. Маслов А. Калики перехожие на Руси и их напевы: историческая справка и мелодико-технический анализ. Санкт-Петербург : Тип. гл. упр. уделов, 1905. 14 с.
5. Росавецький С. Примітки. Грушевський М. *Історії української літератури*. Київ : “Либідь”, 1994. Т. IV. С. 320–321.
6. Ясіновський Ю. Пісенний фольклор і музичне мистецтво. *Історія української культури. Українська культура XIII – першої половини XVII ст.* Київ : Наукова думка, 2001. Т. 2. С. 322–333.
7. Rothe H., Medvedyk J. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 2016. Band 1: Facsimile. 602 S.

References

1. Herasimova-Persydskaia, N. (1985). On the Reflection of reflection of the Novel about Varlaam and Josaphath in Old Russian music. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. V. XXXVIII, 331–337 [in Russian].
2. Hryshevskyyi, M. (1994). The History of Ukrainian Literature. Kyiv : Lybid 332 p. [in Ukrainian].
3. Danilov V. (1905). On the history of Ukrainian sacred verses. *Kievskaya starina*. January. 7–10 [in Russian].
4. Maslov, A. (1905). Wondering beggars in the Rus' lands and their songs: a historical essay and a methodical-technical analysis. Sankt-Petersberg : Tip. glavn. upr. udelov [in Russian].

5. Yasinovskiy, Yu. (2001). Song folklore and musical art. *The History of Ukrainian culture. Ukrainian culture of the XIII – first half of the XVII cc.* Kyiv : Naukova dumka. 322–333 [in Ukrainian].

6. Rosavets'kyi, S. (1994). Notes. Hrushevskiy V. *The History of Ukrainian Literature.* Kyiv: Lybid. V. IV. 320–321 [in Ukrainian].

7. Rothe H., Medvedyk J. (2016). Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, Band 1: Facsimile. 2016. 602 S. [in German].

Стаття надійшла до редколегії 14.07.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

**SACRED VERSE OF THE END OF THE XV – MID XVII cc.
IN UKRAINIAN PARALITURGICALMUSICAL CULTURE
(Mykhailo Hrushevskiy's reminiscences concerning the study of the genre)**

Jurij MEDVEDYK

*Ivan Franko L'viv National University,
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,
19, Valova str., L'viv, Ukraine, 79008,
тел.: +380679843658, e-mail: jurij_medvedyk@ukr.net*

The purpose of the article comprises: a) by means of conducting of musicological-source studies to enter the genre of sacred verse in musical-poetic heritage of Ukrainian late-medieval culture in spite of the fact that it is habitually associated with the Muscovite (Russian) culture of the considered time: b) to analyse the genre as an important religious-artistic source of the Ukrainian baroque time song creativity of the end of the XVI–XVIII centuries. **The methodology** of research have been used: methods of source study, historical, of music theory, etc. **The scientific novelty.** In the article, the sacred stich (verse) is stu as a genre of the national sacred song creativity tradition aroused in the late medieval age and contributed to the origin of the Ukrainian baroque sacred song creativity. M. Hrushevskiy's unjustly forgotten concept of learning the sacred verse in the context of the Ukrainian song cultural and literary creativity was laid down in that approach. By means of a number of examples Yu. Medvedyk proves the topicality of M. Hrushevskiy's ideas and points out further prospects of the development of the study of the genre of repentance verse. A special attention the author pays to the issue of the study of the motif of "repentance in wilderness" which was very well elaborated by East Slavic song authors of late medieval time. Later these motifs manifested themselves very distinctly in repentance sacred songs of the Baroque epoch. The essence of this culture is sufficiently, well represented in the "Bohohlasnyk" from Pochaiv, which has been recently reprinted in a Slavic studies Austria-Germany publishing house ("Böhlau Verlag") by Yu. Medvedyk [7]. **Conclusions.** The state of the present-time textological studies of repentance verses allows contemporary researches to include them not to the old Muscovite (Russian) spiritual heritage. The previously conducted musical-textological investigational distinctly prove it.

Keywords: sacred stych (verse), source-study, "Bohohlasnyk".

УДК 78.01:398.88

orcid.org/0000-0002-6343-8638; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10638>

RURAL CANTOR'S MUSIC AFTER THE REFORMS OF MARIA THERESA AND JOSEPH II WITHIN THE TERRITORY OF SLOVAKIA

Renáta KOČIŠOVÁ

*Prešov University,
Department of Music at the Institute of Music and Visual Art,
17. Novembra 1, 080 01 Prešov, Slovakia,
phone +421 911 623 316 (00421 911 623 316; e-mail: renata.kocisova@unipo.sk)*

Music historiography describes the history of music of Slovakia (part of the multiethnic Hungarian Kingdom until 1918) as an autochthonous phenomenon, as a history of music on its territory located at the crossroads of cultures and confessions. The paper tries to present more in detail the music practices of the rural cantors after the implementation of the educational reforms imposed by the empress (and queen) Maria Theresa – at the turn of baroque and classicism. The repertory of music played by rural cantors was very diverse in terms of genres and forms, although it had mostly a utility character with a minimum share of artistic music. Thanks to the organ music books preserved on the territory of Slovakia we know that organists – within the framework of church ceremonies – accompanied mostly spiritual songs (chants) sung by the believers in slovakized Biblical Czech, and added some typical baroque and classicist compositions to them. Rural teachers (scholars – erudites of that time) who also worked as organists and notaries in the country could rely on the scores, collections and compilations of organ music made by their trainers or predecessors at organ playing – most of the aids in question offered technically undemanding and anonymous repertory of European provenience.

Keywords: music at the territory of Slovakia, church music, cantor, positive organ, organ music collections.

Historical view at the music education in the territory of Slovakia until 1780

Music education on the territory of Slovakia inspired by the European educational models has had a strong position here since the early Middle Ages. The establishment of the first education centres followed the steps of christianization and the first centres appeared even before the Great Moravian times. Bratislava became a centre of music activities on our territory and the first mentions concerning the local minor canons (prebendaries) and cantors performing music during the church rites and ceremonies in quality of choir singers and preceptors (soloists) date to the 13th century (16, p. 9). Essential changes in terms of perceiving music as a very important part of education came with Martin Luther's reformation initiative. Music – as a relevant subject – first got into the curricula of the schools affected by the Reformation – these schools were mostly concentrated in the mining towns and the other ones with a large share of the dwellers coming from German Saxony. In the 16th century a considerable growth of schools in quantity and quality was recorded – the historical documents mention 130 town and

village schools of elementary and secondary character¹ (21, p. 15). Music at the schools in question was taught systematically. The timetable of lectures at the town school in Banská Bystrica from 1574 documents that the students had practical vocal exercises almost one hour every day. The aim was to train the singers able to sing their part from the scores. Cantors had to supervise the training of the students in choral and figural singing (on the eve of important Church holidays mainly), to take up a suitable singing books every half-year and to choose the best singers for so-called recordation events (3, p. 237). The school rules of the same school from 1580 document that the education (until the reforms of Maria Theresa) was designed for male students with the ambition to become clerks, craftsmen (artisans) and teacher². Daughters and sons of aristocracy had mostly private teachers (or attended the schools designed for such a clientele); while the girls from lower social classes attended mostly the schools at the female monastic orders.

The rise of town music in the period of baroque brought new opportunities to cultivate instrumental music in our towns which is documented by the example of the musicians educated by domestic music environment (cantors, organists) - Andreas Neomann, Johann Schimrack (Ján Šimbracký), Zachariáš Zarewutius. Although no organ composition written by them was preserved, the polychoric compositions they left, document advanced polyphone thought. Two rare documents of organ music coming from the territory of today's Slovakia are represented by two tabulatura collections by Samuel Marcfelner. The counterpoint is recorded by the German organ tabulatura system. The compositions contained in the collection were designed for baroque lutheran audience in the town of Levoča.

The evolution of the music education (singing and instrumental music training) was considerably affected by the catholic orders such as franciscans, jesuites and piarists who founded the bases for cultivating church music as well as school drama to be played in all of the monasteries several times a year (during the holidays or important visitations). The jesuite schools for example became attractive since they ensured unpaid education and introduced novelties such as school theatres, orchestras, choirs and other ensembles.

Favourable conditions for developing the cantor's practices have been created since the beginning of the 17th century. While in the small towns and rural areas only one person performed the cantor's duties (including the organ playing), the mining and other prospering towns employed both cantors and organists as it was found out by the Slovak musicologists (F. Zagiba, R. Rybarič, L. Kačic, J. Petötzová, P. Ruščin and others)³.

After examining the repertory of the cantor's music on our territory at the turn of baroque and classicism we come to the conclusion that the situation was very similar to that in Bohemia and Moravia. The most famous authors played in both Slovak and Czech territories were G. Frescobaldi, J. J. Froberger, G. Muffat, A. Poglietti and J. Speth. Unlike J. S. Bach's counterpoint their compositions have smaller areas, the voices are conducted less severely : they also preferred vocal and gregorian themes and used abundant sequences (17, p. 188). Organ compositions by the viennese authors such as

¹ The classes were from Monday to Saturday; Sunday was sacrificed to prayers and other activities in the church.

² Compulsory school attendance with gender equality started to be implemented after the education reform in the second half of the 18th century and at the beginning of the 19th century.

³ Slovak musicologists have specified the following term lately : 1/ cantor's profession (kantorstvo) – to denote the teacher's job and 2/cantor's office (kantorát) – to denote numerous music and cultural activities, which also imply those with the associations of singers and musicians able to perform more demanding church music – in polychoric or concertant styles accompanied by organ. (9, p. 59; 12, p. 38).

Gottlieb Muffat, Matthias Monn, Georg Christoph Wagenseil, Joseph Umstatt and other South German composers were also played on our territory in that time. Some our organists added their own compositions but they were preserved in fragments only – since many of them were rather designed for improvising (4, pp. 4–11). The Lutheran circle of the domestic music production is represented by the names Samuel Marcfelner⁴ and Jan Zarewutius junior whose compositions are well-known to music experts. The Catholic circle is represented by Pantaleon Roškovský who produced author's compositions of so-called *fuga minor* character (it is a kind of a simpler fugue or a counterpoint for organ) – and he really attracted the attention of the audience within our territory. He also created music supported by so-called Levoča convention which required high quality organ music⁵.

In the time of the enlightenment reforms imposed by Maria Theresa the cantor's profession (its structure and importance) was reconsidered. Most of the cantors started to work at the lowest level of education, in so-called trivial (village) schools where they had to teach the elementary school subjects. According to the empress's regulation *Ratio Educationis* the cantors had to teach the given subjects in local languages and to accompany the spiritual songs sung by the population of local parishes. The state started to create positions of teachers and to promote their profession at the local level. Their performances were monitored by the Church through the bishop's visitations of parishes and the schools were also regularly supervised by the local priests. The Church could contribute to education through payment in kinds or cash but the salaries of teachers were covered by municipalities. There the teachers – before starting their jobs – had to take an oath which implied that the person of a cantor performed double duties – that of a municipal teacher and that of a parish organist. Besides the Church, other sponsors contributed to music in the 18th centuries – mainly the members of the monarch's and aristocratic families – they sponsored private music education, professional orchestras, music performances and custom-made composing. The positions of cantors in towns and villages differed much in their social status and the quality of music performed.

At the registration of the teacher's profession in historical documents certain discrepancies are observable. The name of the teacher itself had many forms for instance : Cantor, later on Kantor, Rector scholae, Moderator scholae, Magister scholae, Gymnasiarcha, Sublector, or simply just Magister and Preceptor (21, p. 31). Other names were also in use for example: Ludirector, Ludimagister, Ludimoderator, Scholiarcha, Scholasticus and – as a result of progressing Germanization – Lehrer, Schullehrer, Schulmeister, Schulmann⁶. The way of addressing a teacher depended on the way of school organization and its location. At the rural schools whose establishing body was the Church or a parish a single teacher working under the supervision of the local priest was addressed as a Ludirector (*ludus* – play in Latin) and his obligation was to ensure all of the music production in the local church. He was perceived as a teacher and practical musician trained partially in keyboard music. In rural areas it was usual that the teacher

⁴ Cantors of the German speaking parish church in Levoča according to Petöztzová (9, p. 70) belonged to the well off inhabitants of the town. Samuel Marcfelner (1621 – 1674) was the official organist of the church, a deputy and senator of the town council.

⁵ The instructions of the Levoča conventions which advised the musicians to develop their improvisation abilities were followed by many towns in the Spiš region (7, p. 6).

⁶ See – Kočíšová, R.: Augustín Moraucsik (Morawsky) - Ludirector Roszinensis, (5, pp.79-80).

Kantor, postava, kterou známe (Cantor, a professional who is known to us) [online]. [cit: 2015-11-15]. Available from: <http://cantores.wz.cz/uvod.html>.

also performed the duties of a notary, beadler and craftsman (with regard to municipal needs). However, a cantor was considered to be an erudite, he was literate and besides the command of music type he also mastered Latin which destined him automatically for conducting municipal agenda⁷.

Cantor's practice and an organ music collection from the turn of baroque and classicism found within the territory of Slovakia

Church music on the territory of Slovakia in the 17th and 18th centuries was composed, performed, improvised and copied for the daily needs of the Church clergy. The repertory of the then Church music was not unified, it was adapted to local traditions and other peculiarities. In our town churches you could listen to more demanding compositions of chamber character with higher number of musicians and vocals – it was so-called figural music. In poorer rural areas the cantor's music was performed (cantor/organist + local church choir) although there might be exceptions – we mean more festive music production in rural churches or chapels sponsored by local gentry.

Organ playing supported the church chants of local believers. In the countries with catholic orientation the organ was always perceived as an accompany instrument – therefore (regardles of high quality organ music culture which might be achieved there) – it did not reach such development as in protestant Germany (8, p. 63). Within the territory of today's Slovakia it was usual to install positive⁸ (unportable) organs (or positives, positifs), in smaller catholic or lutheran churches – instead of huge sumptuous organs in large churches. The positives - smaller sized organs – whose manufacturing and delivery costs were much lower – were being introduced to our country starting from the second half of the 17th century to the half of the 19th century which is documented by the research output of Slovak organologists Otmar Gergelyi, Karol Wurm and Marian Alojz Mayer. Tone range of a manual of positives is from C to c³. At first sight it may seem that a positive contains four complete octaves. Most of the rural baroque positives on our territory had economical design – one of the octaves is short. The talk is about the bottom octave which does not contain half tones Cis, Dis, Fis, Gis. The tones of the long octave were arranged in this way : C, F, D, G, A, Be, H up to c³. It means that a historical positive has 45 tones (keys) and contains one short octave + three full octaves. A manual enabled selecting the lower tones (keys) – produced by the largest pipes – which required most of material and place in the playing chest. We must be aware that a tone made by a positive means the sound produced by one pipe. However, using the registers (stops) means that the sound is made by a set of pipes (or a chorus of pipes). Saving four tones means saving the building material and costs related to the largest pipes. The positives used to be installed in real places, usually in smaller churches, but their tuning and adapting to a particular space in terms of intonation⁹ and acoustic resulted in fully

⁷ In the Slovak country of those times sometimes happened that a literate teacher assisted an illiterate reeve (which can be often seen on municipal accounts signed by xxx).

⁸ The term positive (organ) denotes a chordic clavier of organ family – without a pedal at its beginnings (the adjective positive relates to the latin verb ponere which means to place). In the music culture of West and Central Europe it was in use within the 10th - 18th centuries (2, password Positive organ). In Italy Dante Alighieri noted that positives and portatives enjoyed popularity in patrician circles. In Germany the abbot Gerwig Blaser from Weingarten (1520 – 1567) owned a positive for private playing (10, p. 15). As an organist of these times he used to play the large organ in the church, but at home or classrooms he played the smaller positive which is indicated by the compositions ranking in some tabulaturas (10, p. 17).

⁹ Intonation of the instruments of organ family means setting up all of the sound values (volume, development of harmonic tones, timbre, tone setting). This also applies to a particular pipe. Generally, two intonations – baroque and romantic – are distinguished.

featured organ sound. In other words – smaller-sized organs had almost the same sound as large ones. Specific sound of positives was given by the principal register (stop) able to produce sound symbolism and bright and ceremonial trumpet-like sound (19, p. 69). The decisive role at producing the sound was played by so-called pleno – the use of a set of registers (not all of them – tutti) which produced a compact and characteristic (ceremonial) organ sound. Unseparable part of the positives in use on the territory of Slovakia were so-called copula voices (Copula maior and minor) which are traditionally related to flute groups. They are created by angular wooden pipes placed in the pipe box installed within 8' and 4' lengths. Voices of smaller lengths were added to the positives too. The positives were built on our territory during the 17th and 18th centuries, some of them until the first half of the 19th century. In terms of design and music style they belong to baroque musical instruments (18, p. 5).

As it is stated by R. Rybarič (13, pp. 78–79) practically all of the sources of organ music from the territory of Slovakia are presented in the form of organ music books. They were created by the organists themselves as they needed the books for doing their business. Therefore they contain various preludes in various keys, instructions related to the application of modulations, versetti, spiritual songs with organ accompaniment, fugues, airs, as well as menuets, gavottes, salti, arranged secular songs to be played at secular events – marriages, feasts and celebrations. The church organ music within the territory of Slovakia – influenced by the liturgy and developed European organ tradition of the second half of the 18th century – belong to the dominant baroque music forms and techniques. The organ music books from the 18th century belong to very important sources of organ music on our territory. They were very numerous, usually in possession of cantors, therefore they were preserved in minimum number of copies.

One of the preserved organ music collections from the second half of the 18th century compiled on the territory of Slovakia is the Tabellatura of Augustín Moravský. The author and owner of the book was a cantor who lived in the village Rosina near the town of Žilina at the turn of the 18th and 19th centuries. This North-West part of Slovakia was in that time ruled by influential nobleman's Eszterházy family. The main source of knowledge necessary for this paper was the manuscript of the collection saved in the Literary Archive of the Slovak National Library in Martin marked by BIII/5. The collection with a hand-written notation containing mostly anonymous pieces of music has a transverse format. Its size was originally 18.7cm x 16.2cm. Inside the book a hard doubled cover page and 13 components remembering the author are added. These components are written on four types of paper with characteristic filigrees. The title page of the remembrance autograph contains a Latin text placed in the middle which sounds: Tabellatura¹⁰/Augustini Morawszky/ Ludirectori Roszinensis/ Anno 1827 – die 2^a novembri. Comparing the direction of hand-writing in this text with that of municipal accounts from the municipality Čierne¹¹, we can state with certainty that the title page of the Tabellatura was hand-written by the cantor Augustín Moravský – probably on the day of its donation (in 1827). The compositions used modern notation system with two

¹⁰ The name of the collection is derived from the latin noun tabella which means a board, or set of boards -to denote a book which had been created methodically by a trainer or an experienced organist or a training institution (monastery or music school).

¹¹ Štátny archív Bytča, fond Panstvo Bytča-Strečno, krabica 393.Obecné účty (State archive in the town of Bytča, Municipal accounts of the domain Bytča – Strečno, box 393).

five-line staves without the third pedal stave. The notation is not an organ tablatura¹² as one might judge from the name of the collection. The upper stave has at the beginning of compositions C clef on the first line (for the right hand playing), the lower one uses the bass – F clef (for the left hand playing). The compositions are written with a dark brown ink and the same applies to the title page and the last remembrance texts (from f.78 till the end). The key signatures are written after the clefs, very often doubled within the octave position, for example *cis*¹ - *cis*². The keys (tonalities) are recorded as well – up to three key signatures. Metrorhythmical arrangement of times (bars, measures) is adapted to the kinds of music : spiritual songs have three-two time or C four-four time or *alla breve* time. The given times often form a group (they are not divided by the time line), and sometimes loans from mensural notation can be seen – mainly in the long figures.



Picture 1 – Tabellatura of A. Moravský, found in the collection referred to A. Poglietti (26v – 27r) and the ouverture of a Toccata whose authorship is ascribed to G. Frescobaldi (26v – 27r).

The arrangement of pages has typical traits in the organ music books. They are transversally oriented - the compositions are to be read on both opposite pages of the book opened *verso* to *recto*. The Tabellatura of A. Moravský has the same arrangement as well as unified direction of hand-writing (*ductus*). The manuscript of the whole book differs much from the title page and all of the other documents written by the author. As if it was written by another's hand. The forms of the letters are of a more archaic character, they were obviously written earlier. The conclusion is that A. Moravský probably acquired the complete book to his ownership from another copier or cantor. He just wrote the date of the book donation and its transfer to his ownership on the title page.

The collection is clearly arranged and one can read in it very easily. It contains organ accompaniments of spiritual songs and instrumental compositions filed in cycles. While the accompaniments of spiritual songs are filed in chapters according to the events of the

¹² German organ tabulaturas (or intavolations – tabulatura scores) were newly created to record chordic and polyphone compositions for keyboards in the 17th century. They were in use on our territory at the same time. See: (14, p.141) - Evolution of European Notation (*Vývoj európskeho notopisu*).

Church year (starting from the Advent), the instrumental compositions are arranged in 12 cycles (one of them being doubled). The cycles respect eight-tone scale of eight modes. The list of the compositions starts with *Lilium Cornely e Variatio*. This is a rhythmical variation conserving the bass voice and the main melodic tones played by the right hand. The compositions of this type can also be found in several collections from the Slovakian territory (e. g. *Pestrý zborník - Miscellaneous Collection*, *zborník Z Lubeníka*, and others. The organ music collection of A. Moravský then brings complete or incomplete or doubled cycles which are sequenced according to the Church modes – from the first – up to the eighth mode :

Cadenciae servientes pro omni Intonatione et Clausula Tonorum /1-4 Toni + Alio Modo

Tonus/ 1.-8. Toni

Preludium / 1.-8. Toni

Preambulum 1.-7. Toni, Fantasia 8.Toni

Fuga 1.-8.Toni

Preludium 1.-5.Toni, Fuga 6.,7.Toni, Item 6 Toni

Preambulum 1mi Toni, Intonatio eius Toni, 2 Preambulá 2di Toni, 2 Preambulá 3ti Toni,

1 Angelicus Tonus 4tus, 1Preambulum 4.Toni, 2Preambulá 5.Toni, 2 Preambulá 6.Toni, 1 Preambulum 7.Toni, 1 Preambulum 8.Toni

Fuga 1.- 6.Toni, Kyrie eleison, Fuga 7.,8.Toni

2 Toccata 1.Toni, 2 Toccata 5.Toni, Toccata 8.Toni, Toccata 1mi Toni, Toccata 5.Toni

Toccata serviens Initio Sacri, Toccata „Poglietti“, Toccata „Frescobaldi“

Fuga 1.Toni, Fantasia 1.Toni

8 Responsoría

3 Aria pro Elevatione, the arias are alternated with thre Menuets

Despite a clear regulation on the use of the Church modes 1 – 8 (Dorian, Hypodorian, Frygian, Hypofrygian – up to Hypomixolydian), the given compositions are based on the Church intonation and major/minor keys, so they oscillate between modality and baroque diatony. Moreover, the last chord of the pieces in minor keys is obligatorily of major character. Denoting the compositions by the Church keys was either a habit from school or a tradition, as in the 19th century the musicians preferred major/minor way of thinking (Sehnal 2019)¹³. The collection contains fewer tempo signatures (*Grave, Adagio, Tarde et suaviter*)¹⁴, or instructions placed at the bottom margin using the Italian terminology : *verte subito – vertesis*, or : *quanto va vertet subito* (turn the page – if possible, in this place turn the page), and repetition signatures – *fermata*. The air has a signature *Da capo* and *finis*, above a fugue dux you can find the inscription *solo*, melodic ornaments are only marked with trill (*t. tr.*) and there is also a signature directing the articulation: *poco difficile spicando* (f.28v).

In the effort to date the Tabellatura we first focused on the critique of the source style. The repertory of the collection is within a large time frame – we can find there the compositions dated to the early baroque (fugues, toccatas, small forms) as well as the pieces of the galant style (menuets) dated to the early classicism. Surprisingly, there are not any pieces related to the developed or late baroque which are characterized by

¹³ Consulted with Jiří Sehnal on 26 March 2019.

¹⁴ Slowly and carefully.

more sophisticated motivic structures. Based on the critical analysis of the compositions contained in the *Tabellatura*, we judge that they fit in the time frame from the second half of the 17th century to the middle of the 18th century. As it was indicated by the critique in question, the period of the birth of the particular forms does not correspond to the period of their inscription in the collection¹⁵.

The term *a quo*¹⁶ is the only exact time indication related to the analysed book. It is the year of the fabrication of the paper of which the book was made. Most was manufactured in the paper mill in Slovenská Ľupča in 1755. The paper from Austrian Villach paper mill which was also used has an unclear date of manufacturing – probably the first half of the 18th century. We assume that this part of the paper was stored in the parish for a longer time and was used to make a book as first – but not earlier than the second half of the 18th century. The latest time limit indicated by the term *ad quem* is the year 1827 – as it can be seen on the title page of the *Tabellatura*. The time frame 1755 – 1827 can be reduced if we take into account the following supposals: 1. If we assume that A. Moravský was the author of the collection, the compositions had to be written on too old paper. And the manuscript of the *Tabellatura* and the selection of the compositions are of archaic character. 2. Continuous inscription of the pieces of music is out of our considerations due to the homogeneous manuscript of the collection core. The title page was most probably written by the hand of A. Moravský – but it is a late date (1827). Based on the fact that the content of the collection reflects the time frame of 72 years – it is not realistic to ascribe its recording to A. Moravský. Therefore we ascribe it to another hand. 3. The best solution of the problem is the presumption that A. Moravský got the *Tabellatura* as a gift in 1827. He inherited the records of the compositions in the form of an organ music book from his predecessor. The time indication related to the year of the production of the paper – 1755 – can thus be considered to be the oldest time limit of the book formation. The thorough analysis of the manuscript led us to the knowledge that the direction of hand-writing in the core of the book, the way of joining the letters into words as well as placing the notes in the middle of times (bars, measures) and systematic use of older music type signatures such as a *custos*¹⁷ could only be written by the predecessor of A. Moravský who worked and lived in the second half of the 18th century. The upper time limit of the book formation is the end of the 18th century. To conclude – the formation of the *Tabellatura* is to be dated to the last third or to the second half of the 18th century.

We do not know much about the provenience of the book. It was created based on one or several prototypes. Precise and transparent arrangement of the compositions in the cycles (mainly the fugues and small forms) make us to state that the prototypes were sufficiently compact. As it is judged from the remembrance text the writer – a predecessor of A. Moravský or a copier of the *Tabellatura* – was an educated organist. To conclude: the *Tabellatura* of Augustín Moravský was created in our country and designed for the needs of the Church within the territory of Slovakia in the second half of the 18th century.

¹⁵ For instance, most toccatas in the collection were inscribed after 1755, it means – one year after the fabrication of the paper on which they were inscribed.

¹⁶ Since what time (the source could be made) – the (bottom) lowest time limit of its manufacturing.

¹⁷ A graphic sign at the end of a line indicating the position of the first note in the next line, still used in the mensural notation.

Fugues and toccatas of the collection

A remarkable artistic potential under the cover of the collection in terms of music techniques and arrangement can be found in the fugues (25)¹⁸ and toccatas (10). There are contrapuntal - imitative arrangements there, meaningful alternations of figures and toccata passages, as well as a technical element in terms of manual skills and techniques applied. Ample fugues and toccatas are beyond utility character – which is so much preferred in the Tabellatura – and meet aesthetic requirements. They are independent pieces of music and cannot be perceived as arranged preludes and fugues of the models taken from Bach's times. In terms of form they seem to be immature fugue forms, some of them are rather latent formal structures with imperfect contrapuntal arrangement passing into chordic homophone style. The fugues are ranked according to the Church modes – they start with the Dorian and terminate with the Hypomixolydian mode (1-8). The parts of the choral played by the organ (mainly the alternated lines of psalms and the Magnificat) are so-called versetti. These are denoted in the collection as the Fugues with 6-10 times (measures). Free or severely imitative technique transposes the theme with one or two music times (measures) which is to sound as many times as the number of the voices involved. The formal structures of the given fugues represent thus a kind of simplified fugue expositions.

The toccatas in the collection represent rhapsodic (non-periodical) compositions in terms of associating the heterogeneous themes with a free form. Daniel Georg Speer (20, p. 153, *Titulo Toccaten*) described this form as an art of playing runs, interval jumps and rhythmical passages which are alternating by chordic ligaturas and both the principles are applicable by both hands. In the given collection there are ten toccatas – eight of them are anonymous and two of them indicate their authors. The most ample (58 times/measures) is *Toccatà Poglietti*¹⁹ *Alessandro Auli[cus] Organ[oedus]*, – placed in the collection as number 77. The given denotation contains a philological mistake – Poglietti is named as Pipoglietti, this obviously results from the ignorance of the copier. The German-American musicologist Willi Appel (1, p. 571) highly appreciates the merits of A. Poglietti in developing baroque keyboard music – representing a bridge between Frescobaldi and the late baroque (J. S. Bach). A. Poglietti (together with Johann Caspar Kerll) developed considerably the contrapuntal style in the *ricercar* forms designed for organ playing. The formal structure of the toccata in question does not have contrapuntal sections, it was created by affiliating particular motives and their second shifting; the most used composer's principle is a sequence there. Eight completely heterogeneous sequences are followed by the quoted second sequence and the first sequence before the end. The structure reflecting the themes following one after another *abcdefghba* has its mirror reflection in the form *A* and *A'*. An imaginary axis is between the 29th and 30th time (measure) of the composition. To think a little bit speculatively there are possibly links to some traits of Poglietti's way of thinking which is expressed by a kind of music humour (the range of so many sequences is beyond a good musical taste). However, the material necessary for comparison from *Wiener Klavier und Orgelwerke*²⁰ is based on completely different – non sequential – qualities. The question of authorship thus remains unclear, therefore we tend to consider the indication of the author to be unreliable.

¹⁸ Number of the compositions in the collection.

¹⁹ Alessandro Poglietti (died in 1683) – an Italian composer coming from Tuscany. He settled down in Vienna at about the half of the 17th century. He obviously had close contacts with Moravia (Olomouc, Kromeriz and South Austrian monasteries. See more: Zimmermann, M. MGG, Personenteil 13, p. 709-712.

²⁰ ... aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts : Alessandro Poglietti, Ferdinand Tobias Richter, Georg Reutter der Ältere. Bearbeitet von Hugo Botstiber. Wien : Artaria and company. 1906, p. 104.

The Toccata Hierolami Frescobaldi²¹ in S. Petro de di Roma de Passaro Organ[oedus] belongs to the most interesting compositions of the Tabellatura not only in terms of demanding techniques to be played but also in terms of performance qualities of the organist. The toccata is characterized by long delays, scale passages, chordic series development, lots of melodic ornaments (mainly the decorative trills) and a section played in the polyphone style. Based on the inner composition of the form we distinguish four parts – one of which to be returned (abcb). In the compositions there are also experimental dissonancies, so-called *durezze*. The polyphone section – times (measures) 25-35 – with an obligatory way of playing – *poco difficile spicando* – reveals an exquisite taste. The theme and its imitations sound best when performed with a heavier staccato at a moderately rapid tempo.

The material taken from *Fiori musicali* (1635)²² is close to the analyzed toccata with its motivic affinity, development of ornaments in cadences (as in *Capriccio Pastorale* No. 9) and the way of developing the homophone and polyphone facturas (concepts) – Toccata No. 3. The given affinities are not sufficient to confirm the authorship. According to professor Jirí Sehnal²³ the toccata might be a kind of intavolation (transcription of basic structures) of a madrigal or another piece of music of this kind designed for a solo voice and dated to the period of time after 1600. The question of authorship remains unclear in this case too. Any concords are not findable in Riedel's list. From the viewpoint of style this composition (as well as preceding nine toccatas) may be affiliated to early baroque.

The fugues and toccatas in the collection represent initial forms of organ music in the first half of the 17th century. The generally adopted principles of the early baroque such as – multisectoral structure (mainly in the toccatas), developed variation techniques within melodic procedures (mainly the fugues *Eiusdem lmi Toni*) and typical polarity of bass and upper tones (in the polyphone sections) are strongly presented in the Tabellatura. They document the evolution of keyboard music in the early baroque. They provide us with rich thematic material and form a natural part of the Slovak anonymous repertory of the 17th century.

Other instrumental compositions and spiritual songs of the Tabellatura

Small instrumental forms contained in the collection are of utility character. The term small forms means forms with smaller extent, unperiodically built, without refrain sections – or simply the forms not depending on the song formal prototypes. In the book in question they are represented by organ preludes, preambles, *toni*, intonations and fantasies. The utility character is reflected in the development of forms within the cycle of the Church modes. The result is that a particular prelude within the cycle begins and terminates by the tones *d g a e c f d g* – 4 preludes written in the major key and four – in the minor key. The first and the final tones represent an important link to the process of liturgy regardless of whether the organ music followed the priest's and the believers' chants or alternated them. It is typical for the collection that the key-signatures in the Church mode are enriched by accidental signs. In some places the sections with

²¹ G.Frescobaldi patrili ku skupine talianskych a nemeckych skladateľov, ktorí komponovali in stilo di *durezze e ligature*. Jeho úvodné toccaty alebo *Intonazioni* slúžili nato, aby vytvorili úvodnú, zbožnú atmosféru v chráme, resp. boli oporným intonančným bodom, aby zbor alebo sólista nasadili tón správnej výšky. G.Frescobaldi, organista v chráme sv.Petra v Ríme, zdokonalil starú formu organovej improvizácie založenej na gregoriánskom cante firme.

²² Edition Peters : Frescobaldi – Toccaten, Ricercari, Canzonen, Caprici etc. *Ausgewählte Orgelwerke* in zwei Bänden, vol. 2. Leipzig : Peters. No. 4515. 1988., p. 85.

²³ From Sehnal's correspondence : Brno, 10 October, 1991.

tonal associations are created but the chordic links are beyond the principles of tonal harmony. Namely the absence of functioning tonal harmony explains why the pre- and early baroque compositions are so strangely static. Even though the early baroque music put to use a lot of chromatics and new chordic solutions, the sequences of chords were not organized tonally. (6, p. 133). In the 17th and 18th centuries major/minor keys were used in the old modal structures this way : I. Tonus – d minor, II. Tonus – g minor, III. Tonus – a minor, IV. Tonus – e minor, V. Tonus – C major (Fmajor), VI. Tonus – F major, VII. Tonus – D major (G major), VIII. Tonus – G major (11, p. 159).

The spiritual songs are perceived as strophic forms with differentiated melodies sung in native tongues during the Church ceremonies²⁴. Their early forms were probably very simple - homophone, without accompaniment, sung in slow tempo and supported by the singing schoolchildren. In the 17th century the organ enriched spiritual singing – tunes performed by the male and female voices started to be strengthened by the organ accompaniment – initially it was played in a free way, most probably it supported the second voice which moved in the intervals made by secunda, tertia and quarta (second, tierce and fourth). The records of spiritual songs in the cantor's books were rather simple: female voices sang soprano – below them alto and tenors were placed and male bass-voices were supported by the bass tones played by the organ. Based on this fact we assume that the organ at that time had rather a supportive, not the main role. The Tabellatura consists of 172 spiritual songs and 15 chorals belonging to the Vespers cycle. They are arranged in the sequence starting with Advent and Ascension, after these parts the chants of general character follow: De Spiritus Sancto, Cantiones Commune, Vespers – it means the parts copying the Sanctoral with complementing songs of general character and the Office chants. The list of the spiritual songs related to the territory of Slovakia and the century in question comprised thousands of items with different provenience, genre and style. Due to the huge number and long history of the items it is a kind of organism very complex and dynamic at the same time. The repertory of spiritual songs was made not only by new compositions, but also by the creation of contrafacturae – lyrics remakes²⁵ contraposition – tune remakes²⁶, translations, musical and literatural rearrangements and variants (15, p. 112), The spiritual songs used to be transcribed into the collections from various hymn book prototypes or keyboard music collections. Mostly the talk is about the hymn books from our territory containing songs of various provenience. The items were modified and adapted to the Slovak environment which implied both language and harmonic modifications.

The items of suite type denoted as airs, menuets, salti and courantes are profane compositions with periodic structure, without a characteristic Trio, in a dual form. The compositions are duets but in presence of chords they may grow into three-part and four-part singing. An expressive tune is accompanied by Alberti's bass, organ point or disintegrated chord. At the Church ceremonies the airs specified as *Pro Elevatione* (accompanying the respective gesture of the priest) found their place. The compositions of suite character had possibly an extra function – we mean – they might be performed in secular environment and played by another kind of keyboard. The *Airs Pro Elevatione* have Da Capo structure, the voices are more independent in terms of their linearity – especially when being compared with the menuets with the residues of general bass

²⁴ Spiritual songs are treated in detail in : Fellerer, G. K. 1972. Geschichte der Katholischen Kirchenmusik.

²⁵ Change in the lyrics of a vocal composition, most often a secular lyrics is turned into a religious one.

²⁶ The contrary of a contrafactura, the existed lyrics is equipped with a new tune.

symbolism. In terms of style the compositions of suite character belong to early classicist forms. The formal structures are segmented by large repetitions but their inner contrast is not based on contrast tonal environment yet.

The repertory of the Tabellatura is rich and heterogeneous – it contains 294 inscriptions of short compositions. Designed for positive organs they offered both accompaniments of spiritual songs and instrumental pieces of music. The tendency to early baroque, galant or classicist styles dominates in the collection. The organ music performed by A. Moravský was evaluated by a visitor in 1828 in this way : *et valde bene pulsare organum* (and he plays the organ very well) which means that the believers appreciated not only the utility values but also the artistic ones.

References

1. *Appel, W.* Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700/ Willi Appel - Kassel: Bärenreiter Verlag., 1967. S. 784.
2. *Encyclopædia Britannica*, [password Positive organ]/ The Editors of Encyclopaedia Britannica – London: Encyclopædia Britannica, inc. 2015. [cit: 2019-06-16]. Available from: <https://www.britannica.com/search?query=positive+organ>
3. *Hulková, M.* Príspevok k problematike hudobnej výchovy na území Slovenska v 16.storočí. In: *Slovenská hudba*/Marta Hulková. – roč.XXX.,č.3/2004. S. 225–239.
4. *Kačic, L.*(ed.) *Organová hudba na Slovensku v 17. a 18.storočí*/ Ladislav Kačic. Bratislava: Music Forum., 1996. S. 72.
5. *Kočišová, R.* Augustin Moraucsik (Morawszky) - Ludirector Roszinensis. In: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín II*/Renáta Kočišová. - Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia a SNM – Hudobné múzeum., 2016. S. 78–87.
6. *Kouba, J.* ABC hudebních slohů/Jan Kouba.- Praha: Supraphon., 1988. S. 253.
7. *Matúš, F.* Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera. Výber./ Tabulaturbuch des Samuel Marckfelner. Auswahl. Edícia Stará hudba na Slovensku, zv.4/ František Matúš. Bratislava: OPUS., 1981. S. 55.
8. *Mlčoch, J.* Varhany od teorie k praxi/ Jiří Mlčoch.- Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci., 2015. S. 436.
9. *Petőczová, J.* Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek/ Janka Petőczová. Bratislava-Prešov: Ústav hudobnej vedy SAV a Súzvuk., 2014. S. 383.
10. *Quoika, R.* Das Positiv in Geschichte und Gegenwart/ Rudolf Quoika. Kassel: Bärenreiter Verlag., 1957. S. 119.
11. *Riedel, F.W.* Die Fugen Komposition von Frohberger bis Albrechtsberger. In: *Die Süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert*/ Friedrich, Wilhelm Riedel. Innsbruck: Helbling., 1979. S. 154–167.
12. *Ruščin, P.* Duchovná pieseň v multikultúrnom prostredí Spiša. In: *Musica Scepusii Veteris/ Stará hudba na Spiši. (Petőczová, J.,ed.)* / Peter Ruščin. Bratislava-Prešov: Ústav Hudobnej vedy SAV, Prešovský spolok Súzvuk. 2008. S. 37–44.
13. *Rybarič, R.* Orgel und Orgelspiel in der Slowakei bis 1800. In: *Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert: Tagungsbericht 2.*/Richard Rybarič.- Innsbruck: Helbling.,1980. S. 72–85.
14. *Rybarič, R.* Vývoj európskeho notopisu /Richard Rybarič. Bratislava: OPUS., 1982. S. 141.
15. *Rybarič, R.* Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. Stredovek, renesancia, barok/ Richard Rybarič. Bratislava: OPUS., 1984. S. 321.

16. *Rybarič, R.* O hudbe v dávnej Bratislave. In: *Hudobný život* /Richard Rybarič. Bratislava: Obzor. č.5/1988, Roč.20. 1988. S. 9.
17. *Sehna J.* Pobělohorská doba 1620–1740. In: *Hudba v Českých dějinách od středověku do nové doby* (Černý, J., ed./ Jiří Sehna.- Praha: Supraphon., 1989. S. 14–215.
18. *Sehna J.* Barokní varhanářství na Moravě.Díl 1.Varhanáři /Jiří Sehna. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně., 2003. S. 171.
19. *Sehna J.* Barokní varhanářství na Moravě.Díl 3.Dodatky/ Jiří Sehna. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci., 2018. S. 119.
20. *Speer, D. G.* Grund-richtiger, kurz-leicht und nöthiger, jezt wohl-vermehrter Unterricht oder vierfaches Musikalisches Kleeblatt. Facsimile/ Daniel Georg Speer. Ulm: Verlag Georg Wilhelm Kühnen., 1697. S. 290.
21. *Vajcík, P.* Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku v XVI. Storočí / Peter Vajcík. Bratislava: Vydavateľstvo SAV., 1955. S. 175.

Стаття надійшла до редколегії 19.08.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

МУЗИКА СІЛЬСЬКОЇ КАНТОРІЇ ПО ТЕРЕЗІЙСЬКІЙ ТА ЙОЗЕФІНСЬКІЙ ДОБІ НА ТЕРИТОРІЇ СЛОВАЧЧИНИ

Рената КОЧІШОВА

*Пряшівський університет (Словаччина),
Інститут музики та візуальних мистецтв,
17. Novembra 1, 080 01 Prešov, Slovakia
e-mail: renata.kocisova@unipo.sk*

Музична історіографія описує історію музики Словаччини, яка була частиною багатонаціональної угорської держави (приблизно 1000–1918), як історію музики Словаччини, географічно розташованої на перехресті культур та конфесій. Документ вводить зонд у практику сільської музики кантора після шкільних реформ Марії Терезії – на межі бароко і класицизму. Репертуар сільської канторської музики був різноманітним за формою, носив переважно обрядовий характер, з мінімальною часткою художньої музики. Ноти для органу, що збереглися на території Словаччини, використовувались для акордового акомпанементу до священних гімнів, які співали у словацьких біблійних чеських, барокових та композиціях класичної доби, як частина церковних церемоній. Вчитель, як освічена людина, органіст і часто нотаріус в сільській місцевості, звично грав на позитиві (різновид маленького органу) по нотах зі збірки, написаній його педагогом чи попередником, що свідчить про технічно невимогливий, переважно анонімний репертуар європейського походження.

Ключові слова: музика Словаччини, сакральна музика, кантор, позитив, колекції органів.

УДК 785.6+783.8(477)“16/17”

orcid.org/0000-0002-4789-8263; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10639>

РИТОРИЧНА ФІГУРА ANTITHETON В ПАРТЕСНОМУ КОНЦЕРТІ ІВАНА ДОМАРАЦЬКОГО “БЛАГОСЛОВЛЮ ГОСПОДА”

Наталія КЛЮЧИНСЬКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, 79008, Україна
тел.: +380664672320, e-mail: n.kluchynska@gmail.com*

Мета статті полягає у висвітленні контрастності в українських партесних творах як засобу музичної риторики. У процесі дослідження використано метод аналізу окремих елементів музичної мови для виявлення їх семантичної наповненості. Метод синтезу для виведення узагальнених моделей застосування контрасту в мелодиці, фактурі чи гармонії для відтворення певних образів тексту псалма. Метод герменевтичного аналізу, що полягає у комплексному підході до вивчення музичного твору: з урахуванням його словесно-текстологічних особливостей, порівняння риторичних засобів, характерних для партесної музики та принципів застосування риторичних фігур у творах західноєвропейських, зокрема, польських композиторів. Застосування риторичних фігур західноєвропейського зразка в українських барокових творах ще перебуває у процесі вивчення, зокрема риторика творів пізнішого періоду (концерти М. Березовського, А. Веделя). Висвітлення риторичних засобів на прикладі творів Івана Домарацького становить новизну цього дослідження. В результаті аналізу хорового концерту “Благословлю Господа” було виявлено, що з чотирьох видів риторичної фігури antitheton особливого семантичного значення набувають два її різновиди, пов’язані з контрастом у фактурі та ладово-тональній сфері композиції. Регістровий контраст застосований для протиставлення образів добра та зла, фактурний – для відображення кількісних зіставлень у словесному тексті, а контраст у гармонії може виконувати три різні функції: привертати увагу до певних слів, відмежовувати фрагменти музичної форми або протиставляти образи, персонажів літургійного тексту (часто це образи Бога і людини).

Ключові слова: партесні концерти, творчість Івана Домарацького, музична риторика, риторична фігура antitheton, контрастність.

Постановка проблеми. На сучасному етапі європейського музикознавства феномен музичної риторики досліджують у двох аспектах: теоретичному та виконавсько-практичному. Особливість другого підходу полягає в усвідомленні посилення семантики музичного тексту виконавськими засобами. Риторичне виконавство є однією зі синонімічних назв історично інформованого, його реалізація вимагає теоретичного осмислення риторичних засобів, закладених у музичному

тексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про риторичність української партесної музики вперше згадала Н. Герасимова-Персидська [1]. Окремі риторичні фігури західноєвропейського типу, притаманні для української музики цього періоду, описував Р. Стельмащук. Можливість застосування західноєвропейського підходу до вивчення музичної риторики при дослідженні української хорової музики бароко висвітлено у публікації Т. Олейнікової [3]. Дослідженням творчості композиторів київської партесної школи Г. Левицького та І. Домарацького, зокрема їхніх текстологічних та стилістичних особливостей, займається О. Шуміліна [4]. Проблематика західноєвропейської музичної риторики описана в працях О. Захарової [2], польських музикознавців П. Завістовського [6] та Т. Ясінського [5].

Виокремлення раніше не з'ясованих частин загальної проблеми. Риторичність хорового письма Івана Домарацького в українському музикознавстві ще не висвітлювали. Логічно припустити наявність у творах композитора характерних для української партесної музики загалом риторичних засобів, що пов'язані з вираженням афектів радості та смутку. Проте детальний розгляд риторичної мови композитора потребує глибшого дослідження.

Формулювання цілей статті. Основною проблематикою статті є вивчення контрастності в партесній музиці як вияву риторичної фігури *antitheton*. Вона може фігурувати лише в одному, або ж у кількох елементах музичної мови водночас, надаючи їм додаткового семантичного значення. Тому вивчення різних видів цієї риторичної фігури, виявлення їх виразової функції та міри її використання у досліджуваних творах є основними завданнями цієї статті.

Виклад основного матеріалу. Однією з найвиразніших характеристик музики бароко є контрастність. Вона виявляється в сюжетах – у зіставленні ідей та образів, у виразових засобах – темпових, тембрових, фактурних та динамічних протиставленнях. Контраст у вигляді фігури *antitheton* є незмінним атрибутом риторичного мовлення як західноєвропейських, так і українських барокових творів.

Протиставлення в музичному творі виявляється по-різному, через так-звану групу мутацій: “*mutatio per genus* (зміна діатоніки на хроматику), *mutatio per systema* (зміна низького регістру на високий чи навпаки), *mutatio per modum aut tonum* (або *mutatio per tonos* – зміна ладу чи тональності), *mutatio per melopoetiam* (чи *mutatio per melos* – зміна типу мелодики, наприклад, зі спокійної на схвильовану), *mutatio per motus* (зміна ритмічного руху), які були вирізнені Бернгардом, Шайбе та Вальтером” [5, с. 84].

В українській партесній музиці фактурний та темповий контраст лежать в основі розвитку музичної структури та форми твору. Проте контрастність є також важливим засобом риторичного мовлення, тож спробуємо розглянути виразове значення протиставлень і контрастів у партесній творчості Івана Домарацького.

Хоровий концерт “Благословлю Господа”, в основі якого текст 33-го псалма вирізняється переважанням викладу *tutti*, ансамблеві фрази зазвичай короткі (1-3 т.) і з'являються рідко. Зважаючи на це, темброво-регістровий контраст набуває яскравого виразового значення. Для втілення тексту “уклонися от зла и сотвори благо” композитор зіставляє регістрово нижчі голоси (Т і Б, А і Б) з викладом *tutti* і верхнім *g²* у перших дискантів (рис. 1). Тож регістрово протиставляється “зло” та “благо”.

Tr. и со-тво-ри бла - го и со-тво-ри бла - го

Tr. и со-тво-ри бла - го и со-тво-ри бла - го

A. и со-тво-ри бла - го, у-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла - го

A. и со-тво-ри бла - го, у-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла - го

T. У-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла-го и со-тво-ри бла - го

T. У-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла-го и со-тво-ри бла - го

B. и со-тво-ри бла - го, у-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла - го

B. У-кло-ни-ся от зла и со-тво-ри бла - го и со-тво-ри бла - го

Рис. 1

Подібне темброве протиставлення наявне на словах “очи Господни на праведния... лице же Господне на творящия злая” – образ зла композитор виражає за допомогою мелодичного розвитку лише в чоловічих партіях хору.

Описані протиставлення містять регістровий контраст, тобто належать до сфери фактурного викладу твору. Зіставлення ансамблю голосів та хору tutti часто виступає буквальним відповідником кількісних протиставлень у семантиці словесного тексту. Прикладом цього слугує гармонізація слів “и вознесем имя Его вкупѣ”. Щоб виділити спільність цієї хвали, композитор двічі повторив слово “вкупѣ”, і хоча попередній музичний розвиток відбувається у всіх голосах хору водночас, І. Домарацький доручив текст “и вознесем” тріо двох тенорів та баса, після якого звучання tutti ще виразніше відображає єдність, сукупність вірних.

Вираження браку, нестачі чогось композитор втілює за допомогою випускання хороших голосів. Спів тексту “яко нѣсть лишения боящимся Его” лише чоловічим ансамблем (2 Т, 2 Б), на протигагу постійному викладу tutti у цьому фрагменті, є буквальним зображенням нестачі через відсутність інших голосів фактури.

Кількісне протиставлення у словесному та музичному текстах на словах псалма “хранит Господь вся кости их, и ни *едина* от них сокрушится” відображене

зіставленням звучання tutti та ансамблю альтів і басів (рис. 2).

The image shows a musical score for a choir with eight parts. The parts are arranged in four systems of two staves each. The systems are labeled on the left as Treble, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are written below the staves. The lyrics are in Ukrainian and Russian. The score illustrates a mutatio per systema, where the vocal parts are shifted vertically across systems.

System 1 (Treble):
 Treble 1: и-мя е-го вку-пі, вку - пі.
 Treble 2: и-мя Е-го вку-пі, вку - пі.

System 2 (Alto):
 Alto 1: и-мя Е-го вку-пі, вку - пі.
 Alto 2: и-мя Е-го вку-пі, вку - пі.

System 3 (Tenor):
 Tenor 1: И воз-не-сем, и воз-не-сем, и воз-не-сем и-мя Е-го вку-пі, вку - пі.
 Tenor 2: И воз-не-сем, и воз-не-сем и-мя Е-го вку-пі, вку - пі.

System 4 (Bass):
 Bass 1: и-мя Е-го вку-пі, вку - пі.
 Bass 2: И воз - не - сем и-мя Е-го вку-пі, вку - пі.

Рис. 2

Розглянувши кілька цих прикладів, можемо стверджувати, що фактурно-регістрове протиставлення чи *mutatio per systema* як риторичний засіб набуває особливого виразового значення в хоровому письмі І. Домарацького.

Партесним творам композитора притаманний також інший вид фігури *antitheton – mutatio per modum aut tonum* – ладовий або тональний контраст.

Зіставлення далеких тональностей чи зміна ладу часто відмежує фрагменти музичної форми, або виступає в ролі фігури *hypotyposis* – змалювання, коли зміна ладу відображає характер слова, чи у вигляді емфатичної фігури, коли несподівана зміна гармонії акцентує важливість та виразність певного слова. У концерті “Благословлю Господа” *mutatio per tonum aut modum* фігурує у всіх трьох риторичних значеннях.

Тональний контраст як формотворчий елемент у цьому концерті часто посилений зіставленням дводольного та тридольного метрів. Поєднання тональностей G-dur і A-dur відмежує тридольний фрагмент “да услышат кротции и возвеселятся” як окремий епізод форми концерту. Крім формотворчої, таке зіставлення тональностей (G–A) виконує зображальну роль, виражаючи слова “да услышат”, адже різкий тональний контраст відразу сприймається слухом. Музичний розвиток на три є одним із найпоширеніших в епоху бароко засобів вираження афекту радості, що разом із мажорним звучанням підкреслює текст “и возвеселятся” (рис. 3).

The image shows a musical score for a vocal ensemble and instruments. It consists of eight staves. The top four staves are vocal parts: two Tenors (Tr.), two Altos (A.), and two Basses (B.). The bottom two staves are instrumental parts, likely Violins (V.). The score is in G major and features a key change to A major and a meter change from 3/2 to 3/4. The lyrics are: "мо - я: да ус-ли - шат крот - ци - и и воз-ве - се - лят - ся".

Рис. 3

Таке ж тональне зіставлення (G–A) у поєднанні з тридольністю композитор використав і в наступному епізоді концерту (текст “и от всѣх скорбий моих избави мя”). Тридольність відображає легкість, радість після зникнення скорбот та переживань, від яких звільняє людину Господь. А тональний контраст передає контраст двох станів: молитву-благання та час, коли молитва почута (“взисках

Господа и услыша мя” G-dur, “и от всеѣх скорбий моих избави мя” A-dur).

Зіставлення далеких тональностей часто постає як емоційна риторична фігура, яка загострює увагу слухачів на котромусь слові літургійного тексту. У цьому ж епізоді поєднанням акордів E-dur та F-dur композитор виділив слово “скорбий”. Раптова де-альтерація звука f (який у соль-мажорному фрагменті звучав з діезом) повертає нашу увагу до цього слова, характер якого підкреслений появою ре мінору у цьому ж такті (рис. 4).

The image shows a musical score for a voice and piano piece. It consists of eight staves. The top two staves are for the voice (Tr. and A.), and the bottom four are for the piano (P. and V.). The music is in 2/4 time and features a key change from G major to A major. The lyrics are: "вку - пі. Взи-ках Гос-по-да и ус-ли-ша мя, и от всеѣх скор-бий мо - их из - ба - ви мя." The score illustrates the transition from a major key to a minor key (A minor) for the word "скорбий" (sorrows).

Рис. 4

Ладовий контраст, що відображає значення слів, зустрічаємо у творі неодноразово. Гармонічну “персоніфікацію” спостерігаємо в епізоді, що припадає на слова псалма “сей нищий воззва и Господь услыша и”. Протиставлення мінорної та мажорної гармонії передає відмінність між “нищим” і “Господом”.

Поєднанням двох мажорних тональностей (A–C) композитор протиставляє образи Бога та людини в наступному епізоді (“вкусите и видите яко благ Господь: блажен муж иже уповаєт на Него”). У попередньому прикладі мінорний лад виражав зубожіння людини, тут лише тональний, а не ладовий контраст, адже за допомогою мажорного ладу I. Домарацький наголосив праведність людини (“блажен муж”).

Семантика мінорного ладу у концерті стосується сфери образів нестачі, бідності, душевного голоду. Текст псалма “богатии обнищаша и възлалкаша” переданий заміною руху мажорними акордами на мінорні, причому поєднання далеких E-dur та F-dur, що передують мінорній гармонії, загострює увагу слухачів на ладовому контрасті, тобто виступає як емоційна риторична фігура (рис. 5).

Музична партитура для хору з 8 частин (Soprano, Alto, Tenor, Bass) та фортепіано. Лірика: Бо - га - ти - и об - ни - ша - ша и взал - ка - ша, и взал - ка - ша:.

Рис. 5

У християнському богослов'ї є певні вічні, непорушні догми та категорії, відображення яких у музиці набувало особливої форми. Наприклад, “страх Божий”, що є одним із семи дарів Святого Духа, і також пов’язаний із другою з шести правд віри. “Страх Божий” як певне догматичне поняття, що не піддається впливу часу та є незмінною істиною, отримує особливе втілення в музичній мові концерту. Слова “страху Господню научу вас” гармонізовані рухом паралельними низхідними мажорними тризвуками. Такий гармонічний комплекс відображає вічність, незмінність, він також зустрічається у Реквіяльній літургії М. Дилецького та в іншому концерті І. Домарацького “Иже языком ловец”, тож можемо трактувати його як гармонічну риторичну фігуру плину часу, вічності. У цьому прикладі композитор пов’язує мажорні тризвуки паралельними мінорними акордами (C–a–B–g–A), проте мажорні гармонії припадають на сильні долі такту і витримані довшою тривалістю, тому допоміжні акорди не змінюють слухового сприйняття (рис. 6).

Музична партитура для хору з 8 частин (Soprano, Alto, Tenor, Bass) та фортепіано. Лірика: Стра - ху Гос - под - ню на - у - чу вас,.

Рис. 6

Подібний рух паралельними тризвуками наявний у завершальній фразі концерту “и не прегрѣшат вси уповающии на Него” як семантичний образ непохитної віри у спасіння тих, хто надіється на Господа.

Часто, крім явного слухового вияву, риторичні фігури отримують більш приховане, алегоричне втілення, яке потребує не лише бути почутим, а й побаченим у нотному тексті та зрозумілим у своїй семантиці. Прикладом цього є епізод “многи скорби праведнии, и от всѣх их избавит я Господь”. Перша частина фрази виражена поєднанням далеких тональностей E–F та відхиленням до A-dur, що утворює у мелодичних лініях альтерацію та де-альтерацію звуків g і f (gis-g-f-fis). Такий незвичний мелодичний розвиток і поєднання гармоній служать алегоричним зображенням скорбот. Друга частина фрази викладена у C-dur, тож мовби позбавлена усіх “труднощів” (рис. 7).

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of eight staves. The top four staves are for vocal parts: Tenors (Tr.), Altos (A.), Sopranos (A.), and Tenors (T.). The bottom four staves are for piano accompaniment: Tenors (T.), Tenors (T.), Basses (B.), and Basses (B.). The lyrics are in Church Slavonic: "Мно-ги скор-би пра-вед-ни, и от всѣх их из-ба-вит я Гос-подь." The score illustrates the tonal shifts mentioned in the text, such as E-F and A-dur.

Рис. 7

Висновки. У статті описано різні приклади застосування контрастності в партесному концерті: фактурно-регістрової та ладо-тональної, які є різновидами риторичної фігури antitheton. Спостерігаємо що контраст не лише лежить в основі розвитку музичної структури партесного концерту, але часто буквально відображає образи словесного тексту. Протиставлення через лад та тональність може водночас відігравати роль емпатичної риторичної фігури, чи нести в собі додаткове семантичне значення. Для хорового письма Івана Домарацького також характерне застосування mutatio per melos та mutatio per motus (тобто ритмічне та мелодичне протиставлення), проте розмір цієї статті не дає можливості описати всі подібні приклади. Єдиним видом фігури antitheton, непритаманним письму композитора, є mutatio per genus, тобто контраст діатоніки та хроматики, в концертах зустрічаємо лише короткочасні альтерації (1-2 звуки) при зміні тональностей, які класифікуємо

як риторичну фігуру pathoroeia, що драматизує окремі слова псалма.

Список використаної літератури

1. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного барокко. *Українське барокко: матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.)*. Київ: інститут української археографії, 1993. С. 244-250.
2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы приемы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.
3. Олейнікова Т. Використання західноєвропейських підходів до аналізу музично-риторичних фігур у семіотичному дослідженні української музики бароко. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrk.2017_25_6 (дата звернення 08.10.2019).
4. Шуміліна О. Партесна творчість Івана Домарацького. *KALOPHONIA: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів: В-во українського католицького ун-ту, 2012. Ч. 6. С. 99-118.
5. Jasiński T. *Polska barokowa retoryka muzyczna*. Lublin: Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Sclodowskiej, 2006. 367 s.
6. Zawistowski P. Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. *Zeszyt Naukowy Nr. 2 Filii AMFC “Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej”*. Białystok, 2003. S. 22-51.

References

1. Herasymova-Persyds'ka, N. (1993). Ukrainian Version of Musical Baroque. *Ukrainian Baroque: the Materials from the first congress of International Association of Ukrainian Studies (Kyiv, 27 August – 03 September 1990)*. Kyiv: Institute of Ukrainian Archeography, 244-250 [in Ukrainian].
2. Jasiński, T. (2006). *Polish Baroque Musical Rhetoric*. Lublin: the Edition of the University named after Marii Curie-Sclodowskiej [in Polish].
3. Olejnikova, T. (2017) *The Use of Western European Approaches to the Analysis of the Musical-Rhetorical Figures of the Ukrainian Baroque Music in the Semiotic Research*. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrk.2017_25_6 [Accessed 08. Oct. 2019] [in Ukrainian].
4. Shumilina, O. (2012) Multi-voices Compositions written by Ivan Domarats'kyj. *KALOPHONIA: Scientific Journal of History of Sacred Monody and Chants*, vol. 6. L'viv: the Edition of the Ukrainian Catholic University, 99-118 [in Ukrainian].
5. Zaharova, O. (1983). *Rhetoric and Western European Music of 17th – the first half of 18th centuries: Principles and Methods*. Moskva: Muzyka [in Ukrainian].
6. Zawistowski, P. (2003). Meditations about Rhetoric in Baroque Music. *Scientific Notebook Nr. 2 Department AMFC (“Practical Questions of Musical Pedagogics”)*. Białystok, 22-51 [in Polish].

Стаття надійшла до редколегії 10.07.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

RHETORICAL FIGURE ANTITHETON IN THE CHORAL CONCERT “I BLESS THE LORD” OF IVAN DOMARATS’KYJ

Nataliia KLIUCHYNS’KA

*Ivan Franko L’viv National University,
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,
18, Valova Str., L’viv, Ukraine, 79008,
phone: +380664672320; e-mail: n.kluchynska@gmail.com*

The **main objective** of the article is to present the contrast in Ukrainian baroque choral music in a new aspect that is in its rhetorical meaning. It stands to reason that the contrast is the main structure-building component in Ukrainian choral compositions of that period. Nevertheless, its function might get a new meaning in the light of the rhetorical approach. **Methodology.** Both methods of analysis and synthesis were performed to give an account of rhetorical function of contrast in certain elements of musical language, such as melody, modus, texture, range, and also to systematize the most common semantic meaning in each type of contrast. The method of hermeneutic analysis was conducted in order to apply more complex approach to the study. In this regard analysis comprised study of the text semantics and its correlation with music, as well as implementation of means used in western-European researches. **Relevance of the study.** Such rhetorical approach is a pre-requisite for rhetorical performance, which is also called historically informed performance. Rhetorical performance has to build its expressiveness on the basis of rhetorical means in the musical texture that is rhetorical figures. This practice is now commonly implied, although it’s still on the stage of developing the theoretical basis in Ukrainian musicology. **Findings.** In this paper was revealed that I. Domarats’kyj more frequently implied two types of rhetorical figure antitheton, namely contradiction in modus and in texture. The semantic of modus contrast is represented in three different ways: as musical emphasis, as embodiment of certain images, as structural component. The semantic of textural contrast often mirrors juxtaposition in quantities in literary text while the range contrast reflects two different images or aesthetic categories, like good and evil.

Keywords: musical rhetoric, works of I. Domarats’kyj, rhetorical figure antitheton, contrast, Ukrainian baroque choral music.

УДК 783 (477)

orcid.org/0000-0003-2153-8689; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10640>

УКРАЇНСЬКА ЦЕРКОВНА МУЗИКА: ПИТАННЯ МОВИ

Ірина МАТІЙЧИН

*Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка,
кафедра методики музичного виховання і диригування,
вулиця І. Франка, 11, Дрогобич, Україна, 82100,
тел.: +380673537649; e-mail: irynam65@ukr.net*

У статті розглядається розвиток української церковної музики через призму мовних процесів, які його супроводжували. Питання мови богослужінь актуалізувалося з постанням незалежності України, коли відновили свою роботу українські церкви національного спрямування (Автокефальна православна церква, Греко-католицька церква), а також утворилися нові церковні організації. Особливо виразно мовне питання постало у зв'язку з відновленням автокефалії Православної церкви в Україні. Українізація всіх сфер церковного життя відображається і в церковній музиці, зумовивши певні тенденції її сучасного побутування. Водночас духовна спадщина українських композиторів, що творили в різних конфесійно-політичних обставинах, віддзеркалює певні традиції, що несуть відбиток свого часу. **Метою пропонованої статті** є висвітлення динаміки мовних змін, що супроводжували українську церковну музику на різних етапах її створення, та визначення специфіки її функціонування в сучасних умовах. Для її здійснення використовуються такі **методи**: метод ретроспективи (при розкритті процесів історичного розвитку української церковної музики), порівняльно-історичний метод (при виявленні загальних тенденцій еволюції богослужбової мови на різних теренах України у той чи інший історичний період), метод музично-текстологічного аналізу (при розгляді текстів церковних творів та виявленні історичних особливостей їх текстової фіксації), лінгвістичний метод (при аналізі мовних явищ в царині церковної музики). **Наукова новизна**. У результаті дослідження виявлено значний вплив мовних процесів, які супроводжували еволюцію української церковної музики, на сучасну практику церковного співу. Логіка історичного розвитку утверджує як безперечний вектор на українізацію церковного життя українців. На сучасному етапі можемо говорити про переплетення двох тенденцій українізації церковної музики: виконання її давніх зразків церковнослов'янською мовою із українською вимовою; виконання давніх церковних творів у перекладах нда українську мову, а також виконання літургійних та паралітургійних творів, написаних українською мовою. **Висновки**. Зберігаючи в давніх композиціях оригінальну мовну основу, церковний спів стає консервативною ланкою богослужінь, адже продовжує активне життя церковнослов'янської мови, якою створювався значний масив української церковної музики.

Ключові слова: церковнослов'янська мова, українська мова, літургія, паралітургійна музика, церковний спів.

Постановка проблеми. Отримання томосу про автокефалію Православної церкви в Україні загострює увагу до ключових питань функціонування українських церковних інституцій, зокрема щодо використання української мови в різних сферах церковного життя. Церковна музика (літургійна і паралітургійна) тісно пов'язана зі словом і в музичній формі відображає сенс канонічних та неканонічних текстів, що використовуються як під час церковних відправ, так і у різних виявах народної релігійної обрядовості. Тривале використання в українських храмах різних конфесій української та російської редакцій церковнослов'янської мови, малозрозумілої для більшості парафіян, а також русифікаторська політика УПЦ (МП) затримали органічний процес переведення всіх вербальних складових церковного життя на сучасну українську мову. Новітні тенденції такої українізації, паростки якої знаходимо в історії української церковної музики, є відображенням важливих процесів національно-релігійного самоствердження українців як державної нації, тому потребують окремого висвітлення.

Аналіз останніх досліджень. Впровадження рідної мови у церковне життя українців досліджували головно мовознавці – В. Німчук, Л. Іванникова, М. Скаб [25], Г. Куземська, Н. Пуряєва [20] та ін. Деякі з них (Н. Бабич [1], Н. Пуряєва [21], Т. Коць [11] та ін.) внесли свій вклад у формування відповідного “сакрального” (чи “богословського”) стилю української мови. Мову богослужбових творів деяких українських композиторів побіжно охарактеризувала у Передмові до антології “Херувимська пісня України та її діаспори” Г. Куземська [7]. У музикознавчих дослідженнях питання мови українських церковних композицій розглядається фрагментарно. Єдина оглядова стаття “Функціонування української мови в музичному мистецтві” М. Загайкевич [12] не торкається питань церковної музики. Цю прогалину частково має заповнити пропонована нами стаття.

Мета статті – висвітлити динаміку мовних змін, що супроводжували українську церковну музику на різних етапах її створення, та розкрити специфіку її функціонування в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу. Мова церковної музики тісно пов'язана із мовою всіх вербальних складових церковної обрядовості: від текстів Святого Письма і богослужбових книг до паралітургійних творів, що супроводжують церковні дійства чи використовуються принагідно в позацерковному житті християн. Розвиток української церковної музики відображає складні процеси мовних трансформацій, які відбувалися протягом її тисячолітньої історії.

Поширення християнства на Київську Русь дало значний поштовх розвитку церковної музики на цих теренах. Опираючись на зрозумілу для давніх слов'ян писемно-літературну мову, створену у 860-х роках братами Кирилом і Мефодієм на основі південномакедонського (солунського) діалекту староболгарської мови, та запозичивши візантійську систему християнської обрядовості, включаючи репертуар піснеспівів, вже в XI ст. у Києво-Печерській Лаврі сформувався самобутній український пласт церковної монодії – київський розспів, який майже до XVI ст. відігравав визначальну роль у музичній культурі України, а також поширився на північні землі Руської держави (які згодом відійшли до Московщини).

Цей тривалий час характеризується значними змінами у лексичному, фонетичному, граматичному розвитку слов'янських мов. Поглиблення регіональних особливостей спричинило появу місцевих редакцій богослужбових книг (ізводів), зокрема і східнослов'янського варіанту церковнослов'янської мови. Український

мовознавець В. Німчук вважає, що вже на кінець XI ст. були сформовані основні риси східнослов'янської редакції старослов'янської мови¹, а з середини XII – кінця XIII ст. у Київській Русі функціонує її український різновид [17, с. 29].

Антологією української сакральної монодії стали чисельні збірники рукописних (а згодом і друкованих) Ірмолоїв, в яких відображено різножанровий репертуар богослужбових наспівів. У 2008 р. опубліковано найдавніший український нотолінійний Ірмолої кінця XVI ст. (у вигляді факсиміле), виникнення якого пов'язують із діяльністю Успенського братства у Львові. Рукопис створено церковнослов'янською мовою української редакції [24]. Цікаво, що в ній відбилися діалектні особливості, які вказують на походження переписувача збірника із Південної Волині [10, с. 125].

Водночас природний розвиток живої української мови з плином часу приводить до її розриву із штучною церковнослов'янською мовою, яка вже у XVI ст. ставала незрозумілою для народу, архаїчною. Про це свідчить низка виданих у цей час словників, які подають переклад з церковнослов'янської мови на українську [19]. Зрештою, цей період взагалі характеризується поступовим згасанням середньовічної традиції церковного співу, пов'язаним із кризовими процесами європейських церковних інституцій, у т. ч. й Візантійської церкви. Разом з тим, як слушно пише О. Цалай-Якименко, “виникає проблема шляхів оновлення церковного співу в Україні, в першу чергу ірмолоїного співу, який по суті на той час вже завершив свій історичний і мистецький цикл” [26, с. 65].

Віання нового часу проявилися і в демократичній діяльності братських шкіл, перша з яких виникла у Львові 1556 р. з ініціативи вже згаданого Успенського церковного братства. Львівська братська школа прихильно ставилася до оновлення музичної мови богослужінь за рахунок включення інтонаційних зворотів народної мелодики (непрямі впливи якої дослідники відзначали ще в давньоукраїнській церковній монодії²), використання у церкві набожних пісень (що виникли у протестантському середовищі, але згодом поширилися в інші християнські спільноти), засвоєння західної багатоголосої манери співу. Відкрита для вихованців усіх верств населення, Львівська школа намагалася донести релігійне вчення до парафіян через переклади церковних текстів на зрозумілу їм мову, а також залучати вірян до активної участі у церковному житті через переклади протестантських набожних пісень [26, с. 69].

Діяльність Львівського Успенського братства стала зразком для розбудови подібних церковно-громадських організацій і в інших містах: Вільні, Кам'янці, Рогатині, Городку, Белзі, Острозі, Перемишлі, Києві, Луцьку і т. д. На кінець XVI ст. багатоголосий спів стає поширеним явищем в Україні. Але й монодія не відходить у забуття, поширюючись через рукописні та друковані збірки Ірмолоїв. Як пише О. Мануляк, “напиви давньоукраїнської церковної монодії з появою багатоголосся не лише стали виконувати функцію своєрідних *cantus firmus* в релігійних поліфонічних творах, а й стали джерелом мелодико-інтонаційних комплексів для української релігійної музики протягом наступних віків” [14, с. 31].

Період Реформації в Україні ознаменувався появою Пересопницького Євангелія – першого відомого перекладу Святого Письма з церковнослов'янської мови болгарської редакції на тогочасну українську (1556–1561), здійсненого на

¹ Так в межах IX – XIII століть прийнято називати церковнослов'янську мову.

² Детальніше про це див.: Мануляк О. Дис. С. 30.

Волині. Подібні переклади здійснювалися і надалі. І. Огієнко писав: “Українська жива мова, ставши з половини XVI ст. мовою св. Письма й Церкви, тим самим вже ставала й мовою літературною” [18, с. 172].

Одним із важливих наслідків Реформації стало створення Греко-католицької (уніатської) церкви. Однак підписання Берестейської унії 1596 р., ініціатори якої прагнули подолати кризу Православної церкви в Україні та добитися рівних з католиками прав у Речі Посполитій, тільки поглибило розкол в українському суспільстві. А після Андрусівського перемир'я 1667 р. відбувається розмежування українських земель на Правобережжя і Лівобережжя з різним церковно-політичним підпорядкуванням: з однієї сторони – Греко-католицька у Речі Посполитій, з іншого – Православна церква у Московській державі.

Російська імперія жадібно вбирає здобутки української культури в галузі релігійної музики, не тільки копіюючи рукописи церковних наспівів, а й налагоджуючи ефективну систему використання обдарованих співаків, композиторів і диригентів з України. Як регент і вчитель церковного співу працював у Росії Микола Дилецький, поширюючи там партесний спів барокового стилю, який виник в Україні. О. Цалай-Якименко встановила первинність україномовного тексту знаменитої “Граматики музикальної” М. Дилецького, написаної давньоукраїнською книжною мовою (т. зв. руським діалектом), яку автор називав “мова просто”, або “по-нашому”. У своєму ранньому перекладі, відомому як Смоленська граMATика, М. Дилецький використав українську редакцію церковнослов'янської мови, а у пізнішому перекладі (Віленська граMATика) – вже російську редакцію [27, с. 21].

Бездержавне існування українського народу, та ще й поглиблене територіальним та конфесійним розломом, безперечно відобразилося на всіх ділянках його життя, зокрема і в культурно-релігійній. Православна Київська митрополія 1686 р. потрапляє у підпорядкування Московської патріархії. Розпочинається систематичний і жорсткий тиск царату, спрямований на нівелювання національних прав українського народу та деєтнізацію Православної церкви в Україні. З цього часу мовою Православної церкви стає церковнослов'янська російської редакції, церковні книги української редакції підлягали вилученню і виправленню (або знищенню), як сказано в розпорядженні Петра I від 1720 р., “дабы... особенного наречия в оных не было” [2].

Як носії національної культури, позбавлені у своїй діяльності та творчості опори на рідну мову, українські музиканти в Росії старалися пропагувати питому українські здобутки церковної музики. П. Маценко писав: “1751 року один з членів Придворної царської капели, Гаврило Головня, що пропонував московському урядові ввести в життя тільки київський розспів, виготовив “Ірмолой... ілі чинное пеніе по знаменію ківському і наречію Велікоросійському...” [15, с. 7]. І. Чудінова наводить факти широкого впровадження київського розспіву у російських монастирях [28, ч. 83–92]. Адаптовані на чужині з “велікоросійським наречієм”, переклади давніх київських наспівів стали основою виданих у Росії в 1838 та 1869 роках “Обіходів” [30, с. 331].

Українські композитори, які працювали в Росії (М. Березовський, Д. Бортнянський, Г. Ломакин, С. Давидов, Г. Львівський, Є Азієв, П. Турчанинов та ін.), у своїй творчості в тій чи іншій мірі взувалися на засвоєні ними зразки української монодії при написанні своїх церковних творів. Київський розспів, який, за словами О. Козаренка, став основою “національного мистецького коду останнього тисячоліття” [9, с. 98], для вихідців з українських земель залишався своєрідною мелодично-релігійною пуповиною, що зв'язувала їх з рідним краєм.

На теренах підросійської України, попри постійні утиски, священники і їх парафіяни ще довго зберігали звичну їм вимову у церковних відправах. Г. Куземська звертає увагу на давньоукраїнську богослужбову мову віднайдених у рукописах літургій XVII–XVIII століть анонімних авторів, серед яких значаться Грицько, Дума, Микола, а також на мову восьмиголосних Херувимських М. Дилецького, створених, очевидно, ще до його від'їзду в Москву [12, с. 22–23; 30]. Зважаючи на таку практику, Синод у 1784 р. (а у 1785 р. – і Катерина II) наказує в українських церквах правити літургію “голосом, свойственным российскому наречию” [2], щоби запровадити російську вимову сакральних текстів. А у 1797 р. заборонено співати у церквах духовні концерти, духовні пісні (у т.ч. і колядки – органічну складову української різдвяної обрядовості).

Поза тим, саме в духовних піснях, які активно створювалися в Україні у XVII–XVIII ст., знаходимо відчутні прояви народної української мови. Дослідивши велику кількість рукописних духовнопісенних збірок, В. Гнатюк писав: “Бачимо тут цікаву появу: побіч віршів, писаних церковно-слов'янською мовою, подибуються навіть у тім самім збірнику інші, з більшим чи меншим впливом народної мови (і то різних діалектів), ба навіть утворені в чистій народній мові” [4, с. 2]. Автор ґрунтовних музикознавчих студій друкованої антології української духовної пісні під назвою “Богогласник” (1790–1791) Ю. Медведик також звертає увагу на мовні особливості пісенних текстів: “Яскравою мовно-національною ознакою є наявність у поетичних текстах кличного відмінка. У багатьох піснях виразно проглядаються вкраплення в поетичні тексти елементів живої розмовної мови, особливо в піснях есхатологічного змісту” [16, с. 161]. Не маючи змоги проявитися у публічному храмовому просторі, мова народу знаходить більш інтимний шлях до свого духовного вияву – духовну пісню, причому цей паралітургійний жанр у греко-католицькій традиції і позалітургійний у православній виявляється вдячною нивою для проростання націєтворчих тенденцій в українській духовній музиці.

Попри різницю політичних та релігійно-культурних обставин на різних теренах України, XIX ст. не принесло значних зрушень мовної ситуації в українських церквах. Хоча епоха романтизму інспірувала інтерес до самотнього, національного у різних виявах української культури, мова богослужінь залишалася церковнослов'янською, різнилися тільки її редакції (українська з регіональними варіантами на землях, що належали Австро-Угорщині, та російська – на землях, підвладних Росії). На цю тяглість традицій вказує і німецький дослідник Крістіан Ганнік, зауважуючи, що “в першій половині XX ст. у Жовкві для уніатів ще друкували літургійні книги церковнослов'янською мовою, які текстуально майже не відрізнялися від московських видань кінця XIX ст.”, і роблячи висновок, що, попри конфесійну розірваність українських земель, українські нотолінійні Ірмолої “розвивалися в єдиному руслі православної традиції літургійних книг, що передбачала певні локальні відмінності” [3, с. 13–14]. І якщо українцям Східної Галичини давня “кирилиця” слугувала засобом елементарного релігійно-культурного виживання як етносу під натиском латинського Заходу та експансії польської культури, то у підросійській Україні “православ'я, принаймні із середини XIX ст., усвідомлювалося українськими діячами як чинник, що нівелює національну самосвідомість українців, незалежно від особистих релігійних почуттів цих діячів” [6, с. 244]. Це пояснює, чому основоположник української класичної музики М. Лисенко практично ігнорує ділянку церковної музики,

лише на схилі літ написавши кілька релігійних композицій (серед яких тільки “Херувимська” належить до канонічної сфери). Із цих творів за життя композитора вийшов у світ тільки один – патріотичний гимн-молитва “Боже великий, єдиний” (сл. О. Кониського) для мішаного хору в опрацюванні В. Матюка (1907). Показово, що надруковано цю духовну пісню в політично вільнішій Східній Галичині, де наприкінці XIX ст. розпочалася нова хвиля розвитку української духовної пісні.

Прагнучи внести живий струмінь рідної мови у традиції церковної відправи та залучити до свідомої участі в богослужіннях якомога більше вірян (в умовах співіснування та конкуренції з релігійною традицією римо-католиків), греко-католицькі священники спонукали потенційних авторів до створення пісень народною мовою, які можна було б виконувати принагідно як у храмах, так і поза ними. “Першими ластівками” нового відродження української музичної культури в національному дусі та в новочасному розумінні цього слова назвала новостворені духовні пісні О. Рудакевич [23, с. 134]. Нами виявлено понад 400 нових пісень, які друкувалися наприкінці XIX – у першій половині XX ст. у греко-католицькій пресі, в авторських духовнопісенних збірках та в збірках-антологіях на кшталт давнього “Богогласника” під різними назвами: “Набожні пісні”, “Церковно-народні пісні”, “Церковні пісні” і окремо “Коляди” (як найбільша за кількістю та популярністю група пісень)³. Авторами їх були переважно особи духовного сану – В. Матюк, О. Нижанківський, В. Стех, М. Лончина, І. Дуцько, Й. Кишакевич та ін. Характерною рисою новотворів є їх народна мова та патріотичне спрямування текстів⁴. Зримим нововведенням став друк нотного матеріалу круглою європейською нотою (на відміну від квадратної київської нотації, консервативно збереженої при виданні церковної музики), а також використання т. зв. “гражданки” – шрифту, який ще “Руська трійця” апробувала в “Русалці Дністровій” для впровадження фонетичного правопису рідної мови.

Подвижницька багатостороння діяльність греко-католицької інтелігенції принесла свої плоди, вплинувши на активізацію церковного та позацерковного життя українців Галичини. У 1909 р. черкаський історик та літературознавець В. Доманицький у праці “Про Галичину та життя галицьких українців” хоча і зауважує, що деякі українці там все ще ходять до костелу, все ж із задоволенням відзначає, що митрополит і єпископи Греко-католицької церкви пишуть свої накази українською мовою, все духовенство говорить проповіді українською мовою, а під час додаткової служби (акафісту, молебня) рідною мовою співають церковних пісень. Проаналізувавши громадянську активність галицьких українців, їх свідому національну позицію, автор пише: “Ми ж, українці в Росії, що тільки починаємо прокидатися до свого національного життя, повинні дивитися на своїх братів-галичан і собі од них навчатися” [5, с. 80].

Посилання на досвід українців Галичини було характерним і для Всеукраїнського православного церковного собору, який відбувся в умовах Української революції кількома сесіями у 1918 р. і відображав прагнення церковних та громадських діячів (зокрема композиторів К. Стеценка, О. Кошиця, П. Козицького) досягнути граничної національної визначеності церковної музики. Відзначалося, що саме Греко-

³ Пісні цього типу відомі як василіянські, оскільки величезну роль у їх створенні, виданні та популяризації відіграли василіяни.

⁴ Детальніше про це див.: Матійчин І. М. Василіянська пісня кінця XIX – першої половини XX ст. через призму мовних процесів. Молодь і ринок. 2015. № 9. С. 54–59.

католицькій церкві вдалося уникнути наслідків централізації церковного життя і зберегти національні традиції [22, с. 70]. І хоча на Соборі не вдалося добитися повної українізації церковних відправ (мовою церковної служби залишалася церковнослов'янська, українською дозволялося виголошувати проповіді тільки по великих святах), щодо церковного співу вдалося добитися певного поступу. Так у рішенні Собору наголошується: "...Церковний спів на Україні має бути не тільки православним, а й цілком національним... Церковні мелодії повинні бути національними, українськими" [22, с. 71]. Для досягнення цього пропонувалося збирати і вивчати побожні пісні, канти, колядки, а церковним композиторам – виокремлювати ті елементи, які властиві національному українському співові, і з них komponувати церковні мелодії.

Реальні можливості українізації богослужінь з'явилися після проголошення урядовим законом Директорії УНР автокефалії Православної церкви (01.01.1919)⁵. І хоча вже на початку лютого влада в Києві перейшла до рук більшовиків, українська громада змогла отримати найважливіші храми столиці для релігійних потреб. На тлі протидії єпископату Російської православної церкви відбуваються перші церковні відправи з частковим (Миколаївський собор, 22.05.1919) та повним (Софійський собор, 12.07.1919) використанням української мови. Для першого богослужіння в Миколаївському соборі на Печерську М. Леонтович скомпонував свою Літургію св. Івана Золотоуста, а українську підтекстовку до неї зробив протоієрей К. Стеценко. Як один з перших священиків Української автокефальної церкви та працівник перекладацького відділу Всеукраїнської православної церковної ради, К. Стеценко після затвердження першого богослужбового тексту рідною мовою поклав на нього всі свої церковні твори [12, с. 34].

Натомість у Греко-католицькій церкві через москвофільські тенденції справа українізації церковного життя у першій половині ХХ ст. не отримала належного розвитку. Тривалий час як у відправах, так і у виданнях церковної музики існувала двомовність: давні духовні пісні та богослужбові наспіви подавалися церковнослов'янською мовою (т. зв. "етимологією"), а новостворені – українською ("фонетикою"). Симптоматичним у цьому плані є приклад "Співаника церковно-народного для шкіл народних" В. Матюка (1911), у рецензії на який І. Ющишин пише: "Не розумію, чому Шан. Автор написав цілу Літургію етимологією? Чи з шаблону, чи з "поважання"? Автор видно переконаний, що нашими "літерами" не гаразд Господа хвалити. Се ж проста тільки неконсеквенція: бо коли пр. можна написати "по нашому" "Царю Христе справедливий", то чому не можна-б так само написати "Іже Херувими" або "Амін" і т. д. А так діти будуть вірно горлати "Іже херувими", "Амін" і т. д. Час вже розуміти, що Господу Богу однако мила молитва, чи в ній є **ъ** або **ы**, чи зовсім нема" [29, с. 221].

Після ліквідації українських гілок християнської церкви в Радянській Україні неперервність розвитку української богослужбової мови забезпечила діяльність діаспори. Значний вклад у видання україномовної релігійної літератури внесла Комісія богослужбових книг при Консисторії Української Греко-православної церкви в Канаді у складі митрополита Іларіона (Огієнка), єпископа Бориса (Яковкевича), архієпископа С. Савчука, протопресвітера С. Геруса. Саме вони

⁵ Офіційно створення Української автокефальної православної церкви було проголошено Всеукраїнським церковним православним собором у жовтні 1921 р. Тоді ж обрано її митрополита В. Липківського.

заклали основи урочисто піднесеного “богослужбового” стилю української мови, базованого, як пише Л. Іванникова, “не на народно-розмовному, а на високорозвиненому українському літературно-науковому стилі, який формувався паралельно протягом ХХ ст.” [8].

З постановням незалежності України активізувалося і конфесійно урізноманітнювалося релігійне життя українців. Відновили свою діяльність Греко-католицька та Автокефальна православна церкви, а від Православної церкви, керованої Москвою, відокремилася УПЦ (КП). Відновлені та новостворені українські церковні осередки все відважніше впроваджують українську мову в богослужіння та церковний спів. Із значним опором українська мова проникає і в окремі парафії УПЦ (МП) (зокрема на Волині та в Києві⁶). Натомість у церковному співі спостерігаємо своєрідний конгломерат традицій, викликаний використанням регентами хорових партитур Служби Божої та паралітургійних творів українських авторів, написаних у різні історичні періоди. Більше того, в одній відправі можуть поєднуватися літургійні частини, створені різними композиторами (напр., Д. Бортнянським, М. Вербицьким, К. Стеценком і М. Дацком) з відповідною їхньому часу (і вимогам церкви) мовною складовою. Механічною заміною церковнослов'янського тексту українським перекладом справи не вирішити, адже кожна партитура потребує кваліфікованого опрацювання для забезпечення органічного поєднання слова і музики⁷. До проведення такої роботи (доцільність якої також викликає питання) вважаємо виправданим використання у храмах церковної музики, написаної як українською, так і церковнослов'янською мовою. Єдине, чого настійливо треба домогтися – це використання української мови в церковнослов'янських текстах (на основі укладених Г. Куземською правил [13]).

Висновки. Українська церковна музика пройшла тривалий шлях розвитку, змінювались і її складові – мовна та музична. Сучасна практика виконання церковних творів відображає певні етапи цієї еволюції, доносячи до нащадків багату і різноманітну духовну спадщину багатьох поколінь українців. Логіка історичного розвитку утворює як безперечний вектор на українізацію церковного життя українців. Якщо у минулому проникнення мови народу у церковну музику (через церковну пісню) інспірувало її ширше літургійне використання, то у наш час, зберігаючи в давніх композиціях оригінальну мовну основу, церковний спів стає консервативною ланкою богослужіння, адже продовжує активне життя церковнослов'янської мови, якою створювався значний масив української церковної музики.

Список використаної літератури

1. Бабич Н. Д. Практична стилістика і культура української мови. Львів: Світ, 2003. 432 с.
2. Вірченко Н. Документи про заборону української мови (XVII–XX ст.). *Без мови – немає нації* / Упор. Л. Голота, Є. Букет. К.: Укр. пріоритет, 2011. С. 4–28. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/statti/dokumenty-pro-zaboronu-ukr-movy/> (дата звернення: 10.02.2019).

⁶ Йдеться про Свято-Преображенський храм у Києві (настоятель – митрополит О. Драбинко), який нещодавно приєднався до новоствореної Православної церкви України.

⁷ Варто зауважити, що низка церковних музичних творів уже виконується у фаховому опрацюванні з українським перекладом.

3. Ганнік К. Передмова. *Львівський ірмологіон, давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття* / редакція і вступна. стаття Ю. Ясіновського, транскрипція і коментарі К. Луцкої. Кельн-Веймар-Відень, 2008. С. 13–16. URL: <https://books.google.com.ua/books/> (дата звернення: 16.02.2019).
4. Гнатюк В. Угроські народні вірші. *Записки НТШ*. Т. 46. Львів, 1902. 68 с.
5. Доманицький В. Про Галичину та життя галицьких українців. Київ: Просвіта, 1909. 80 с.
6. Єленський В. Релігія та формування модерної української нації. *Релігія і нація в суспільному житті України і світу*. Київ: Наукова думка, 2006. С. 242–262.
7. Загайкевич М. Фукціонування української мови в музичному мистецтві. *Мистецтвознавство: IV міжнародний конгрес українців*. Кн. 2. Одеса-Київ: Вид-во Асоціації етнологів, 2001. С. 315–325.
8. Іванникова Л. Богослужбова мова. URL: <http://pokrovska.kiev.ua/content/bogosluzhbova-mova> (дата звернення: 8.02.2019).
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. Львів, НТШ, 2000. 285 с.
10. Коць-Григорчук Л. Особа автора Львівського ірмоля кінця XVI – початку XVII ст. (походження, освіта). *Українська історична та діалектна лексика: збірник наукових праць* / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 2005. Вип. 4. С. 118–130.
11. Коць Т. Сакральний стиль. *Українська лінгвостилістика XX – початку XXI ст.: система понять і бібліографічні джерела* / Ред. С. Я. Ярмоленко. Київ, 2007. С. 311–318.
12. Куземська Г. Передмова. *Херувимська пісня України та її діаспори: Антологія* / Упоряд. Ганна Куземська, Дмитро Редчук; муз. ред. Оксана Ярмак. К.: КЖД “Софія”, 2010. С. 15–35.
13. Куземська Г. Якою мовою молилася давня Україна: Правила української транслітерації церковнослов'янських текстів. Вид. 2-ге. К:КЖД “Софія”. 2012. 112 с.
14. Мануляк О. Сакральна творчість львівських композиторів кінця XX – поч. XXI ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики: дис. канд. мист.: 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 342 с. URL: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/10/o_manulyak_dysertacija.pdf (дата звернення: 17.02.2019).
15. Маценко П. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег: Культура і життя, 1952. 32 с.
16. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII – XVIII століть. Львів: Видавництво УКУ, 2006. 324 с.
17. Німчук В. Українська мова – священна мова. *Людина і світ*. 1992. №. 11–12. С. 28–32.
18. Огієнко І. Українська церква: нариси з історії Української православної церкви. 1942, Прага. Т. 1. 236 с.
19. Пуряєва Н. Історія української літургійної мови: основні етапи розвитку. URL: https://www.academia.edu/37567592/ІСТОРИЯ_УКРАЇНСЬКОЇ_ЛІТУРГІЙНОЇ_МОВИ_ОСНОВНІ_ЕТАПИ_РОЗВИТКУ (дата звернення: 3.03.2019).
20. Пуряєва Н. Літургійна церковнослов'янська мова в мовно-культурній ситуації Галичини XIX – першої половини XX ст. *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. Сковороди*. 2017. Вип. 45. С. 170-178.

21. Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової термінології. Львів: Свічадо, 2001. 160 с.
22. Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10-х – 20-х рр. XX століття. *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ, 2001. С. 61-79.
23. Рудакевич О. Українська національна ідея в духовній музиці Галичини у XIX столітті. *Київська церква*. 2000. № 3 (9). С. 133–135.
24. Сиротинська Н. Публікація найдавнішої української нотолінійної пам'ятки в Німеччині. URL: <https://byzantina.wordpress.com/2011/10/02/syrotynska/> (дата звернення: 16.02.2019).
25. Скаб М. Мова церкви в Україні кінця XX – початку XXI століть як чинник формування національної свідомості. *Богословський вісник*. Чернівці, 2013. № 8. С. 8–16.
26. Цалай-Якименко О. Взаємодія “схід-захід” і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII ст.* Львів, 1996. С. 65–89.
27. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граматика: автореф. дис. д-ра мист.: 17.00.03. Київ: НМАУ, 2004. 45 с.
28. Чудинова І. Пение, звоны, ритуал. Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. СПб, 1994. 208 с.
29. Юцишин І. о. Віктор Матюк: Співаник церковно-народний для шкіл народних *Учитель*. Львів, 1912. Ч. 7. С. 220–221.
30. Яропуд З. Розвиток української духовно-релігійної хорової музики від хрещення до наших днів. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2014. Вип.17. С. 325–334.

References

1. Babych, N. D. (2003) Practical stylistics and culture of the Ukrainian language. Lviv: Svit [in Ukrainian].
2. Virchenko, N. (2011) Documents on the prohibition of the Ukrainian language (XVII-XX centuries). *No language - no nation/* compiled by L. Holota, Ye. Buket. K.: Ukrayinskyi pryorytet. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/statti/dokumenty-pro-zaboronu-ukr-movy/> [in Ukrainian].
3. Hannik K. (2008) Preface. *Lviv hirmologion, an ancient liturgical musical manuscript of the five-line notation of the late 16th century /* edited by Yu. Yasinovsky, transcription and comments by K. Lutska. Cologne-Weimar-Vienna. URL: <https://books.google.com.ua/books> [in Ukrainian].
4. Hnatyuk, V. (1902). Ugorussian folk poems. *SSS Notes*. V. 46. Lviv [in Ukrainian].
5. Domanyskyi, V. (1909). About Galicia and the life of Galician Ukrainians. Kyiv: Prosvita [in Ukrainian].
6. Yelensky, V. (2006). Religion and formation of the modern Ukrainian nation. *Religion and nation in the public life of Ukraine and the world*. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
7. Zahaykevych, M. (2001). Functioning of the Ukrainian language in musical art. *Art Studies: 4th International Congress of Ukrainianists*. V. 2. Odesa-Kyiv: Published by the Association of Ethnologists [in Ukrainian].

8. Ivannykova, L. The liturgical language. URL: <http://pokrovska.kiev.ua/content/bogosluzhbova-mova> [in Ukrainian].
9. Kozarenko, O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language / Olexandr Kozarenko. Lviv: SSS [in Ukrainian].
10. Kots-Hryhorchuk, L. (2005). The author of the Lviv hirmologion of the late 16th–early 17th centuries (his origin, education). *Ukrainian historical and dialectal vocabulary: a collection of scientific works / Institute of Ukrainian Studies named after I. Krypiakevich. NAS of Ukraine. Lviv, 4, 118-130* [in Ukrainian].
11. Kots, T. (2007). The sacred style. *Ukrainian linguistic stylistics of the 20th–early 21st century: a system of notions and bibliographic sources / Ed. S. Ya. Yarmolenko. Kyiv* [in Ukrainian].
12. Kuzemska, H. (2010). Preface. *Cherubic hymn of Ukraine and its diaspora: Anthology / Compiled by Hanna Kuzemska, Dmytro Redchuk; mus. Edit. Oksana Yarmak. K.: Printing House “Sofia”* [in Ukrainian].
13. Kuzemska, H. (2012). The language in which ancient Ukraine prayed: the rules of Ukrainian transliteration of Church Slavonic texts. 2nd edition. K: Printing House “Sofia” [in Ukrainian].
14. Manulyak, O. (2009). Sacred oeuvre of Lviv composers of the late 20th–early 21st centuries in the context of leading tendencies in modern religious music: Thesis: 17.00.03 / LNMA named after M.V.Lysenko. Lviv. URL: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/10/o_manulyak_dysertacija.pdf [in Ukrainian].
15. Matsenko, P. (1952). Ancient Ukrainian music and modernity. Winnipeg: Kultura i zhyttya [in Ukrainian].
16. Medvedyk, Y. (2006). Ukrainian spiritual song of the 17th – 18th centuries. Lviv: UCU Publishing House [in Ukrainian].
17. Nimchuk, V. (1992). Ukrainian is a sacred language. *Lyudyna I svit*, 11–12, 28–32 [in Ukrainian].
18. Ohiyenko, I. (1942). Ukrainian Church: essays on the history of the Ukrainian Orthodox Church. Prague. Vol. 1 [in Ukrainian].
19. Puryayeva, N. History of the Ukrainian liturgical language: the main stages of development. URL: https://www.academia.edu/37567592/ІСТОРИЯ_УКРАЇНСЬКОЇ_ЛІТУРГІЙНОЇ_МОВИ_ОСНОВНІ_ЕТАПИ_РОЗВИТКУ [in Ukrainian].
20. Puryayeva, N. (2017). Liturgical Church Slavonic Language in the Language and Cultural Situation of Galicia of the 19th – early 20th centuries. *Linguistic Studies: H. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University*, 45, 170–178 [in Ukrainian].
21. Puryayeva, N. (2001). Dictionary of church-ritual terminology. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
22. Rzhavska, M. (2001). Church music of the Dnieper Ukraine of the 1910s–1920 s. *Ukrayinske muzykoznavstvo*, 30, 61–79 [in Ukrainian].
23. Rudakevich, O. (2000). Ukrainian national idea in the spiritual music of Galicia in the 19th century. *Kyivska Tserkva*, 3 (9), 133–135 [in Ukrainian].
24. Syrotynska, N. Publication of the oldest Ukrainian notated manuscript in Germany. URL: <https://byzantina.wordpress.com/2011/10/02/syrotynska/> [in Ukrainian].
25. Skab, M. (2013). The language of the church in Ukraine in the late 20th–early 21st centuries as a factor in the formation of national consciousness. *Bohoslovsky Visnyk. Chernivtsi*, 8, 8–16 [in Ukrainian].

26. Tsalay-Yakymenko, O. (1996). "East-West" interaction and the Union of Brest in the formation of the musical Baroque in Ukraine. The Union of Brest and Ukrainian culture of the 17th century. Lviv, [in Ukrainian].

27. Tsalay-Yakymenko, O. (2004). Kyiv School of Music of the 17th century: Kyiv singing, Kyiv note, Kyiv grammar: extended abstract of d.m.a.dissertation. 17.00.03. Kyiv: KNMA [in Ukrainian].

28. Chudinova, I. (1994). Singing, bell ringing, ritual. Topography of the church musical culture of St. Petersburg. St. Petersburg [in Russian].

29. Yushchyshin, I. (1912). Fr. Viktor Matyuk: Chant book for folk schools. *Uchytel*. Lviv, 7, 220-221 [in Ukrainian].

30. Yaropud, Z. (2014). Development of Ukrainian spiritual-religious choral music from Christianization of Rus' to this day. *Pedagogical Education: Theory and Practice*, 17, 325-334 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 20.06.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

UKRAINIAN CHURCH MUSIC: THE ISSUE OF LANGUAGE

Iryna MATIYCHYN

*Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
Department of Technique of Musical Education and Conducting,
11 Franko str., Drohobych, 82100, Ukraine,
phone: +380673537649; e-mail: irynam65@ukr.net*

The article considers development of Ukrainian church music from the perspective of the accompanying linguistic processes. The issue of liturgical language was actualized when Ukraine gained its independence, Ukrainian churches (the Autocephalous Orthodox Church, Greek Catholic Church) resume their work, and new church organizations appeared. The linguistic issue assumed critical importance with the restoration of autocephaly of the Orthodox Church in Ukraine. Ukrainianization of all areas of church life is also reflected in church music and determines certain tendencies of its present-day existence. At the same time, certain traditions left their marks on the spiritual heritage of Ukrainian composers, who worked in different confessional and political circumstances. **The purpose of the proposed article** is to highlight the dynamics of linguistic changes that accompanied Ukrainian church music at various stages of its creation, and to identify the specificity of its functioning in modern conditions. The following **methods** are used for this purpose: the method of retrospective (to explore the processes of historical development of Ukrainian church music), the comparative historical method (to reveal the general tendencies of the liturgical language evolution in different parts of Ukraine in a particular historical period), the method of musical and textual analysis for considering the texts of church musical compositions and identifying the historical features of their text fixation), the linguistic method (to analyze linguistic phenomena in church music). **Scientific novelty.** The study validates a significant influence of linguistic processes that accompanied the evolution of Ukrainian church music on the modern practice of liturgical singing. The logic of historical development proves an indisputable vector for Ukrainianization of the church life of Ukrainians. At the present stage we can talk about

convergence of two tendencies in Ukrainization of church music: the performance of ancient song samples in Church Slavonic with Ukrainian pronunciation; the performance of ancient church songs translated into Ukrainian, as well as the performance of liturgical and paraliturgical songs written in Ukrainian. **Conclusions.** Preserving an original linguistic basis in old compositions, liturgical singing becomes a conservative element of church services, because it prolongs an active life of the Church Slavonic language, in which a wide array of Ukrainian church songs was written.

Keywords: Church Slavonic, Ukrainian, liturgy, paraliturgical music, church singing.

УДК 78.071:78.03

orcid.org/0000-0002-9442-2962; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10641>

**CONCERT LIFE OF LVIV IN 1934–1939 THROUGH ACTIVITIES
OF “THE UNION OF THE UKRAINIAN PROFESSIONAL
MUSICIANS IN LVIV”**

Volodymyr SYVOKHIP

*Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
Department of Choral, Opera and Symphony Conducting,
Nyzhankivskyy str. 5, Lviv, Ukraine, 79005,
phone: +380 50 663 00 57; e-mail: v.syvokhip@gmail.com*

The article studies history of formation and defines the main priorities in the activity of “the Union of the Ukrainian Professional Musicians in Lviv” during 1934–1939, in particular – in the activity of its performing section. New organizing methods in the preparation and conducting of the artistic events and formation of professional priorities and criteria have been characterized. Among more important aspects of “The Union of the Ukrainian Professional Musicians in Lviv” – organization of the thematic and jubilee concerts aimed at the active introduction of concert life in Lviv with the participation of the most brilliant Lviv composers and performers, organization and conducting of the performing contests, creation of music programs of the Ukrainian music on Lviv radio with the participation of the leading soloists-instrumentalists and chamber ensembles.

Keywords: creative unions, professional levels, performance, concert organizing, music life.

Creation and activity in of “The Union of the Ukrainian Professional Musicians in Lviv” during 1934–1939 is a bright page in the history of Ukrainian musical culture where the fact of musical professionalism formation in Galicia is declared. This stage became the completion of the way of formation and concentration of the professional musical powers: for the extremely short time – from the end of XIX century – having gone through the period of formation, Ukrainian music demonstrated is readiness for any form of professional activity.

Owing to a new generation of the highly professional musicians, which has started forming in the end of 1920s, Lviv artistic life has been enriched in quantity and quality. After University studies in the great world culture centres, in particular in Vienna, Berlin, Krakow and Prague, talented and professional music specialists come back to Lviv. From the beginning of 1930s many professional musicians were united whose knowledge, experience, energy and worldview helped strive for founding new basis of musical life of Galicia, affirming the principles of high artistic and professional level in all the spheres of musical life. It was exactly their “breadth of worldviews that helped create such a powerful composing and performing school which did not yield to other Slavonic schools in its achievements, it was moving in step with the aesthetic tendencies of its time” (Кияновська 2000, 112).

An important condition which prompted to the active organizational actions in the musical movement was the desire of a new generation of musicians not to only organize their professional expert activity within one union but also to initiate the certain turning point in the cultural consciousness of the Galicia's society. This turning point, to a considerable extent, had to be reflected also in the task of organizing concert and performing life – mainly in the change of the amateur not professional positions of social character into the higher stage of the development of the artistically-professional level. However, mentioning the considerable growth of the professionalism of the new generation's musicians, it is also necessary to state the considerable unfavorable, and partly, unsatisfactory conditions for work of a new artistic generation. As it was opportunely noticed by the researcher of Ukrainian music Dr. Stefaniya Pavlyshyn, "history of the western Ukrainian musical culture in 1920s and 1930s is the image of constant and persistent work for creation of the centres of music life and education" (Павлишин 2010, 24). Thus, the very creation of "the Union of the Ukrainian professional musicians in Lviv" was a sign of the beginning of absolutely new, professional stage in the development of the composing activity, performance, musicology, musical criticism and education.

Necessary to mention, that during those several years of existence of "The Union of the Ukrainian Professional Musicians in Lviv" its activity was also passing in rather complicated and contradicting historical conditions of the political and economic confrontation that had formed in the period of twenty years between the wars. Organization of the Ukrainian community's cultural and artistic life at that time did not have any clearly stated guidelines or criteria and was often of a rather contradictory nature. Therefore, rare occasions of artistic events were rather situational or done on demand as, for instance, concerts dedicated to Shevchenko or concerts of the Societies "Prosvita", "Ridna Shkola", jubilees of various public institutions, choral reports of amateur choirs, school concerts etc.

The very organization of those concerts often depended on exclusively private initiative which could eventually not be realized. Not without reason, as it was neatly pointed out by an outstanding musical figure and publicist Stanislav Lyudkevych in this situation that, "the balance of our musical life in Lviv – not taking into consideration its activity – is still not very certain, a lot of appearances are left under a question and chaos mark... however, everyone has definitely made sure that it's enough to wait for better times, that we need to organize music life for the further purpose, realize everything what's possible..." (С. Л. 1924). After all, constant organizational problems, absence of proper state financing and even negative influences of the economic crisis in the Western Europe were considerably slowing down the development of also Polish performing art in Lviv, in particular – both in the opera ensemble and in the symphony orchestra of Lviv philharmonic (Мазепа 2001, 117–119).

Reverting to the history of creation of "The Union of the Ukrainian Professional Musicians in Lviv" it is worth pointing out that this first professional union of Ukrainian musicians was formed in April 1934 and it was headed in rotation by the composers Nestor Nyzhankivskyi and Vasyl Barvinskyi. As it was mentioned above, the main aim of the Union's activity, according to the approved charter, was the confirmation of high professional principles of the national art which would always remind the world in the first turn about the existence of the Ukrainian national character and its rich culture. Separate

sections were created during the regular Union Session that took place on April 27th 1934 – pedagogical, performing, composing, and later also musicological (Діло 1934).

Starting from the first days of existence of “The Union of the Ukrainian Professional Musicians in Lviv” the main directions of its activity were highlighted, in particular – the regulation of music life in Galicia, making it interesting to the public; cooperation with The Shevchenko Scientific Society in Lviv, “Prosvita”, communication and joining “Lwowskie Stowarzyszenia Kompozytorów, Odtwórców i Muzykologów” and other organizations with the aim of national culture popularization, organization of musical evenings, publication of the topical music literature, creation of their own publishing house and the organ of Ukrainian music; collection and ordering of the monuments of Ukrainian musical culture, their scientific processing and publication. It was the active life and cultural position of the organization’s members that induced to the active polemics which often moved beyond the limits of the very organization in questions concerning the development and confirmation in musical culture of professionalism principles. At this point is worth mentioning sharp topical appearances of the organization’s active figure Vasyl Vytvytskyi, recorded in his articles “For Ukrainian musical culture” and “On the new roads of our music life” (Витвицький 2003, 249–253).

The performing section, according to the Union Session, was headed by a professor Roman Savytskyi and its members from the first months of organization’s existence were the brilliant chamber musicians in Lviv – pianists Galya Levytska, Roman Savytskyi, Taras Shukhevych, Volodymyra Bozheiko, Dariya Karanovych; singers Irena Negrebetska, Odarka Bandrivska, Mykhailo Golynskyi, Mariya Sabat-Svirska, Teodor Yuskiv, Vasyl Tysyak; conductors Lev Turkevych, Mykola Kolessa, Bogdan Pyurko and also later – Dariya Kolessa (who was chosen as a secretary of a section), Yevgen Perfetskyi, Petro Pshenychka, Olena Pyasetska and others. On the initiative of R. Savytskyi the following Board sessions agreed upon the measures concerning the systematization and introduction of a regular concert life, organization of Ukrainian music concerts abroad, creation of programmes consisting of the works of Ukrainian composers, getting these works ready for publication etc. the main criteria of the performing section activity were determined – it was, first of all, conducting of concerts on high professional level with the aim of supporting the great reputation of Ukrainian composing and performing school.

Among other important aspects of section’s activity there was the organization of performing contests which aimed at discovering young, talented artists and popularization of the young composers’ new music as well as providing young talents with the financial support. The preparation of programs and auditions on Lviv radio was not less important part of work given to the performing section. It was on the initiative of the Union and with the aim of popularizing chamber music on Lviv radio that the piano trio was formed (R. Savytskyi, R. Kryshchalskyi, P. Pshenychka) and later – a constant string quartet. With the direct participation of the head of the Union’s Board Vasyl Barvinskyi, the agreement about the organization of Ukrainian auditions on Warsaw radio was reached and not only separate soloists were supposed to be included but also choral ensembles such as “Boyan”, “Surma”, “Banduryst”, “Drohobyttskyi Boyan”, “Stanyslavska Dumka”. However, in the future this initiative did not have any continuation or realization.

As the Union Board’s reports claim, only during the first years of performing section existence it was joined by more than 30 active members, among whom there were 16 pianists, 8 violinists and violoncellists, 9 singers and 4 conductors who took part in 35 concerts in Lviv, other regions and abroad. The most important among them were the

concerts in the National Museum, where we can emphasize the evening of Ukrainian music, organized by V. Barvynskyi, where such works as “Trio” of N. Nyzhnakyivskyi, “Three preludes” and “Lemko songs” of M. Kolessa, instrumental works of Z. Lysko and F. Nadenenko were played. The concerts of Ukrainian song organized by a singer Mariya Sokil together with her husband composer Anton Rudnytskyi and of Ukrainian piano music with the participation of Galya Levytska were also worth attention (Книга протоколів... 1997, 89–90).

In the following years the work of the performing section, which number increased to 45 people, in its activity distinguished the continuation of search of musical auditions on radio which, starting from 1936, were gaining the systematic character (Витвицький 1938, 85–86). In particular, the singers Mariya Sokil (with the piano accompaniment of A. Rudnytskyi), Odarka Bandrivska (with the accompaniment of R. Simovych) and Mariya Sabat-Svirska (the piano accompaniment of N. Nyzhnakyivskyi) were the constant participants of these programmes. The performances of a baritone Teodor Yuskiv, tenors Mykola Golynskyi, Volodymyr Baltarovych and Vasyl Tysyak as well as the performances of “Studio-Choir” under the supervision of M. Kolessa were also notable among other radio concerts with the vocal and choral music.

With the same consistency and not smaller success the programmes of Ukrainian music were organized on Lviv radio with the participation of the leading soloists-instrumentalists and chamber ensembles. In particular, there were the performances of such pianists as Galya Levytska, Dariya Gordynska-Karanovych, Severyn Saprun and Roman Savytskyi, a composer and a pianist Stefaniya Turkevych-Lisovska. The piano trio consisting of R. Savytskyi (the piano), R. Kryshchalskyi (the violin) and P. Pshenyhka (the violoncello) was a frequent guest of the studio. With the participation of the Trio, in particular, the music programme, dedicated to the jubilee of V. Barvynskyi in 1938, was held where his trio in A minor could be heard (Українські авдиції... 1938, 73). Thus, it is necessary to point out that it was the Union Board and its performing section that became the organizing institution which “not only collects information about the prepared performances and favours their fastest broadcasting on the air but also encourages the performing Ukrainian music” (Кашкадамова 2001, 62).

One of the central events in the Ukrainian music life of Lviv, that took place on the direct initiative and participation of the Union’s Board and, in particular, its performing section, was the celebration of the 25th anniversary of Mykola Lysenko commemoration in 1937. There was a number of public social events to commemorate the outstanding Ukrainian composer, for example, the Memorial Service in the Church of St. Transfiguration in Lviv, the conference of Musicological committee of The Shevchenko Scientific society, there was the edition of a separate issue of the journal “Ukrainian music” where the meaning of M. Lysenko’s work on Ukrainian musical culture field was pictured.

The musical and performing part of the conducted events was very important. Thus, on April 4th on the stage of a Great city theatre there was the performance of Lysenko’s opera “Nocturne” conducted by Mykola Kolessa. Under the supervision of the Union’s Board on December 19th 1937 in the hall of the Municipal theatre there was the great festive Academy where the introductory speech was delivered by V. Barvynskyi. The best Lviv choirs such as “Banduryst”, “Surma”, “Lvivskyi Boyan” took part in the concert program which consisted from the Master’s creations, O. Bandrivska and M. Golynskyi sang, G. Levytska performed the piano works (Савицький 1938а, 11). And immediately on December 20th the similar “Lysenko dedicated” concert with the performance of

his many little known chamber works took place in the hall of M. Lysenko Higher music institute where the young artists – institute's students – became the performers (Витвицький 1938, 10–11).

According to the intended plan of the performing section, in the future the separate thematic and jubilee concerts, organized by the efforts of “the Union of the Ukrainian professional musicians in Lviv” took place. First of all it is necessary to distinguish, for instance, the organization of the ceremonial academy and symphony concert dedicated to Symon Petlyura (Книга протоколів... 1997, 94–99), taking part in the preparation of the concert dedicated to the 20-years anniversary of the proclamation of the Ukrainian State, preparation of the musical academy to the jubilee of “Prosvita” (Книга протоколів... 1997, 111) and the concert of a pianist

Lyubka Kolessa who gave performance on March 15th 1938 with the accompaniment of Lviv philharmonic orchestra (Савицький 1938б, 72–73). On the occasion of visiting Lviv Lyubka Kolessa, according to the decision of the Union's Board, received the Diploma of the honorary membership in “the Union of the Ukrainian professional musicians in Lviv” from V. Barvinskyi which was artistically decorated by the famous Ukrainian graphic artist Pavlo Kovzhun (Книга протоколів... 1997, 130).

Another key artistic event which was organized by the Union's Board and its Head V. Barvinskyi was the arrival in Lviv from Austria of his talented pupil – outstanding pianist Dariya Gordynska-Karanovych who had prepared for the concert performance a monographic program of new Ukrainian piano music: four “Preludes” of L. Revutskyi, “Ukrainian Suite” of V. Barvinskyi, Поєм № 1 of V. Kosenko, “Variations on the topic of Tchoomak song” of T. Mykysha, “Small Suite” of N. Nyzhankivskyi, “Pictures of Hutsulshchyna” of M. Kolessa and “The Song for sunrise” of S. Lyudkevych. These creations of the contemporary Ukrainian composers sounded in the concert performance on February 4th 1938. Let us notice that most of these works were played in Lviv for the first time, in particular there were the premieres of the creations of V. Barvinskyi and T. Mykysha, which were accepted by the audience in an extremely approving way (С. Л. 1938а).

During 1937–1938 the organization of separate concerts continued regularly, however, it was not always successful which was connected, on the one hand, with the financial factor – since according to the chartered activity of the Union the performances of its members should have been remunerated in the form of a fixed reward (fee), however, in practice this condition was not always followed because of money limitedness, and on the other hand – with the passivity of the section's members whose performances were becoming a rare phenomenon and mostly on the occasion of some holidays or jubilees (Книга протоколів... 1997, 115).

The key artistic event which practically became a sign of ending the 5-years activity of “the Union of the Ukrainian professional musicians in Lviv” was the preparation and conducting of a cycle of jubilee concerts dedicated to the 50th birth anniversary and 30th anniversary of creative work of one of the Union's founders and its Head – the brilliant composer, pedagogue, public figure Vasyl Barvinskyi (Книга протоколів... 1997, 127–129). The first concert from this cycle took place on March 4th 1938 in the Great hall of the M. Lysenko Music society and was dedicated to the chamber and instrumental activity of an anniversary Hero. There sounded such creations as Trio es-moll and Trio a-moll as well as the variations on the personal topic (Sextet c-moll) for the piano and a string quintet. The performers of these works – R. Savytskyi (the piano), R. Kryshchalskyi

(the violin), Ye. Kozulkevych (the violin), B. Zadorozhnyi (the viola), P. Pshenychka (the violoncello) and N. Gornyskyi (the contrabass) – formed a highly professional performing ensemble which allowed the adherents of V. Barvinskyi's activity to experience the real spiritual feelings and deep emotions (Лисько 1938, 71–72).

The second concert of the Union, dedicated to V. Barvinskyi, which passed with not smaller performing success and enthusiasm, took place on May 2nd in the Small hall of M. Lysenko Music society. There sounded the solo song, masterly performed by Mariya Sabat-Svirska (with the piano accompaniment of N. Nyzhankivskyi) and his famous "Song of the songs" for the trio (the violin part was played by R. Kryshtalskyi). The works for the piano, which are the determinant in the creativity of V. Barvinskyi, were presented at the third concert on December 10th. The soloist of the concert – the pianist Roman Savytskyi – managed to completely reproduce the complicated palette of Barvinskyi's images and demonstrate a qualified performing master work (especially during the performance of the complicated "Suite") and with the help of this he received the approving gratitude from the listeners and the reviewer (С. Л. 1938б).

The remarkable event in the context of continuation of celebrations dedicated to V. Barvinskyi may be considered one unforgettable premiere in spring 1939 – the first performance of the composer's piano concert at the evening dedicated to Shevchenko with the participation of the symphony orchestra (the conductor was Mykola Kolessa) and an unchangeable soloist of Barvinskyi's works – a pianist Roman Savytskyi who repeated this significant creation during one concert season over ten times in different cities of Ukraine (Лисько 1939, 26–27).

The final concert-academy on the occasion of V. Barvinskyi's jubilee was held by the Union on June 2nd 1939 in the Great hall of M. Lysenko Music society. At this concert, apart from the congratulation by Vasyl Vytvytskyi, the complementary telegrams, received from various Ukrainian institutions from Lviv and other cities, were read. In the programme of the concert the choral works of Barvinskyi sounded in the performance of the choir "Banduryst", the Sonata for the violoncello and the piano was also performed where the soloists were his son (Ivan Sebastyan, the violoncello) and his wife (Nataliya Barvinska, the piano). At the end of the festive academy a new work "Our sorrow, our song" sounded for the first time and it was masterly performed with the piano accompaniment of R. Savytskyi by the famous "Studio-choir" conducted by M. Kolessa (Діло 1939).

In new social and political condition, in which the leading Lviv musicians have found themselves starting from the autumn 1939 – they have always remained the active workers in task of building-up the Ukrainian musical culture – whether it was within the newly created Lviv Society of the Soviet composers or, for example, in the organization of Lviv composers and performers entitled "Work Union of Ukrainian Composers" which was created in November 1941 and from the first days of its existence took active part in renewing Lviv concert life (organizing of concerts of Ukrainian music, symphony concerts, conducting of music radio programmes, etc.) (Сімович 1943).

In some sense it may be considered that the best traditions of "The Union of the Ukrainian Professional Musicians in Lviv" concerning the organization of the professional music life are nowadays continued by Lviv organization of the National Society of composers of Ukraine which was declared as far back as 1994, when there was the official celebration of the 60th anniversary of "The Union of the Ukrainian Professional Musicians in Lviv" formation. We can trace this succession in the continuation of the best traditions also nowadays, when owing to the efforts of the modern Union of the

composers the cycle of the concerts dedicated to the 170th birth anniversary of the classic of Ukrainian music Mykola Lysenko was organized (during 2012), or when at present the commemorative concerts are being organized and conducted to celebrate the 130th birth anniversary of its founder Vasyl Barvinskyi – already in 2018. Thus, better history has its continuation!

References

- Витвицький 1938 – В. Витвицький. Святкування 25-ліття смерті М. Лисенка. *Українська Музика: Місячник*. Р. 1, Ч. 1.
- Витвицький 2003 – В. Витвицький. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Упор. підг. до друку, комент., перекл. і передне слово Л. Лехник. Львів.
- Діло 1934 – *Діло*. Ч. 119.
- Діло 1935 – *Діло*. Ч. 161.
- Діло 1939 – *Діло*. Ч. 126.
- Кашкадамова 2001 – Н. Кашкадамова. Українська фортеп'янна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-і роки ХІХ ст. – 1939 р.). *Фортеп'явне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали*. Тернопіль: СМП «Астон».
- Кияновська 2000 – Л. Кияновська. *Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.* Тернопіль: Астон.
- Книга протоколів... 1997 – *Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи*. Союз Українських Професійних Музик у Львові. Львів: Сполом; В-во М. П. Коць.
- Лисько 1938 – З. Лисько. 1-ий ювілейний концерт В. Барвінського. *Українська Музика: Місячник*. Р. 2, Ч. 4.
- Лисько 1939 – З. Лисько. Шевченківський концерт. *Українська Музика: Місячник*. Р. 3, Ч. 1.
- Мазепа 2001 – Л. Мазепа. *Сторінки музичного минулого Львова: з неопублікованого*. Львів: Сполом.
- Павлишин 2010 – С. Павлишин. Музична культура Західної України 1900–1939 рр. *З неопублікованого: збірка статей* [ред. В. Сивохіп]. Львів: В-во “Світ”. Радієві... 1938 – Радієві авдиції. *Українська Музика: Місячник*. Р. 2, Ч. 7/8.
- Савицький 1938а – Р. Савицький. Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка у Львові. *Українська Музика: Місячник*. Р. 1, Ч. 1.
- Савицький 1938б – Р. Савицький. Любка Колесса. *Українська Музика: Місячник*. Р. 1, Ч. 4.
- Сімович 1943 – Р. Сімович. На музичні теми. *Львівські вісті*. Ч. 44.
- С. Л. 1924 – С. Л. (С. Людкевич). З нашого музичного життя. *Діло*. Ч. 82.
- С. Л. 1938а – С. Л. (С. Людкевич). Вечір українських фортеп'янних творів Д. Гординської-Каранович. *Діло*. Ч. 30.
- С. Л. 1938б – С. Л. (С. Людкевич). Третій концерт з творів В. Барвінського. *Діло*. Ч. 280.
- Українські авдиції... 1938 – Українські авдиції у львівському радіо. *Українська Музика: Місячник*. Р. 2, Ч. 4.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

КОНЦЕРНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА 1934–1939 РР. ТА ДІЯЛЬНІСТЬ “СОЮЗУ УКРАЇНСЬКИХ ПРОФЕСІЙНИХ МУЗИК У ЛЬВОВІ”

Володимир СИВОХІП

*Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування,
вул. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005,
тел.: +380 50 663 00 57; e-mail: v.syvokhip@gmail.com*

У матеріалах цього дослідження відслідковуємо історію створення та діяльності у Львові протягом 1934–1939 років Союзу Українських Професійних Музик, як однієї із найяскравіших сторінок української музичної культури першої половини ХХ століття. Саме ця організація задекларувала завершення етапу визрівання та становлення музичного професіоналізму в Галичині, в тому числі – і в справі організації концертно-виконавського життя. Визначаємо основний критерій діяльності виконавської секції Союзу – це перш за все проведення концертів на високому професійному рівні, з метою підтримки високого реноме української композиторської та виконавської школи. Серед важливіших аспектів праці виконавської секції визначаємо основні вектори діяльності – організація тематичних та ювілейних концертів, спрямованих на активне провадження концертного життя Львова за участю кращих львівських композиторів та виконавців, організація та проведення виконавських конкурсів, створення музичних передач української музики на львівському радіо за участі провідних солістів-інструменталістів та камерних ансамблів.

Ключові слова: творчі спілки, професійний рівень, вистава, організація концертів, музичне життя.

УДК 78.067.4

orcid.org/0000-0001-6789-596X; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10642>

ДИТЯЧЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

Анна НЕМЕРКО

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: +380932361387; e-mail: asharifova79@gmail.com*

Метою дослідження є хорова культура, яка являє собою складну систему сполучення суспільного, художньо-творчого, організаційного і вокально-хорового елементів. Підходи до предмету дослідження дитячої хорової творчості, хорового репертуару, ставлять питання про функції, які виконуються відносно виконавських напрямів, хорового руху, суспільної свідомості. **Методологічною основою** слугують теоретичні напрацювання в поясненні таких векторів хорового мистецтва: моделі комунікації; конструювання реальності. Стає зрозумілим, як і за допомогою якої специфічної діяльності здійснюється ця функція. У нашому випадку – це дія, спрямована на виконавську майстерність, яка слугує формуванню музичних смаків та духовної культури. Наукова новизна дослідження визначена творчість сучасних композиторів, які пишуть хорові твори для дітей, що дають підставу виокремити найбільш значущі напрями дитячого хорового виконавства. **Висновки.** Отже, окремі елементи хорової культури і хорового мистецтва у світлі такого підходу перетворюються на суспільно-духовні реальності, тобто на предмет культурології. Порушено проблему розуміння дитячого хорового мистецтва як явища, яке функціонує, впливає та формує образ світу сучасної дитини.

Ключові слова: хорове мистецтво, хорове виконавство, хорові твори для дітей.

Постановка проблеми. В естетичному вихованні підростаючого покоління різні види мистецтва взаємодіють між собою, але найбільш доступним, емоційним видом дитячої творчості є хорове мистецтво, яке має величезний вплив на суб'єктивний світ дитини, породжує різноманітні глибокі особистісні переживання художніх музично-поетичних образів, сприяє самовиявленню та самоствердженню дітей розширює досвід естетичних і життєвих відносин, допомагає перейти до глибшого пізнання мистецтва.

Розкриття специфіки хорового мистецтва є одним із найважливіших питань дитячого вокально-хорового виконавства. Визначення та тлумачення поняття “дитяче хорове мистецтво” та його виконавських складових – це спектр важливих питань сучасного музикознавства у контексті досліджень хорової культури О. Васильєвої, Н. Рудічевою, І. Герасимової, Ю. Іванової, А. Лащенко. На високі виховні можливості хорового мистецтва як джерела духовності, гуманності, національних цінностей, толерантності, формування гармонійної особистості звертають увагу провідні митці української хорової справи, педагоги і композитори, теоретики

і музикознавці: А. Авдієвський, Г. Верьовка, П. Муравський, О. Ростовський, Л. Хлебнікова та ін. Важливість хорового співу як найбільш поширеного виду виконавської діяльності, що зумовлюється його загальнодоступністю, природністю, зрозумілістю, універсальністю відзначають у своїх дослідженнях С. Горбенко, І. Григорчук, М. Маріо, Р. Осипець, Л. Остапенко, М. Тукмачова та ін. Питанням розробки шляхів, форм і методів формування творчої особистості на основі хорового співу присвячені праці А. Болгарського, П. Кічук, О. Лобової, О. Олексюк, Г. Падалки, Е. Печерської та ін. На сучасному етапі розвитку дитячого хорового мистецтва в суспільстві відбувається глобалізація світових процесів у сфері масової комунікації, зокрема засобами музики. Його функціонування варто розглядати як засіб і мету, також як зміст та форму культуротворчого аспекту дитячого хорового виконавства, складові якого можна і потрібно розглядати окремо.

З метою уточнення та наповнення конкретним змістом різних аспектів поняття дитячого хорового мистецтва як соціокультурного явища, необхідно звернутися до огляду проблем виховання особистості на основі культурних традицій, що розглядаються у працях В. Андрущенко, А. Бойка, О. Бондаревської, В. Кушнів, О. Новікова, А. Щербакової та інших.

Сьогодні, виховання високорозвиненої особистості майбутнього займає центральне місце в національно-виховній системі, її прогресивному поступі, що полягають у суттєвих змінах самої національної мети, оновленні змісту навчання та етнопедagogічних засадах.

Побудова українського суспільства на засадах демократичних цінностей і національних пріоритетів потребує створення нових методологічних теорій гуманістичного спрямування, в центрі яких знаходяться внутрішні можливості дитини, її потреби та інтереси, які ґрунтуються на вікових традиціях етновиховної системи українського народу, в основі якої пісенна творчість.

Аналіз досліджень. Дослідники в галузі музичного мистецтва одностайні в думці щодо визначального впливу хорового виконавства на творчий світ дитячої особистості. Традиційно хорова діяльність була в Україні найбільш доступним, емоційним видом дитячої творчості, яка здійснювала величезний вплив на духовний світ дитини, породжувала глибокі особистісні переживання, надавала дітям можливість для самовиявлення і самоствердження, розширювала досвід естетичних і життєвих відносин, допомагала здійснювати перехід до глибшого пізнання музичного мистецтва. Аналіз проблеми хорового виховання в історії музичної освіти в Україні дає усі підстави стверджувати, що саме засобами хорової музики слід розвивати дитячу особистість, оскільки вона зберігає у собі всі виховні можливості. Сучасна система освіти враховує вимоги суспільства, що належить до європейської цивілізації та реалізує етичне та естетичне виховання, формує високу гуманістичну культуру особистості, здатної протидіяти проявам бездуховності [7, с. 3].

Розкриваючи проблеми розвитку дитячого хорового виховання, сучасні діячі культури та мистецтва формують систему соціально-музичних взаємозв'язків. Оскільки дитини реалізує свій інтерес (мету, вибір) у процесі провідної діяльності, то найсильнішим її мотивом варто вважати пізнавальний інтерес до цієї діяльності, зокрема пісенної, яка активно взаємодіє з системою ціннісних орієнтацій, цілями, результатом діяльності, відображає найістотніші сторони її особистості (інтелект, волю, почуття) [4, с. 258].

За певних умов інтерес стає засобом живого, захоплюючого вокально-хорового навчання, переростає в стійку рису характеру. Це становить значний інтерес для дослідження музики як соціального феномену в інформаційному просторі, її соціальної зумовленості, взаємодії індивідуальності композитора і середовища, залежності музично-звукових систем від зміни соціальних умов та рівня музичного сприймання дитиною даного середовища. Це важливо з огляду на те, що в більшості випадків діти вже виробили в собі здатність пропускати будь-яку інформацію крізь себе, навіть музичну. Таким чином, відомі дитячі хорові колективи, їх керівники, удосконалюючи свої вміння, виконуючи цікаві хорові твори, відшукують зв'язок зі сучасними вокально-хоровими вподобаннями молодого покоління. Цим фактом і пояснюється прагнення до створення композиторами оригінальних хорових творів для дітей, обробок українських народних пісень для дитячих хорів, створення мюзиклів.

Цей творчий підйом пов'язаний із прагненням композиторів до демократизації своєї творчості, максимального наближення до музично-естетичних потреб слухача, особливо дитячого шкільного віку. У цьому значна заслуга сучасних українських композиторів, у творчому доробку яких, є пісні для дітей: М. Ведмедеря, Г. Кириліної, І. Кишка, М. Чемберджі, Б. Фільц, І. Мартон, О. Некрасов, Л. Горова, О. Мануляк, Р. Цись, М. Ластовецький, М. Дацко та багато інших.

Виклад основного матеріалу. Аби охарактеризувати поняття “дитяче хорове мистецтво” необхідно оцінити його в контексті національної культурної традиції.

Документально підтверджено, що накопичення досвіду виконавсько-хорової та музично-виховної діяльності в Україні розпочалося з X століття. Серед провідних ознак XII–XIII століть найбільш значущими були: навчання хорового співу з дитячих років, багатопрофільність підготовки майстрів церковного співу (співак, вчитель музики, композитор, керівник колективу). Основною ідеєю в музичній освіті XIV–XVI століть був гармонійний розвиток особистості: морально-естетичний, інтелектуальний, фізичний. Опанування співацького матеріалу проходило за двома методиками: “на слух” та “за нотами”. [5, с. 53]

Упродовж XVI–XVIII століть в Україні набув розвитку новий тип школи демократичного спрямування. Просвітницькі ідеї гуманістів сприяли піднесенню грамотності, зокрема музичної, та залученню до участі в освітньому процесі дітей. Найвищими досягненнями музично-теоретичної думки стали праці М. Дилецького (“Способ до заправи дітей” та “Грамматика музикальна”). Завдяки цьому з'явилися підстави для створення регіональних хорових шкіл та авторських методик навчання співу. Славу школам сформували видатні композитори: М. Березовський, Д. Бортнянський, М. Полторацький, А. Ведель. [5, с. 54]

Незважаючи на певні суперечності хорової освіти XIX століття, учні мали змогу набувати вправності у співі за певною методикою з використанням підручників на основі зразків вітчизняної та зарубіжної музики.

На початку XX століття музична освіта та хорове виховання зумовилися творчим потенціалом В. Верховинця, П. Демуцького, П. Козицького, О. Кошиця, Я. Степового, К. Стеценка, М. Леонтовича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Барвінського, С. Людкевича. Їхні твори для дітей і молоді посіли чільне місце в репертуарі хорів. Відбулось становлення масового дитячого хорового співу, його поширення серед дітей із залученням методів професійного музичного навчання, закріпилася виконавська практика. Музична освіта XX століття ставила за мету

всєбічний музичний розвиток учнів, для чого поряд із завданням сформувати музичний смак, надати музично-теоретичні знання, важливе місце посідало завдання формувати необхідні вокально-хорові уміння й навички, ретельно добирати виконавський репертуар. У ХХ столітті дискусійного характеру набуло питання чи повинен хоровий спів бути основою та єдиною формою роботи на уроці музики. [5, с. 55]. Цей період характеризувався активізацією позакласного та позашкільного виховання, високими вимогами до результатів хорової справи. Розв'язати поставлені завдання мали Будинки та Палаці творчості для дітей та юнацтва. Найбільш поширеними були хорові гуртки, результати роботи яких яскраво демонструвалися на олімпіадах художньої самодіяльності. Спостерігається активність хорової масовості та зростання інтересу до позакласної музично-виховної роботи, ефективними формами якої були шкільні хори молодших, середніх та старших класів, гуртки сольного та ансамблевого співу, любителів хорової музики. Були закладені підвалини регіональних хорових шкіл: Одеської, Харківської, Львівської, Київської. Таким чином, аналіз історії національної музичної освіти засвідчив, що в Україні утвердилися традиції хорового виховання дітей, які полягають на культивуванні у молодого покоління любові до української національного мистецтва на основі хорового виконання; забезпеченні музично-освітнього та особистісного розвитку дитини засобами співацької діяльності; реалізації творчого потенціалу у процесі сценічно-концертного хорового музикування.

Стислий екскурс в історію музично-виховного процесу засвідчив домінування співу як провідного виду музичної діяльності дітей, а також створив основу для визначення традицій хорового виховання.

Осягнення хорового мистецтва є одним із можливих шляхів осягнення культури свого народу, з чого й починається формування всєбічно розвинутої особистості як найважливішої умови соціального становлення й самовизначення індивіда. Саме це і є причиною необхідності осмислення дитячого хорового мистецтва як феномену культури на сучасному етапі.

Хорове мистецтво як кожне виконавське мистецтво існує в трьох іпостасях: композитор–виконавець–слухач. Користуючись цим ми і розглядаємо три моделі комунікації. [12, с. 71]

До першої належать ті з них, які виникають у сфері взаємовідносин “композитор–виконавець” або ширше “музика–виконавець”. Це питання стилю, традицій і новаторства, прав виконавця й автора, адекватності виконавської інтерпретації авторському задуму, питання творчості у виконавському процесі, що відповідають рівню складності сучасної музичної мови виконавським можливостям хорових колективів, питання репертуару і т.д.

Друга група проблем породжена суперечностями у сфері взаємин “виконавець–слухач”, а ширше – “хорове мистецтво–суспільство”. І в наш час не вирішена проблема відродження славних традицій хорового співу в Україні. Зниження суспільного інтересу до хорової культури викликає тривогу за долю не лише музичної, але і загальної духовної культури народу. Серед численних причин цього явища, мабуть, найголовніша – знищення безцінних пам'яток культури, відлучення народу від головного оберегу кращих традицій культури, моральних принципів – української духовної музики. Назвемо й інші причини. Проникнення комерційних основ, труднощі тиражування кращих зразків хорового виконавства, масове поширення поп-музики ніяк не сприяють популяризації хорових жанрів.

Третя група проблем відображає специфіку хорового виконавства як мистецтва і породжує його внутрішні суперечності. Головна серед них – постійна суперечність між колективною та індивідуальною творчістю в хоровому виконавстві. Справжній творчий союз у хоровому колективі можливий лише за однієї умови: якщо це колектив однодумців, об'єднаних розумінням високого покликання хорового мистецтва, спільними поглядами на музику і справжньою довірою та повагою до диригента та один до одного [12, с.72].

Хорове виконавство – це комплекс засобів, використання яких забезпечує можливість передавати музичну інформацію за допомогою співу. Засоби музичної виразності – засоби, що створюють певну художню образність або надають їй різноманітних відтінків: мелодика, гармонія, ритм, темп, динаміка, артикуляція, штрихи, агогіка тощо. Система засобів музичної виразності складалася внаслідок багатовікового історичного процесу, її компоненти змінювалися на різних етапах розвитку мистецтва, ускладнювалися та вдосконалювалися.

Значно розширюючи образно-емоційну сферу, композитори мають змогу органічно поєднувати художньо-образні й виконавські завдання. Нова тематика, цікавий сюжет наповнені яскравими національними барвами, викликали появу в ній відповідних інтонацій і ритмів, контрастних регістрових барв, гострих штрихів. Своєю чергою це зумовило оновлення і збагачення дитячої хорової виконавської техніки, яка виконує і чітку педагогічну функцію. На сьогоднішній день ідеальним є виконавський колектив, який може співати в різних вокальних стилях. Тому у вокальному вихованні необхідний пошук відходу від застиглих традицій академізму у звучанні хору. Наразі вимагається вокал темброво більш гнучкий з ясним і виразним словом (подібні зразки дали нашому слуху спів з мікрофоном, тепер цей досвід не можна не враховувати в хоровому співі). Проте має залишатися непорушним положення, що всі основні модифікації в звучанні голосу хорового співака повинні відбуватися на основі фізіологічно-раціональної техніки: звук “опертий на диханні”, максимальне використання резонаторної системи, єдино регістрова будова голосу і т. п.

Сучасне музично-виконавське мистецтво представлене здобутками композиторських шкіл Києва, Харкова, Одеси, Львова. На перший погляд, це питання є суто “теоретичним” і цілком належить до сфери музикознавства. Та передусім це сфера композиторського світогляду і донесення його задуму до слухача виконавською майстерністю дитячого хорового колективу.

Як правило у поле зору дослідників потрапляють ті реалії музично-виконавського мистецтва, яким притаманні більш-менш чітко визначені смислові координати – стиль, жанр, форма, драматургія, текст, інтерпретація.

Основною ідеєю створення хорових творів для дітей є введення в хорову практику теоретичних знань; смислова виразність поетичного тексту; формування міцних асоціативних зв'язків між народною та професійною музикою, словесним фольклором та літературним текстом.

Композитори прагнуть не тільки збагатити дитячий пісенно-хоровий репертуар, а і звернутися до емоційного світу дітей. Так виникають хорові твори з музично-ігровими ефектами, інтонаціями сміху, дзвону і т. д.

Нова генерація композиторів відкриває сучасну сторінку розвитку музики та музично-педагогічного репертуару. Визначними особливостями їхньої музичної творчості є професійна культура.

Безсумнівно, що аналіз проблеми “дитяче хорове мистецтво як соціокультурне явище” передбачає поєднання різних науково-дисциплінарних підходів і методологій, серед яких особливе місце належить розгляду питань, пов’язаних із особливостями сучасної хорової музики, з тими змінами, які виявляють себе як у системі під назвою “сучасна музика” загалом, так і в її окремих підструктурах (наприклад, у взаємодії автора–виконавця–слухача, пріоритетності тих чи інших стилів і жанрів у сучасній музичній творчості тощо).

Необхідність розуміння питання специфіки виховання хорового співака – це важлива складова соціокультурного явища, адже пошуки нових і сприятливих перспектив розвитку дитини в суспільстві пов’язують із відродженням духовних основ її культури, зокрема прагненням до загальнолюдських цінностей: добра, справедливості, свободи, життя, природи тощо; об’єднання культурних сил, плекання традицій тощо.

Вивчаючи дитяче хорове виконавство як соціокультурне явище, передусім необхідно виділити його складові, як явища естетичного, як однієї з найважливіших складових сучасного художнього простору.

Однак, виконавство (подібно будь-якому іншому художньому явищу), будучи феноменом не тільки естетичним, але і повною мірою соціальним залежний від інших підсистем суспільної структури.

Одна з них – це масштабність розглянутого соціального явища. Друга – позиціонування, що в сукупності визначає досить високий ступінь впливу хорової музики на дітей як сучасного соціального феномену на безліч суміжних, а точніше кажучи, – сполучених з ним інших соціокультурних явищ і процесів. Шляхи їх розвитку потрібно шукати в розширенні міжнародних творчих контактів у будь-яких формах: фестивалях, конкурсах, концертах, майстер-класах і т. п. Обидві ці позиції проектується на необхідність розгляду процесу функціонування хорової музики в сучасному соціокультурному просторі з урахуванням її власної різноманітності.

Висновки. Отже, у XXI столітті хорова музика для дітей як ніколи раніше відкрита для активної творчості, експериментування, що ще раз вказує на її соціокультурність, тяжіння до перехідних станів, тобто до мистецького синтезу. І при всіх цих особливостях основною її темою і предметом уваги є дитина, що відкриває справжню діалектику життя, сповнену руху, суперечливості.

Знаходячи все нові й нові види, форми і жанри, отримуючи у своє розпорядження все більш досконалі, фантастичні технічні та технологічні можливості, музика – в усьому її різноманітті і неоднорідності – легко долаючи реальні та віртуальні кордони, хорова музика для дітей стає одним із атрибутів сучасного глобалізованого світу. У більш узагальненому сенсі можна відзначити, що моральний потенціал сучасної дитячої хорової музики не може існувати апіорі.

Завдяки музичному мистецтву людина формує свій світогляд, сприйняття навколишнього середовища, мислення. Зараз ми живемо в еру масової культури, тобто медіапросторі – це ера миттєвої комунікації, яка охоплює всю планету. Це розширює наші можливості, дає змогу змінювати чи впливати на події в іншому кінці світу, але, водночас це значно обмежує наш світогляд. Це пов’язано з тим, що на цей момент суспільство намагається відтворити зруйновані зв’язки між людьми, через цю обставину і виникає величезний вплив на окремого індивіда.

Посилення ролі вказаних чинників сприяло якісному оновленню хорового жанру а *carrella*. На сучасному етапі розвитку музичної культури інноваційні досягнення

хорового виконавства вирізняються різноманітністю і багатовекторністю. За словами К. Станіславської, “це явище пов’язане, з одного боку, із широким розповсюдженням нових мистецьких технологій (кіно, телебачення, відео, комп’ютерних та інтернет-технологій), з іншого – із відродженням традиції театру-ритуалу, народних святкувань, майданних дійств” [10]. Як засіб втілення такої образної палітри і виникає тенденція до театралізації – специфічної особливості сучасного хорового мистецтва, нової форми побутування музики професійної традиції. Тому сучасна виконавська практика повинна переорієнтувати хорове мистецтво та поставити нові завдання вищого рівня:

- театрального, що проявляється у застосуванні акторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, рухи усього хору чи групи, вільне розташування хору, імпровізаційність);

- перформансу, що об’єднує можливості образотворчого і театального мистецтва (інореальність, тактильність, символічна атрибутика, епатажність, наявність автора-персонажа тощо);

- кіномистецтва, коли у музично-виконавську версію твору вводять елементи мультимедіа (світло, слайд, відео, рухи тіла як частку виконавської дії; використання простору як сцени, так і залу, використання прийому “музичний кадр”);

- інструментального, наслідком чого є нетрадиційне використання широкої палітри колористично-звукових фарб і артикуляційно-штрихових прийомів [5, с. 58].

Неймовірний вплив на розвиток дитячої хорової практики може мати таке явище, як пропаганда. Оскільки хорове мистецтво залишається комунікацією, з цього випливає, що дитяче хорове виконавство виникає з розвитком слова, мови, спілкування, тобто приймає форму діалогу.

Отже, проведене дослідження свідчить, що дитяче хорове мистецтво як соціокультурне явище, відображає і поєднує у собі не лише ті зміни, які відбуваються у музично-виконавській практиці певної епохи, народу, у тій соціальній ролі, яку відіграє музика у житті, але й ті якісні зміни, що з’являються у інших сферах життя дитини, являють собою складові компоненти сучасної дитячої хорової культури.

Список використаної літератури

1. Батовська О. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а capella (на прикладі “Прощай, ХХ век” В. Мужчиля). Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Київ. 2016. Вип. 34. С. 20–29.

2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ: Український світ, 2002. 440 с.

3. Бермес І. Рефлексії про сутність поняття “Хор” у просторі культури. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. С. 57–61.

4. Іванов В. Ф. Співацька освіта в Україні у ХІІІ ст. Київ: Музична Україна, 1997. 289с.

5. Кузнецова О. Хорове виховання учнів у контексті традицій музично-естетичної практики в українській школі. Естетика і етика педагогічної дії: зб. наук. праць. Полтава. 2015. Вип. 9. С. 51–59.

6. Назайкинський Є. Логіка музичної композиції. Москва: Музика, 1982. 319 с.

7. Національна доктрина розвитку освіти України у ХХІ столітті. Газета “Освіта”. 2001. № 38. С. 3–4.

8. Рябініна О. Музична подія як естетичний феномен: автореф. дис. на здобуття

наук. ступеня докт. філос. Наук спец. 09.00.08. Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля. Луганськ, 2005. 36 с.

9. Сбітнева Л. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів на початку ХХ століття. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. Київ. 2016. Вип. 6. С. 203–210.

10. Станіславська К. Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі. Режим доступу: <http://www.rusnauka.com>

11. Терин В. Масова комунікація. Дослідження досвіду Заходу. Полтава. 2000. 210 с.

12. Федюра С. Хорове виконавство на сучасному етапі. Психолого-педагогічні науки. Ніжин. 2013. № 1. С. 71–74.

13. Черкашина-Губаренко М. Українська музика сьогодні: фрагменти та коментарі. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Аспекти історичного музикознавства. Харків. 2008. Вип. 22. С. 159–168.

14. Яковенко С. Актуальні проблеми виконання сучасної вокальної музики. Педагогічні науки: зб. наук. праць. Київ. 2016. Вип. 133. С. 154–159

References

1. Batovs'ka, O. (2016). Innovatsijni formy vykonavs'koi prezentatsii suchasnoi akademichnoi khorovoi muzyky a capella (na prykladi "Proschaj, KhKh vek" V.Muzhchylia). Visnyk KNUKiM. Seriia: Mystetstvoznavstvo. Kyiv. Vyp. 34. 20–29. [in Ukrainian].

2. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrains'kyj khorovyj spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii. Kyiv: Ukrains'kyj svit. 440 [in Ukrainian].

3. Bermes, I. (2016). Refleksii pro sutnist' poniattia "Khor" u prostori kul'tury. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv. №4. 57–61. [in Ukrainian].

4. Ivanov, V. (1997). Spivats'ka osvita v Ukraini u KhIII st.. Kyiv: Muzychna Ukraina. 289 [in Ukrainian].

5. Kuznetsova, O. (2015). Khorove vykhovannia uchniv u konteksti tradytsij muzychno-estetychnoi praktyky v ukrains'kij shkoli. Estetyka i etyka pedahohichnoi dii: zb. nauk. prats'. Poltava. Vyp.9. 51–59. [in Ukrainian].

6. Nazajkynskij, Ye. (1982). Lohika muzychnoi kompozytsii. Moskva: Muzyka. 319 [in Ukrainian].

7. Natsional'na doktryna rozvytku osvity Ukrainy u KhKhI stolitti. Hazeta "Osvita". 2001. №38. 3–4. [in Ukrainian].

8. Riabinina, O. (2005). Muzychna podiia iak estetychnyj fenomen: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia dokt. filos. Nauk spets. 09.00.08. Skhidnoukrains'kyj natsional'nyj universytet im. V. Dalia. Luhans'k. 36 [in Ukrainian].

9. Sbitnieva, L. (2016). Muzychno-pedahohichna diial'nist' ukrains'kykh kompozytoriv na pochatku KhKh stolittia. Dukhovnist' osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka. Kyiv. Vyp. 6. 203–210. [in Ukrainian].

10. Stanislavs'ka K. Yavysche khorovoi teatralizatsii u suchasnij muzychnij kul'turi. URL: <http://www.rusnauka.com>. [in Ukrainian].

11. Teryn, V. (2000). Masova komunikatsiia. Doslidzhennia dosvidu Zakhodu. Poltava. 210 [in Ukrainian].

12. Fediura, S. (2013). Khorove vykonavstvo na suchasnomu etapi. Psykhologopedahohichni nauky. Nizhyn. № 1. 71–74. [in Ukrainian].

13. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2008). *Ukrains'ka muzyka s'ohodni: frahmenty ta komentari. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. prats'*. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. Kharkiv. Vyp. 22. 159–168. [in Ukrainian].

14. Yakovenko, S. (2016). Aktual'ni problemy vykonannya suchasnoi vokal'noi muzyky. *Pedahohichni nauky: zb. nauk. prats'*. Kyiv. Vyp. 133. 154–159. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 20.06.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

CHILDREN'S CHORAL ART AS SOCIAL AND CULTURAL PHENOMENON

Anna NEMERKO

*Ivan Franko L'viv National University,
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,
18, Valova str., L'viv, Ukraine, 79008,
tel.: +380932361387, e-mail: asharifova79@gmail.com*

The article is devoted to the analysis of choral singing at the present stage, taking into account the historical and socio-cultural regularities of the development of musical art. The essence of children's choral art as a socio-cultural phenomenon is covered. In the article, based on the analysis of theoretical foundations of the research, for the first time the socio-cultural potential and the importance of choral art in the life of society are highlighted. Achievements and perspectives of choral experience and choral practices are considered in order to create a decent environment for the current state of children's choral art in Ukraine. Existing research represents a great pedagogical heritage and is a significant factor in establishing a methodological base for music and pedagogical repertoire.

In order to clarify and fill in the specific content of various aspects of the concept of children's choral art in the socio-cultural space, it is necessary to turn to the review of problems of personality education based on cultural traditions, which are considered in the works of V. Andrushchenko, A. Boyko, O. Bondarevskaya, V. Kushnev, O. Novikova, A. Shcherbakova and others.

The analysis of the problem of choral education in the history of music education in Ukraine gives every reason to say that it is through the means of choral music that a child's personality should be developed, since it preserves all educational opportunities. The modern system of education takes into account the requirements of a society belonging to the European civilization and realizes ethical and aesthetic education, forms a high humanistic culture of personality, capable of counteracting manifestations of spirituality.

Studying children's choral performance in the socio-cultural space, first of all it is necessary to distinguish its components as the phenomena of the aesthetic, as one of the most important components of the contemporary artistic space.

However, performance (like any other artistic phenomenon), being a phenomenon not only aesthetically pleasing, but also fully socially dependent on other subsystems of the social structure.

One of them is the scale of the social phenomenon under consideration. The second is positioning, which collectively determines the sufficiently high degree of influence of choral music on children as a modern social phenomenon on the set of related, or more precisely, connected with it other socio-cultural phenomena and processes. The ways of their development should be sought in the expansion of international creative contacts in all forms: festivals, competitions, concerts, workshops, etc. Both of these positions are projected on the need to consider the process of functioning of choral music in the modern socio-cultural space, taking into account its own diversity.

Keywords: children's choral art, socio-cultural space, choral works for children, music-pedagogical repertoire.

УДК 78.07:784.4

orcid.org/0000-0001-7470-1414; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10643>

РУКОПИСНІ ЗБІРНИКИ БАКАЛЯРІВ – ПОПЕРЕДНИКИ ДРУКОВАНИХ ШКІЛЬНИХ СПІВАНИКІВ ОСТАНЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Галина МЕДВЕДИК

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та фортепіано,
вул. Івана Франка, 11, Дрогобич, Україна, 82100,
тел.: (+3803244) 23390; e-mail: medvedyk.halyna@gmail.com*

Бакалярські (учнівські) рукописні співаники укладали та переписували щонайменше від початку XVIII століття. У статті констатується, що ці збірники були ранньою формою фіксації пісенних текстів, які бакаляри могли диференційовано використовувати як в побутовому музикуванні, так і в освітньому процесі. Серед таких співаників є унікальний рукописний конволют з архіву Івана Франка (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, № 4791), до якого увійшли фрагменти різних пісенних збірників, створених у період від 1756 року до першої чверті XIX століття. Коротко охарактеризовано соціокультурний контекст функціонування рукописної бакалярської практики, звернено увагу на найбільш відомі тогочасні рукописні співаникові пам'ятки. Вперше зроблено вибірковий археографічний опис конволюту, подано ініцітарій пісенних текстів збірника М. Кирницького – Т. Барницького, введено до наукового обігу важливі маргінальні записи збірника, розглянуто деякі пісенні тексти.

Ключові знаки: бакалярський (учнівський) співаник, археографія, ініцітарій, світська пісня, архів І. Франка.

Постановка питання. Дослідження історії виникнення та становлення видавничої практики спеціальних шкільних співаників (60-ті рр. XIX – перша третина XX ст.) в українській науковій думці мало вивчена сторінка національної музичної культури та освіти. Сьогодні ми ще не маємо створеної музично-бібліографічної інформаційної бази даних про опубліковані співаники, відтак неможливо оцінити всю повноту їх репертуарів, підготувати вичерпний ініцітарій пісенних текстів. Поки-що можемо аналізувати лише вибрані, загальновідомі шкільні співаники та давати їм побіжну наукову оцінку. Зовсім не досліджена генеза шкільного співаникового видавничого руху, яку є підстави розглядати в контексті рукописної кодифікаційної співаникової практики XVIII – середини XIX ст., зокрема, аналізуючи внесок у її розвиток переписувачі-бакалярів, які укладали для себе рукописні збірники, в яких ретельно фіксували пісні різноманітної тематики: від релігійної до світської, морально-дидактичної, інколи навіть свого авторства. Всі перелічені питання і становлять **актуальність** дослідження.

Мета статті полягає у тому, щоб привернути увагу до рукописних співаників XVIII – середини XIX ст. ст., які укладені та переписані бакалярами (школярами)

та розглянути їх як такі, що стали праобразами перших друкованих шкільних співаників у другій половині XIX століття.

Методологічну базу дослідження становлять методи джерелознавчо-історичної реконструкції (збір, адаптація інформації, вивчення й аналіз матеріалів) та історико-культурологічний.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні існують лише декілька статей, в яких побіжно розглядаються окремі шкільні співаники, а також короткі рецензії на них, які здебільшого публікували у галицькій пресі у першій третині XIX ст, тобто у той час, коли ця едиційна практика проходила період свого становлення та розвитку. Такі невеликі рецензії з'являлися у львівських часописах "Діло", "Учитель", "Учительське слово" та ін. Їх авторами були Ф. Колесса, Ст. Людкевич, М. Моравецький, І. Ющишин та ін. [5, 88–104].

У 90-х роках XX ст. до джерелознавчо-бібліографічної роботи над шкільними співаниками почасти звертався в контексті музично-педагогічних досліджень Святослав Процик, який перевидав шкільний співаник Ф. Колесси [9].

На потребі дослідження історії видань шкільних співаників та використання цього музично-педагогічного досвіду в освітньому процесі початку XXI століття наголошують й сучасні музикознавці, адже музичні тексти цих видань варті наукової оцінки; чимало шкільних співаників укладали українські композитори. Приміром, про "Шкільний співаник" К. Стеценка згадує Б. Фільц в оглядовому розділі академічної "Історії української музики" [10, 141–144]. Інформація про ці збірники є у розвідках інших сучасних українських музикознавців (Г. Карась, І. Матійчин, М. Черепанин, Л. Шегда).

Виклад основного матеріалу дослідження. Складність цього дослідницького питання полягає в тому, що шкільні співаники зовсім не розглядаються крізь призму їх генези, без чого важко прослідкувати передумови започаткування практики публікацій друкованих шкільних співаників у другій половині XIX століття. До того ж часу основну функцію кодифікації та поширення пісенних текстів виконували приватні рукописні співаники, серед яких були й збірники, укладені бакалярами (тобто, учнями). З-поміж іншого, завдяки цій бакалярській (школярській) рукописній практиці готувався соціокультурний ґрунт для появи спеціальних шкільних друкованих співаників. Тому пошук та наукове опрацювання бакалярських рукописів є важливим завданням не тільки для музичного джерелознавства, але і у контексті зародження практики нотних видань шкільних співаників. У такому ж ракурсі можна аналізувати і друковані василіянські катехізми другої половини XVIII–XIX століть, які нерідко супроводжувалися публікаціями текстів пісень релігійно-дидактичного змісту, котрі згодом увійшли й до репертуарів шкільних співаників. Проте, і це питання мало вивчене. Тому комплексне дослідження раннього етапу едиційної практики шкільних співаників (60-ті роки XIX ст. – перша третина XX ст.) неможливе без аналізу бакалярської рукописної традиції, яка готувала появу друкованих шкільних пісенників на зламі XIX–XX століть.

Найдавнішим рукописним бакалярським збірником, який зберігся до нашого часу є Зарваницький співаник (Тернопільщина) першої чверті XVIII століття. Його 1898 року ввів до наукового обігу Михайло Грушевський, який писав: "всі наведені записи вказують на школу, школярську сферу. В сих бакалярських кругах співаник мабуть і потім обертався" [1, с. 134–171]. Ще одним відомим бакалярським збірником є співаник Степана Вагановського, теж з Тернопільщини (середина XVIII ст.) [1, с. 4]. З цього ж регіону був і бакаляр Федір Сумовський (Східна

Галичина, Золочівщина, 1750–1761 роки), який до свого співаника записав також власні пісенні тексти, як і С. Вагановський¹.

Перелік відомих та ще більшої кількості маловідомих співаників XVIII століття можна продовжувати. Такі ж співаники уклали й у першій половині XIX століття, хоча в цей період часу укладачі вже не іменували себе бакалярами, а учнями, гімназистами, інколи студентами. Репертуар та тематика їх збірників мало чим різнилася від співаників XVIII століття. Це свідчить про тяглість бакалярської співаникової практики, хоча пісенний репертуар поступово оновлювався. Це, наприклад, підтверджує репертуар співаника, який уклав учень першого гімназійного класу Василь Продан з Чернівців (1825 р.) [3, с. 88, 128–130]. Окрему групу “не бакалярських” збірників складають співаники XVIII–XIX століть, укладені дидасками, вчителями, дяковчителями. Їх рукописи теж можна розглядати в контексті передумов зародження едиційної співаникової шкільної практики.

В Архіві Івана Франка зберігається чимала колекція рукописних співаників XVIII–XIX століть. Переважна більшість із них – це рукописні пам’ятки української духовнопісенної культури доби Бароко та Романтизму. Співаників із текстами світських (народних) пісень у колекції І. Франка не багато. Один із них переписаний на початку XIX ст. Йдеться про співаник 1821 року, котрий належав Михайлу Кирницькому. Його збірник І. Франко отримав від отця Богдара (Богдана) Кирчова з с. Довге (тепер Сколівського р-ну Львівської обл.) [11]. Цей рукопис зберігся у конволюті з різноманітними записами українських та польських духовних пісень XVI – XVIII ст. Оскільки мова йде про співаник, який складається з фрагментів збірників, створених у різні десятиліття середини XVIII – поч. XIX ст., то не дивно, що на аркушах всього конволюту зустрічаються записи переписувачів та власників. Але тільки та частина зшитку, яка належала Михайлу Кирницькому є цілісним, датованим документом, зі збереженою пагінацією, містить важливі маргінальні записи. Більш детальноше з цим волинсько-галицьким конволютом, складовою частиною якого є співаник М. Кирницького, пропонуємо ознайомитися на основі археографічного опису документу:

Архів Івана Франка, № 4791 (Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України).

Збірник українських та польських пісень різної тематики (духовні та світські); 1759 – 1821 pp.; 126 арк.; 8° (9×12,5 см.); скоропис, півустав; мова: церковнослов’янська української редакції, українська, польська; деякі українські пісенні тексти записані польськими літерами; деякі пісні польською мовою записано кирилицею; коричневий та чорний чорнило; без нот; подекуди кіноварні ініціали, частина текстів зафіксовано у рамках; велика кількість водяних знаків (в уривках, не піддаються атрибуванню).

Вельми цікаві маргіналії збірника. Маємо, зокрема, записи зроблені “студентом Єжи (?) Гловінським з 1-ї класи в Белзі”, поповича Белінського з Острога (1759 р.), бакаляра Андрія Мединського, бакаляра Кривицького (ймовірно, походив з с. Кривиці теперішнього Дубровицького р-ну Рівненської обл., 1791 р.) та інші. На верхньому та нижньому форзаці автограф Івана Франка зі змістом пісень та датою: “Кирникий. Пісні свіці”, “29. IX. 1889 р.”.

У збірнику, який належав М. Кирницькому маємо два важливі маргінальні записи: “Пісні св’тцкія. Михаил К’ѣр’ѣнцкій, оученик клясы 1” (арк. 81), “Сіі

¹ Зарваницький співаник зберігається у ЛННБ ім. В. Стефаника, С. Вагановського у бібліотеці Ужгородського національного університету, Ф. Сумовського у Національному музеї ім. А. Шептицького у Львові.

кантики или п'єсні св'ѣцкіі для забави а розривки [каждий день] вшиляко(й) написал многогрѣшний [...] Тимофе(й) Барницкий в весѣ [не читается] року Божія 1821, мѣсяца септемврія, дня першого" (81 зв.).

Подаємо інципітний перелік текстів цієї частини:

Арк. 81 — П'єснь св'ѣцка: "На золотой горѣ, пресвятой соборѣ...".

Арк. 85 — П'єснь св'ѣцка до охоти вшелякой: "Станьмо брата в коло...".

Арк. 87 — П'єснь св'ѣцка на крестинах до забави: "А ми прийшли з Божого дому...".

Арк. 89 — П'єснь св'ѣцка о п[']янстві: "Фляшка моя потѣха, килішок моя радість...".

Арк. 90 зв. — П'єснь св'ѣцка дяк'ївская до охоти: "Благословляю Господа на всякое время...".

Арк. 92 зв. — П'єснь св'ѣцка дяківська: "Ой, мати, мати, есть дяк у хаті...".

Арк. 95 — П'єснь св'ѣцка о м'їзерном чоловіку: "А кто на св'ѣтѣ без долѣ родился...".

Арк. 98 зв. — П'єснь св'ѣцка до забави: "І кто ж на св'ѣтѣ угаждає жити...".

Арк. 100 — П'єснь св'ѣцка українська до розривки: "Ляментует Україна из великим жалем...".

Арк. 102 — П'єснь св'ѣцка до розривки: "Чого я смутний, чого журюся...".

Арк. 103 зв. — П'єснь св'ѣцка о коханю: "О, як серцу не нудити, кого любити не видѣти...".

Арк. 105 — П'єснь св'ѣцка до розривки і забави: "Гей, учинив горобець на прип'єчку жнива...".

Арк. 107 зв. — П'єснь св'ѣцка о милості і коханю: "Красная дѣвчино, коханю причино...".

Арк. 109 — П'єснь св'ѣцка до забави: "Тяжкая рѣч любити...".

Арк. 111 — П'єснь св'ѣцка до охоти: "Гей, дѣвчинонько, ягнатойка в поле...".

Арк. 114 — П'єснь св'ѣцка: "Казав минѣ (sic!) мой батько погнати кози...".

Арк. 116 — П'єснь св'ѣцка козацька до забави: "За ворѣтми снѣжок моросить, ой там козак забит лежет (sic!)..."².

Арк. 118 зв. — П'єснь св'ѣцка о ляшку з русином: "Ішов ляшок із Варшави...".

Арк. 121 зв. — П'єснь св'ѣцка до розривки: "Ци вибрався Кочубай, Кочубай на войну з ляхами...".

Арк. 123 — П'єснь св'ѣцка до забави: "Летѣв чорный жук, жук...".

Арк. 125 — П'єснь св'ѣцка до забави: "Гей, бѣда, бѣда чайці нибозѣ (sic!)...".

Арк. 126 — П'єснь св'ѣцка до розривки. Rozmowa Mazura z Rusinom: "Hej, rusinie, rusinie, iakze ci imie, powiedz...".

У першій частині збірника зустрічають і інші світські пісні ("Вандрувало два дяченька зо Львова, зо школи", "Над Дунаєм глибоким стоїть терем високий", "Бідна ж моя головонька, я на світі сиротинонька, ні мамуся, ні татуся", "Ах, біда ж бо чайці, чаєцці небозі"). Загалом же переважну більшість текстів збірника складають понад сім десятків духовних пісень українською та польською мовами.

Іван Франко не досліджував усі тексти співавника. Лише деякі пісні з репертуару цього списку контекстуально викликали його зацікавлення. Приміром, в одній із статей ним зроблено побіжне текстологічне опрацювання пісні про Кочубея. Він, зокрема, провів паралелі з текстом, котрий опублікував Яків Головацький ("Ей, поїхав Коцюба до бою з ляхами, та взяв собі самопал і лук зі стрілами"). Згадано

² Текст місцями погано читається.

у праці і про запис цієї пісні в рукописі Валашкевича 1789 року, а також про публікацію Вацлава (Залеського) з Олеська. Окрему невеличку розвідку І. Франко присвятив пісні “Ішов ляшок із Варшави...” [12].

Чимало інших пісень рукопису, зафіксованих у цьому співанику, теж викликали зацікавлення дослідників. Наприклад, пісню “Над Дунаєм глибоким...” Михайло Возняк розшукав у записах співаника Степана Вагановського з Тернопільщини. Натомість Вацлав з Олеська вперше опублікував пісню “А ми прийшли з Божого дому...” [11, с. 208–209].

Добре відомою, завдяки різним рукописним співаникам XVIII ст., є пісня Олександра Падальського “А хто на світі без долі родився, тому світ марне, як коло точився...”. Вперше до наукового обігу її ввів І. Франко, опублікувавши на сторінках “Киевской старины” (1889) [7, с. 272–284]. М. Возняк, у своїх “Матеріалах”, переклав з російської цитату І. Франка, де він розлого характеризував О. Падальського як чоловіка, котрий був “близько знайомим з життям народу, живучим разом з народом, і хоч досить на ті часи грамотним, але все таки далеким від властивого тодішнім грамотіям згідного відношення до простого народу. Щира жура, що пробивається з усіх стихів його вірші і виявляється просто, природно й без вишуканих фраз, властивих наприклад польській поезії того часу, вказуючи нам в авторі чоловіка нещасливого, покривдженого долею, яким міг бути бідний руський священик у далеких гірських селі “на вівсянім хлібі”, що почував у душі порив до вищого умовного життя і не знаходив у своїм середовищі ніякої підмоги, а противно мусів тратити цілий засіб своєї енергії на дрібничкову боротьбу за існування” [3, с. 230–284.]. На думку Михайла Возняка “пісня безумовно західноукраїнського походження. Про Падальського, що акростихом закріпив своє авторство, немає жодних даних: усі здогади Франка, що першим опублікував цього вірша, щодо автора та його походження поетична видумка” [3, с. 333].

Висновки. Репертуару збірника Т. Кирницького – М. Барницького відображає їх зацікавлення піснями народного походження, так званими “свіцькими”. Серед них є щонайменше дві авторські: “Ой, горе тій чайці-небозі” (приписують гетьману Івану Мазепі), “А хто на світі без долі родився” (створив Олександр Падальський, згідно акровірша). Пісні духовні, які часто записували до свої співаників бакаляри, у цьому рукописі відсутні. Але загалом, коли проаналізувати репертуари більшості бакалярських співаників XVIII століття та аналогічних збірників першої половини XIX століття, то можна стверджувати, що їх укладачі-переписувачі намагалися фіксувати пісні різного змісту: від релігійного до світського. Згодом, ця традиція була закріплена і у друкованих шкільних співаниках. З огляду на це, виникає необхідність опрацювати всі репертуари всіх бакалярсько-учнівських співаників XVIII – першої половини XIX ст. та на цій основі підготувати інципітарій пісенних текстів. Тільки тоді матимемо остаточну змогу зробити порівняльний аналіз репертуарів рукописних та друкованих співаників, відтак на цій основі робити подальші висновки.

Список використаної літератури

1. Возняк М. Два співаники половини й третьої четвертини XVIII в // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Львів, 1922. Т. СХІІІ. 160–161.
2. Возняк М. Історія української літератури. У двох книгах. Вид. друге, випр. Львів : Видавництво “Світ”, 1994.

3. Возняк М. Матеріяли до історії української пісні і вірші // Українсько-руський архів. Львів, 1913. Т. IX. 230–231.
4. Грушевський М. Сьпіваник з початку XVIII в. // ЗНТШ. Львів ;, 1897. Т. XV. С. 1–48.
5. Медведик Г., Медведик Ю. Українські композитори — укладачі перших шкільних співаників кінця XIX – першої третини XX століть // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2016. Вип. 17. С. 88–104.
6. Медведик Ю. Рукописний збірник духовних пісень: шлях від укладача до дослідника (соціальний статус переписувача, науково-пошукова місія колекціонера) // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 88 : Старовинна музика — сучасний погляд. Київ, 2009. С. 213–226.
7. Мирон [Франко І.]. П'єсн'ѣ о св'ѣт'ѣ // Киевская старина. 1889. Т. XXIV. Январь, Февраль и Март. С. 741–744.
8. Франко І. Студії над українськими народніми піснями. [Додатки й поправки] // ЗНТШ. 1912. Т. CXI. Кн. V. С. 25–52.
9. Філарет Колесса. Шкільний співаник: з педагогічної спадщини / Філарет Колесса / заг. ред., післямова та прим. Святослава Процика. Київ : Музична Україна, 1991. 224 с.
10. Фільц Б. Обробки народних пісень для сольного співу // Історії української музики : Т. 4 : 1917–1941. Київ: Наукова думка, 1992. С. 141–144.
11. Хроніка українсько-руського Наукового товариства у Львові. – Львів, 1900. – Ч. 4. Вересень-грудень. С. 18–22.
12. Wacław z Oleska. Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Львів, 1833. 184 s.

References

1. Vozniak M. Dva spivanyky polovyny y tretoi chetvertyny XVIII v // Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. Lviv, 1922. T. CXIII. 160–161. [in Ukrainian].
2. Vozniak M. Istoriiia ukrainskoi literatury. U dvokh knykhakh. Vyd. druhe, vypr. Lviv : Vydavnytstvo “Svit”, 1994. [in Ukrainian].
3. Vozniak M. Materiialy do istorii ukrainskoi pisni i virshi // Ukrainko-ruskyi arkhiv. Lviv, 1913. T. IX. 230–231. [in Ukrainian].
4. Hrushevskiy M. Spivanyk z pochatku KhVIII v. // ZNTSh. Lviv:, 1897. T. XV. S. 1–48. [in Ukrainian].
5. Medvedyk H., Medvedyk Yu. Ukrainski kompozytory — ukladachi pershykh shkilnykh spivanykiv kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolit // Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznnavstvo. 2016. Vyp. 17. S. 88–104. [in Ukrainian].
7. Myron [Franko I.]. Pism o sviti // Kievskaiia staryna. 1889. T. XXIV. Yanvar, Fevral y Mart. S. 741–744. [in Russian].
8. Franko I. Studii nad ukrainskymy narodnimy pisnia—my. [Dodatky y popravky] // ZNTSh. 1912. T. CXI. Kn. V. S. 25–52. [in Ukrainian].
9. Filaret Kolessa. Shkilnyi spivanyk: z pedahohichnoi spadshchyny / Filaret Kolessa / zah. red., pisliamova ta prym. Sviatoslava Protsyka. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1991. 224 s. [in Ukrainian].
10. Filts B. Obrobky narodnykh pisen dlia solnoho spivu // Istorii ukrainskoi muzyky: T. 4 : 1917–1941. Kyiv: Naukova dumka, 1992. S. 141–144. [in Ukrainian].
11. Khronika ukrainsko-ruskoho Naukovoho tovarystva u Lvovi. – Lviv, 1900. – Ch. 4. Veresen-hruden. S. 18–22. [in Ukrainian].

12. Waclaw z Oleska. Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Львів, 1833. 184 s. [in in Polish].

Стаття надійшла до редколегії 20.08.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

BACHELOR'S MANUSCRIPT COLLECTIONS AS A AS PREVIOUS SCHOOL SONGS COLLECTIONS THE LAST THIRD OF THE NINETEENTH CENTURY

Halyna MEDVEDYK

*Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
Department of Musicology and Piano,
11 Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82100
tel.: (+3803244) 23390; e-mail: medvedyk.halyna@gmail.com*

Relevance of the study. Prerequisites for the emergence of the practice of printing special school singers (60-ies of the XIX - the first third of the twentieth century) in Ukrainian scientific thought have been little studied. Today there is no music-bibliographic information base on these publications, analysis of their repertoires, no creation of song lyrics. Only a small number of these singers have been partially investigated so far. Before the first printed singers appeared, the primary function of codifying song lyrics was performed by private handwritten singers who composed in the 18th and first half of the 19th century. Most of them have not been investigated either.

The subject of the study is to draw attention to the manuscript singers of the 18th – mid 19th centuries. which were concluded and transcribed by bachelors (students) and regarded as having become the prototype of the first printed school singers in the second half of the nineteenth century. The main focus is on the unique Galician-Volyn manuscript singer (compendium), which included parts of various baccalaureate collections created for the period 1759–1821. The manuscript is kept in the Ivan Franko Archive (Institute of Literature of Ukraine. No. 4791).

Methodology of the study. The basis of the study consists of: the method of historical reconstruction, applies the historical review analysis and synthesis are applied.

Scientific novelty. The article analyzes a unique handwritten school singer from 1759 to 1821. Among the scribes and owners of some parts of the collection, as evidenced by marginalia, were bachelors from the cities and villages of Galicia and Volhynia was presented to Ivan Franko by a well-known Enlightenment figure in Galicia, Bohdar (Bohdan) Kyrchiv. circulation of important marginal records of the collection, evaluation of the singer's content, analysis of individual song texts, etc. The overwhelming majority of analytical material was introduced before the scientific circulation, and some secular texts were first considered by Ivan Franko.

Conclusions. The source analysis of the handwritten singer, which included fragments of several manuscript collections of 1759 – 1821, allows marginal records to confirm: during the XVIII - the first half of the nineteenth century. The prerequisites for the appearance of the first printed school singers were gradually formed. This is evidenced by the song repertoire of the collections, partly by their structure, the need and the interest of bachelors in creating handwritten singers for their own needs. It is remarkable that this evolutionary path from the manuscript to the print edition has passed through the centuries Ukrainian literary writers, collectors of spiritual songs, the first printed singers with texts of secular (folk). In the second half of the nineteenth century. the need for the creation of printed school singers, whose genesis has been documented since the beginning of the eighteenth century, has finally matured.

Keywords: song book, Ivan Franko, manuscript, marginal notes.

Е Т Н О М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 78.031.4 (477=470.62)

orcid.org/0000-0001-7645-0647; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10644>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЛОКАЛЬНИХ ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНЦІВ КУБАНІ

Надія СУПРУН-ЯРЕМКО

*Львівська національна музична академія ім. Миколи Лисенка,
кафедра музичної фольклористики,
вул. О. Нижанківського, 5/53, Львів, Україна, 79005,
тел.: 097 037 80 43; e-mail: esperance.supr@gmail.com*

У пропонованій статті авторка на основі зібраних у 1990–1996 роках на території історичної Чорноморії (степової частини сучасного Краснодарського краю РФ) і односібніо транскрибованих різножанрових українських народних пісень (понад 1 000 одиниць) дослідила й інтерпретувала локальні виконавські стилі п'яти народних співачак високого мистецького рівня, які упродовж багатьох років продуктивного творчого життя забезпечували власний процес самовираження, сприяли накопиченню й оновленню стабільно-мобільного фонду мелодико-ритмічних елементів “своїх” локальних середовищ і, незважаючи на великі соціальні випробування, тотальну русифікацію та наступ локальної свідомості й регіональної системи нормативів, зберігали констатні ознаки національної первинної культури.

Ключові слова: українці Кубані, інтерпретація, локальні пісенні стилі, співачка, мелодія, орнаментальний стиль, традиція.

У 1792 році територію Надкубання (степової частини нинішнього Краснодарського краю Російської федерації), що має історичну назву “Чорноморія”, почали заселяти колишні запорожці, які у 1775 році остаточно втратили свій кіш. Від початку колонізації ці землі, які надалі планово заселяла військово-козацька та сільська людність переважно з теренів України (у 1792–1794, 1809–1811, 1821–1825, 1848–1849, 1863–1866 роках), стали регіоном наступальної за характером воєнної лінії укріплень, що простяглася від Чорного моря до гирла річки Лаба. Підпавши під економічний і політичний вплив Росії, Надкубання перетворилося на плацдарм нескінченних воєнних дій, спрямованих на просування російських військ у землі кавказьких горців. Так почалася тривала сімдесятирічна Кавказька війна (1794–1864 роки), метою якої було насильницькими методами підкорити просторі автохтонні землі Закубання, де мешкали гірські кавказькі народи із тритисячолітньою історією. І коли на першому етапі війни (до 1829 року) чорноморці здійснювали каральні “*репресалії*”, заглиблюючись у землі закубанських горців (що мало назву “*умиротворення краю*”), то на другому етапі (1830–1864 років) брали безпосередню участь у боротьбі з національно-визвольним рухом непокірливих

народностей Північно-Західного Кавказу проти дій на їхніх землях російського військово-адміністративного апарату. Підсумком Кавказької війни, яка з боку Росії була експансіоністською, а з боку черкесів (адигейців) – національно-визвольною [5, с. 247], було приєднання Закубання до Росії і колонізація щойно завойованих земель озброєним козачим населенням¹.

Отже, українець-переселенець, опинившись на вимріяній кубанській території і діставши не тільки землю для свого і своєї родини існування, але й обов'язковий статус шліфованого козака-вояка, був втягнутий в абсурд мілітарного російського буття і став учасником безперервних війн “*во славу непобедимого русского оружия*”. В його функції входило не тільки охороняти російські південні кордони, брати участь у наступальних воєнних діях та колонізувати завойовані землі, але й формувати економічне життя на засадах “родинного буття”. І тут найважливішою силою, яка забезпечувала людське існування в умовах воєнного життя, ставала жінка-козачка. Вона була і берегинею пісенного фонду українців-переселенців, що поповнювали й жили його новими піснями своїх регіонів.

Кубанська музична фольклористика має давні традиції концертної популяризації зразків місцевого пісенного фольклору церковними діячами і музикантами (від 1818 року), публікування істориками, етнографами, краєзнавцями, вчителями та правниками матеріалів з описом обрядів чорноморського козацтва (від 1865 року), збирання, нотування й перших спроб видання українських пісень (від 1883 року). Проте і досі домінуючою залишається не дослідницька, а збирацька, транскрипційна, концертно-репрезентативна та видавнича робота. Сильною стороною кубанської музичної фольклористики є нотографія, що систематично поповнюється завдяки публікаторській діяльності Віктора Захарченка (1938 р. н.) як послідовника закладених на Кубані Яковом Бігдаєм (1855–1909) і Григорієм Концевичем (1863–1937) традицій. Аналітичне етномузикознавство представлене лише окремими статтями Світлани Жиганової з визначенням стилістики й типології традиційних пісень Кубані, розмаїтість яких зумовлена належністю до різних культурних метрополій. Етномузикознавчі монографічні дослідження кубанського народнопісенного матеріалу, зокрема українського (чорноморського), не стали пріоритетними через брак фахівців. Ось чому комплексно-системному вивченню суто українських пісенних традицій на Кубані надаємо значення не лише суб'єктивного (українсько-кубанське походження), а й об'єктивного науково-творчого імперативу, зумовленого необхідністю першого прориву й **актуалізованого** вимогами кубанської збирацької, транскрипційно-видавничої та художньо-виконавської практики, а також сучасної української і європейської етномузикології.

На початку ХХ століття, в 1903–1905 роках, українсько-кубанську пісенну традицію професійно пізнав український хормейстер і фольклорист Олександр Кошиць (1875–1944), який без використання фонографа зібрав у чорноморських станицях близько 1 000 різножанрових українських пісень. На жаль, за нез'ясованих обставин половина транскрибованих ним пісенних зразків (450 українських і 50 російських) було втрачено. Через 90 років (у 1990–1996 роках) проведені нами

¹ Детальніше про Кавказьку війну див.: Чобіт Д. Вбивство нації. Російський геноцид черкеського народу. Дзвін. Львів : Апіорі, 2016. № 1 (855). С. 145–171; № 2 (856). С. 125–145; Супрун-Яремко Н.О. Кавказька війна і колонізація Росією кубанських земель (до 150-річчя закінчення російсько-черкеської війни). Україна унікальна. Львів : Апіорі, 2015. № 1. С. 26–35; вона ж. Кубанська трагедія українського народу. Дзвін. Львів : Апіорі, 2017. № 8 (874). С. 192–202.

разом із Богданом Яремком (практично, “слідами” О. Кошиця) 10 зимово-літніх фольклористичних експедицій на території історичної Чорноморії засвідчили невичерпність традицій, закладених кількома поколіннями кубанських українців. Створений на їх основі власний пісенний фонд із зібраних у 62-х поселеннях і транскрибованих різножанрових зразків виявив і підтвердив закономірності формування, розвитку та сучасного функціонування народнопісенної культури кубанських українців. Наслідком продуктивного вивчення і дослідження українсько-кубанської народнопісенної традиції стали написана і захищена докторська дисертація [7], опубліковані монографія [3], фонографічний збірник [4] та понад 80 наукових статей. Отриманий досвід щодо пізнання народнопісенної культури українців Кубані уможливив не лише заглиблення у різнолокальні індивідуальні (одноосібні й гуртові) виконавські стилі їхньої пісенної традиції. Він утвердив думку, суть якої полягає в тому, що, незважаючи на значні втрати якісних ознак самого генотипу українців, що відбувалися внаслідок демографічної політики російського уряду, тотальної русифікації та формування локальної свідомості й регіональної системи нормативів, ця традиція набула власного обличчя і дотепер зберігає (особливо на території історичної Чорноморії) ознаки національної константи, яка виявилася найсильнішим механізмом щодо пристосування до адаптаційно-впливових чинників і збереження національної пам'яті та сталих рис первинної культури. Отже, **мета** інтерпретувати індивідуальні виконавські стилі пісенних традицій, що ґрунтується на концептуальному пізнанні зісередини українсько-кубанської субетнічної піснетворчості як явища мистецького і водночас соціально-історичного, а **завдання**, що її супроводжують, полягають у висвітленні художнього “обличчя” найяскравіших носіїв пісенного фольклору як представниць певних локальних мелодичних стилів. Конкретним матеріалом для цього послуговували записи 1990-х років, зроблені нами від 389 кубанських репрезентантів народнопісенної культури українців, транскрибовані й досліджені за усіма етномузикознавчими позиціями.

Як відомо, поняття *стиль* (від лат. *stilus* – паличка для письма) як музично-естетична і музично-історична категорія має кілька тлумачень, одним із яких є *індивідуальна манера, своєрідні, неповторні... художні особливості творчості митця* [2, с. 638], а одним із аспектів виявлення музичного стилю є виконавське мистецтво, зокрема вокальне, що визначає *характерні ознаки... його національної або етнічної своєрідності* [6, с. 256]. Коли дослідження проводять за матеріалами певної кількості різнолокальних пісенних зразків, які мають споріднені епічний, ліричний або ліро-епічний модуси інтонування та індивідуалізовані контури мелодичного руху, то необхідним виявляється поділ цих зразків на конкретні *мелодичні стилі*. Їхня класифікація залежить від визначення того, що співають, тобто *репертуару*. Репертуар нашого кубансько-українського народнопісенного фонду поділяється на зразки, в яких оспівано історичні події та постаті, чумакування, бурлакування, солдатчину, сирітство, удівство, лиху долю на чужині, злу свекруху, подружню зраду, кохання та шлюбне життя, розлуку, тугу за милим/милою і прожитими роками, причаровування хлопця, сучасну дійсність. До репертуару також належать твори функціонального спрямування. Це весільні обрядові й необрядові пісні та приспівки, колядки і щедрівки, пісні колискові, аграрно-трудового циклу, моралізаторські та гумористичні, благальні гімни, фольклоризовані пісні українського літературно-мистецького походження.

За стильовими ознаками усі пісні поділяються на *мелодичні стилі*, критерієм визначення яких є манера мелоінтонування, а саме: стилі речитативно-кантиленний (зокрема з елементами голосіння), кантиленно-речитативний (в тому числі орнаментальний, мелізматичний, протяжливий), речитативно-декламаційний, кантиленний, кантиленно-протяжливий, фольклоризований пісенно-романсовий, пісенно-танцювальний та моторно-танцювальний.

Зі словосполученням *виконавський пісенний стиль* усного функціонування незмінно пов'язується поняття *інтерпретація (герменевтика)* як художнє тлумачення співаком (або гуртом співаків) музичного етнотвору в процесі його виконання. І тут ми звертаємося безпосередньо до персоналій як знавців і носіїв пісенної традиції, серед яких виділяємо найкращих, але не стільки за художньою якістю виконання (бо носій може бути дуже поважного віку), скільки за знанням і своєрідною інтерпретацією унікальних пісенних зразків.

Конкретизація виконавських локальних пісенних стилів виявлялася нами через дослідження зразків одноосібного співу, співу “малим гуртом” самовільного родинного (дуетом, тріо) або товариського (дуетом, тріо, квартетом, квінтетом, секстетом) статусів та співу “великим гуртом” (від 7 до 15–18 осіб) переважно мішаного типу. Було визначено, що, зазвичай, належність в кубанських станицях “великогуртового” колективу, керованого працівником клубу культури, до офіційного осередку стимулює його функціонування як концертної одиниці зі своїм репертуаром, фольклорно-етнографічним обличчям та, нерідко, “літописом” концертного життя.

Своєрідність виконавських локальних пісенних стилів найяскравіше виявилася через одноосібний спів 28 співачок і співаків, від яких було записано 40 пісенних зразків. У кожному з них виконавець поставав презентантом трирівневого модусу мислення – *етнічного* (українського), *етнографічного* (локального) та *індивідуального*, а також своєрідним інтерпретатором зразків конкретного етніодіалектного середовища. Художня характеристика його представниць дала можливість виділити серед них найяскравіших, докладно дослідити виконання ними кожного різножанрового твору за усіма головними позиціями і на базі отриманих даних виокреслити їхні творчі портрети.

Зважаючи на етномузикознавчий аналіз записаних і транскрибованих пісень, було відзначено найяскравіші пісенні традиції понад 20 станиць, двох міст, двох сіл і двох хуторів та одного селища. З окремих співачок, які привабили індивідуальною манерою виконання, знанням давньокозачого фольклору, любов'ю до української пісні, згадаємо найстарших і найталановитіших (за К. Леонгардом, “*акцентуїтованих*” [1]) представниць так званого *селянського пісенного стилю*, котрі зберегли в пасивній пам'яті чимало історичних і обрядових пісень, заборонених владою. Це перш за все найстарша співачка із давньокозачої станиці Старокорсунська Советського округу Краснодару *Ольга Яківна Дем'яненко* (1911 р. н., запис 29 серпня 1994 р.), яка на час спілкування мала нелегко прожиті 83 роки. Її пісні, котрі вона виконувала тихим і приглушеним голосом, вразили яскравою індивідуальною манерою кантиленного інтонування, наближеного до імпровізованого процесу мелотворення. Незважаючи на вік і слабке здоров'я, п. Ольга не втратила тонкої техніки індивідуального виконавського стилю, головним показником якого є вміння повільно, багатьма звуками, в умовах вільного ритму, протяжливого розвитку чи не кожної мелодичної поспівки та окремих її інтонацій виспівувати один віршовий склад, вносити елементи голосіння в кантиленну мелодію, варіаційно

розвивати послівковий матеріал, імпровізаційно “вибудовувати” багатокуплетну пісенну композицію. Справжня берегиня української пісенної традиції на Кубані, О. Дем’яненко перейняла її від своєї мами, яка померла під час голодомору 1932–1933 років на Кубані, і зберегла в пам’яті безліч стародавніх пісень, більшість із яких є неповторною монодичною версією гуртового багатоголосого співу. Основою техніки виконавського стилю О. Дем’яненко, який можна назвати *мелізматичним*, є саме протяжливе оспівування віршових складів і імпровізаційно-вільне творення композиційної будови куплетів, через що в цілому утворюється куплетно-варіаційна форма. Приміром, в унікальній своєю художньою силою репресованій історичній пісні про Богдана Хмельницького “*А вже літ більш двісті, як козак в неволі*”, що є зразком співомовної імпровізаційної майстерності Ольги Яківни, можна було відчутти невмирущий біль самої Історії. Сирітсько-наймитську пісню “*Ой немає гірш нікому*” вона тонко індивідуалізувала засобами протяжливого розвитку однієї мелопоспівки в умовах мінорного гептахордового й октахордового звукорядів з незмінним ладовим устоєм. Так, у “ході” співачка чотирискладове слово “*сиротині*” оспівує чотирнадцятьма звуками, а словосполучення “*не пригорне*” – аж сімнадцятьма (!). Приклад № 1:

72. ОЙ НЕМАЄ ГІРШ НІКОМУ Б

Ст. Старокорсунська

♩ = 72

Ой не - ма - є гірш ні - ко - му,

2.3.

4.5.

та як тсї си - ро - ти - ні.

Ой ні - хто же не при - го - р - не,

2.5.

1. 2.
при ли..., при ли - хій го - ди - ні же. го - ди - ні.

4.5.

Покажемо прикладом “поліхромного” ладового мислення Ольги Яківни є виконання колядки “*Ой дивноє нарожденое Божого Сина*”, мелодія якої, що розгортається в межах короткої чотиритактової мелодичної строфи і гексахордового амбітусу, ґрунтується аж на тріакусному інтонуванні, конкретизуючись триразовою зміною опорних тонів і, відповідно, ладового нахилу, а саме: мінор з опорним тоном “*соль*” – перший рядок, мінор з опорою на “*до*” і мажор з опорним звуком “*сі бемоль*” – другий рядок. Приклад № 2:

91. ОЙ ДИВНОЄ НАРОЖДЕНОЄ Б

Ст. Старокореунська

Ой ди - вно - є на - ро - жде - но - є

Бо - жо - го Си - на, Бо - жо - го Си - на.

3. впа - ті - ти

4. прил - не - ю

6. Во - зьми на ру - ки ди - тя ти при нас.

Яскравим творчим самовираженням талановитої кубанської співачки є самотутнє виконання популярної пісні-романсу літературно-мистецького походження “*Ой дують вітри, ой дують буйні*”, створеної невідомим автором від впливом пісень із вистави “*Наталка Полтавка*” І. Котляревського. Виконуючи цю пісню, О. Дем’яненко не лише вільно розвиває кантиленну лінеарність мелодії, а й сміливо, йдучи за семантикою слова, варіює ритм, темп, артикуляційні та інтонаційні засоби виразності. Все, що було записано від Ольги Яківни Дем’яненко, викликало високі почуття гордості за нескорений і талановитий козацький рід, представницею якого є співачка, та за саму її – просту літню трудівницю-станичницю, котра змогла зберегти “репресовані” за радянських часів українські пісні, які назавжди лишаються пам’яткою народнопісенної культури Кубані.

Любов Микитівна Корчина (1931 р. н., запис 15 серпня 1993 року) зі станиці Медведівська Тимошівського району – 62-річна (на час запису) співачка яскравої ліричної вдачі, яка продемонструвала рідкісний речитативно-кантиленний, спокійно-зосереджений *орнаментальний* виконавський стиль, насичений тиратами,

пасажами, мелізмами, фіоритурами. Її вишуканій співучій манері властиві імпровізаційність орнаментально-інструментального типу, конкретизована найтоншим і найвинахідливішим варіюванням інтонаційних, субпоспівкових та поспівкових елементів мелодії невеликого або широкого амбітусів, ритмічна і звуковисотна мелізматика, вільноагогічне нюансування мелодико-ритмічних рисунків мелопопівок, схильність до ладової мінливості, пов'язаної зі зміною опорних тонів як наприкінці малих відрізків мелодичної строфи, так і в процесі мобільного формування багатокуплетної пісенної композиції. Будучи одноосібною виконавицею переважно обрядових весільних пісень, ця кубанська співачка перетворює кожний "свій" твір у великий куплетно-варіаційний цикл, у якому щокуплетно відбуваються інтонаційно-ритмічні зміни. Такими у її виконанні є весільно-обрядові пісні. Неповторна особливість співу Любові Микитівни полягає в тому, що вона, уродженка станиці Суздальська Гарячключівського району Закубання, в дитинстві вчилася співати у своїх батьків, носіїв місцевої традиції, а в юності – від весільної співачки станиці Медведівська (центр степової частини Краснодарського краю), котра своєю чергою перейняла пісенно-виконавський стиль своєї рідної станиці Сергіївська сусіднього Коренівського району. Очевидно, схрещування трьох діалектних векторів, індивідуально трактованих талановитою особистістю, сприяло формуванню того унікального виконавського і музично-стильового явища, яким сприймається пісенна культура Любові Корчиної. У виконанні нею пісні "За хатою, за світлицею" (співають під час вбирання молодої) поетика віршового тексту, в якому водночас поєднуються епічний пантеїзм і ніжна інтимність, по-різному втілюється в музичні образи, що символізують явище природи і відчуття молодих людей напередодні шлюбу, і ніби осягається променистим світлом "тихого" щастя. Носіями ж цього очікуваного щастя є "молоді", образи яких творить Любов Микитівна, тонко і проникливо оспівуючи "вербу із росицею", що стоїть "за хатою, за світлицею", яку "ізрубає молодий Колюша", а "росу позбирає молода Галюшка" і вміє нею своє "біле личенко". Ладовими звукорядами, в системі яких винахідливо розгортається речитативно-кантиленна й орнаментована лінеарність мелодики, є мажорні п'яти- і семизвучні звукоряди. Орнаментоване "виявлення" мелодії найяскравіше відбувається під час швидкого низхідного, ніби "ковзного" мелодичного руху. Особливої уваги заслуговує виконання Л. Корчиною весільної сирітської пісні "Та й ходила та й невеста Маруся по крутій горі". "Акварельно" варіюючи усі композиційно і функційно завершальні відрізки мелострофи на рівнях ладової зміни, ритмічної та звуковисотної мелізматика, Любов Микитівна начебто "на очах" здійснює мобільний процес формотворення, оскільки жодний куплет, цілком або в деталях, не звучить у точному повторенні, що робить необхідним транскрибувати усі куплети без винятку, з кожним куплетом захоплюючись дивовижним імпровізаторським даром талановитої співачки. Раритетна весільно-сирітська пісня у її виконанні, письмово зафіксована, є своєрідним шестикуплетним варіаційним циклом, у якому орнаментальна імпровізаційність стає тією рушійною силою, що забезпечує загадковий процес яскравого творчого самовираження. Особливого драматургічного значення при цьому набувають стійкі цезури. Зі загальної їх кількості (23) 15 припадають на нестійкий сьомий натуральний ступень мінорного звукоряду. Отже, цензурування на цьому ступені є опорним у переважній більшості випадків, а послідовність тонів першого і сьомого ступенів стає лейт-інтонацією, яка створює в умовах глісандуючого "падіння" відчуття мажоро-мінорної ладової мінливості.

Особливої уваги заслуговує весільно-обрядова речитативно-кантиленного стилю шестикуплетна пісня ритуальної вечереї “*Ой у полі, у широкому*”, яку Л. Корчина виконує, ніби “мережачи” скупі на інтонаційну різнобарвність, але багату на інтенсивну, мелізматичного типу ритмічну варіативність. Складається враження, що співачка відчула в кожному слові віршового тексту такі незбагненні нюанси, які прагне відтворювати в межах незмінного звукового простору (гептахордового) і засобами сполучення звуків в умовах мінливо-“мережаних” ритмічних угруповань, що вибагливо змінюються, об’єднуючись лише на каденційних ділянках кожного строфічного рядка. Приклад № 3:

220. ОЙ У ПОЛІ, У ШИРОКОМУ

Ст. Медведівська

Ой у по - лі, у ши - ро - ко - му,
В ко - ло - де - зі же й, у гли - бо - ко - му.
Там Ма - ру - ся во - ди - че - ньку бра - ла.
Там Ма - ру - ся же во - ди - че - ньку бра - ла,
З го - лу - бця - ми же ти - хо й ро - змовля - ла.
- Ви, го - лу - бці, ви си - зе - се - нькі,

Ще одним носієм яскравого орнаментального стилю з його можливістю виявляти індивідуальну імпровізаторську майстерність є *Наталія Михайлівна Слєпченко* (1935 р. н., запис 20 серпня 1993 року) зі станиці Староджерелівська Полтавського

району. Її орнаментальний речитативно-кантиленний, з елементами фіоритури виконавський стиль (одноосібний і в дуеті з *Параскою Філатівною Нечаєвою*, 1923 р. н.) захоплює “горловою” (за її визначенням) манерою мелоінтонування. У ній органічна нескінченної емоційної напруги досягається дещо по-різному, залежно від ладового нахилу. У піснях мінорного нахилу – це протяжливе голосіння, повторно-трансформований тип розгортання мелодичних поспівок, примхливий вільний ритм, куплетно-варіаційний принцип творення пісенної композиції. Приміром, “дуєтне” виконання двох історичних пісень і однієї чумацької вражає не тільки широкою вокалізацією окремих віршових складів, а й величною емоційною силою, яку вкладає п. Наталія як “заводчиця”, інтуючи тексти, пронизані пароксизмом переживань за долю “зажуреної” України (“*Вийшла хмара з-за лимана*”), або трагедію розставання з рідною Кубанню козака перед його від’їздом на еміграцію (“*Прощай, мій край, де я родився*”), чи горе чайки, “*що вивела чаєняток при битій дорозі*” (“*Нема гірш нікому*”). Своєрідним і рідкісним виявляється все, що пов’язується з виконанням Н. Слепченко (одноосібно і в дуеті) весільно-обрядових пісень: і повторно-трансформований тип мелодичного розгортання лінійної лінії верхнього голосу, і протяжливе розспівування одного віршового складу кількома тонами, і куплетно-варіаційне творення форми, що засвідчує високу імпровізаційну винахідливість співачки (речитативно-кантиленні, з елементами голосіння “*Ой чи я ж тобі, та й ненько же моя, докучила?*” і “*Котилося ой дві зьорочки з неба*”). У ліричній пісні двоголосого виконання “*Як було мнє літ сімнацяті*” Наталія Михайлівна, відтворюючи монологічну експресію віршового тексту, силиться вустами юної героїні розповісти про “*розпрокляту любов*”, яка довела її “*до славушки*”. І тут співачка щокуплетно імпровізує, особливо в одноголосому зачині, вільно розбудовуючи мелодичну лінію, першу поспівку якої вона починає імпульсом голосіння, далі розгортає мелодію відносно стабільною речитацією, а повторно її проводячи, досягає виразної експресії з вершинним її виявленням у кінцівці.

Приклад № 4:

311. ЯК БУЛО МНЄ ЛІТ СІМНАЦЯТІ

Ст. Староджерелівська

• = 68
Одна

Як бу - ло мнє

2. А як ста - лю мнє

3. Лю - бов на - ша

4. До - ве - ла ж ти,

5. Я сей час, и

Усі
ой ліг сі - м(и) - на - ця - ті,
ні - чо - го, ні - чо - го я
не зна - ла.

Ліро-баладна пісня речитативно-кантиленного стилю “Ой пішли наші та й рибалочки” з розвиненим оповідально-драматичним текстом є зразком того, як можна досить скупими мелодичними і формотворчими (чотиритактовий куплет) засобами, в умовах вузького амбітусу, повільного темпу та ритмічної формульності, майстерно використовуючи точну, варіаційну, варіантну та трансформовану повторюваність для розбудови усєї десятикуплетної композиції, досягти високого художнього результату. У піснях мажорного нахилу “горлова” індивідуальна манера співу Н. Слепченко виявляється у розкритті моноспівкового викладу засобами мелодичної і ритмічної варіативності, мобільної мелопоспівкової комбінаторики або інтенсивної кантиленно-фіоритурної варіаційної повторності. У ліричній козачій пісні “Ой там за Дунаєм”, вміло “оживлюючи” певну статичність віршового тексту, Наталія Михайлівна створює “теплий”, камерно-святковий настрій, унаслідок чого постає образ веселого козака, який “за тихим Дунаєм” гукає “перелазу” з надією “хоч раз подивитись... на свою Вкраїну”. Зразком рідкісного речитативно-кантиленного орнаментального стилю є виконана Н. Слепченко і Н. Нечаєвою весільна пісні “Ой під хатою, під світлицею”. Індивідуальна імпровізаторська майстерність заводчиці у цій пісні виявляється у віртуозному інтонуванні верхнього голосу в чотирьох куплетах засобами мобільної мелопоспівкової комбінаторики, тоді як вільний ритм лишається майже незмінним, що свідчить про його первісну вишукану винахідливість (у першому куплеті), котра у наступних куплетах змінюється лише в деталях. Приклад № 5:

140. ОЙ ПІД ХАТОЮ, ПІД СВІТЛИЦЕЮ А

Ст. Староджерелівська

$\text{♩} = 56$

1. Одна



1. Ой під ха - то - ю, під све - тли - це - ю,

Разом



Під ха - то-ю, пі - д све - тли - це - ю



Сто - їть ве-рба із ро - си - це(ю).

2. Одна



2. Ойойхто ту - ю ве - рбу пе-ре-ру - ба - є?

Разом



Ой хто тучо ве - р-бу пе-ре-ру - ба - є?



Ой хто ту-ю ро - су по-зи-би - ра(є)?

Типові обрядово-формульні наспіви пісень різних етапів весілля (“*Наша піч регоче*”, “*Дружечки-панянки*”, “*Кидай у піч тріски*”) в дуетному виконанні, де мелодичний голос Наталії Михайлівни у поєднанні з виразним підголоском Н. Нечаєвої утворює вишукане підголосково-поліфонічне двоголосся, набувають чарівної краси. І це досягається завдяки вмінню Н. Слєпченко настільки творчо “редагувати” моноспівковий матеріал, який ґрунтується на типових формотворчих, ладових, фактурних та стильових характеристиках, що пісня постає справжнім шедевром обрядово-весільної тематики. Рідкісним зразком весільної обрядовості є семикуплетна речитативно-кантиленна пісня ритуальної вечере “*Ой казав сухий та й берестенько*”. Здається, що саме у виконанні цієї пісні п. Наталія досягає вершини своєї майстерності, що виявляється у самому принципі розвитку

мелодичних поспівок на рівнях послідовно оновлюваних інтонацій, ритмічних рисунків та інтенсивної кантиленно-фіоритурної варіативності.

На прикладі інших носіїв локальних пісенних традицій українців Кубані можна зробити висновок щодо домінування в їхньому одноосібному виконанні дії модусу мислення конкретного середовища, що закріпив у пам'яті один опорний мелодичний тип, який у кожному варіанті, залежно від індивідуальної обдарованості, набуває певних інтонаційно-ритмічних змін на поспівковому та формотворчому рівнях багатокуплетної композиції. З цього погляду покажемо є одноосібний спів 78-річної *Софії Трохимівни Нестерової* (1916 р. н., запис 29 серпня 1994 року) зі станиці Старокорсунська. Будучи представницею локальної традиції тієї самої станиці Старокорсунська, де мешкає Ольга Яківна Дем'яненко, Софія Трохимівна так само прагне до протяжливого оспівування деталей мелодичної лінеарності пісні та варіаційного формування куплетів. Але все ж домінантним у її співі є ритмічна варіативність цих деталей, що і робить самотутньою кожен виконану нею пісню, підтверджуючи думку про виконавський стиль, котрий як поняття існує поруч із лексемою “індивідуальний”. Мелодію популярної на Кубані ліричної пісні “*Ой чий ж то воли...*”, в якій оспівано гірку долю козака, С. Нестерова індивідуалізує, посилюючи роль вокалізації мелодичних зворотів як стабільних ознак тексту, через що утворюється самотутня виконавсько-інтерпретаторська версія відомого пісенного твору. Приклад № 6:

62. ОЙ ЧИЙ Ж ТО ВОЛИ Б

Ст. Старокорсунська

♩ = 80

Ой чи-ї ж то во-ли та по го-рі хо-ди-ли?

Ой то ж то-го па-рня же,

та й шо ми трьох лю-би-ли.

Ще одна обдарована співачка, *Антоніна Іларіонівна Шахворостова* (1928 р. н., запис 22 серпня 1996 року), є представницею пісенної традиції найвіддаленішої на південному сході Чорномор'ї старокозачої станиці Воронежська Усть-Лабінського району, що межує з тією частиною території краю, яку історично заселяли переважно донські козаки. А. Шахворостова володіє сильним співацьким голосом рівного й польотного тембру, схильна до регулярної “короткої” вокалізації звуків. У її репертуарі є такі, за її словами, “тягучі” давньокозачі українські пісні, як

колискова “Ой, баю, баю, дід пошов за рибою”, чумацька “Ти фортуна, моя фортуночка”, жнивна “Ішов козак полем знойною порою”, орна “Як поїхав Семен ой у поле орати”, весільні “Говорила Манічка: замуж не піду” і “Ой ти, ріка моя да й бистравая”, які вона співає одноосібно або (як заводчиця) в дуеті з Зінаїдою Федорівною Гончаровою (1929 р. н.). Кантиленно-протяжливий пісенний стиль Антоніни Іларіонівни відрізняється від інших тим, що він, зазнавши значного впливу старокозачого донського співу, дещо втратив загальні ознаки, притаманні традиції виконання українсько-кубанських пісень. Ось чому її стиль можна назвати контамінованим українсько-російським, що позначилося навіть на її невмінні розрізняти пісні чорноморських і донських козаків. І ті, й інші вона виконує в одному стилі, проте він чарує дивовижно розвинутою кантиленою, яка генетично пов’язана з українською, будучи своєрідним її діалектним відгалуженням. Прикладом такого стилю є колядка “Каралевскай син”, виконана в дуеті. Характерне для цього локального регіону артикуляція слів, наприклад, зі заміною складу з літерою “о” на склад з літерою “а” і, відповідно, дещо скандоване його розспівування робить кантиленну лінійність такою, що ніби переливається із тону в тон у безперервному потоці “в’язкого” мелоінтонування. Приклад № 7:

104. КАРАЛЄВСКОЙ СИН Б

Ст. Воронежька

Музична партитура для двох голосів (сопрано та альт) з українськими текстами. Партитура складається з двох систем. Перша система містить дві лінії музики з текстом: "Ка - ра - ле - вскай син бив му - чо - най,". Друга система також містить дві лінії музики з текстом: "Да я Су - ю - са Хри - ста а - три - чо - най.".

За результатами дослідження локальних виконавських стилів кількох носіїв усної пісенної традиції українців Кубані можна дійти **висновку** щодо неминущого значення багаторічної “творчої роботи” кубанських співачок такого мистецького рівня, як Антоніна Шахворостова, Ольга Дем’яненко, Любов Корчина, Наталія Слєпченко, Софія Нестерова. Адже ці співачки упродовж багатьох років свого продуктивного творчого життя не тільки забезпечували власний безперервний процес саморозвитку і самовираження, а й сприяли постійному накопиченню

й оновленню стабільно-мобільного фонду мелодико-ритмічних елементів пісень “своїх” локальних середовищ, які, разом із піснями носіїв інших регіональних традицій, і дотепер яскраво презентують потужну українсько-кубанську етномузичну традицію, що органічно входить у систему українського музичного фольклору.

Список використаної літератури

1. Леонгард К. Акцентуированные личности / пер. з нем. В. М. Лещинской. Київ: Вища школа, 1981. 392 с.
2. Словник іншомовних слів / за ред. О.С. Мельничука. Київ, 1977. 776 с.
3. Супрун-Яремко Н. О. Українці Кубані та їхні пісні: монографія. Київ: Музична Україна, 2005. 784 с.
4. Супрун-Яремко Н. О. Колядки та щедрівки Кубані: фонографічний збірник. Рівне: Волинські обереги, 2007. 184 с.
5. Трѣхбратов Б. А. История Кубани с древнейших времѣн до начала XX века: Пособие по краеведению. Краснодар: Кн. издательство, 2000. 440 с.
6. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль: Навч. кн. – Богдан, 2003. 352 с.
7. Яремко Н. О. Народнопісенна культура українців Кубані (на матеріалі польових досліджень історичної Чорноморії): дис. на здобуття наук. ст. д-ра мистецтвознавства... 17.00.03 (музичне мистецтво). Харківська держ. академія культури, 2006. 470 с

References

1. Leonhard, K. (1981). *Aktsentuyrovannyye lychnosty* / per. z nem. V. M. Leshchynskoi. Kyiv: Vysshcha shkola.
2. *Slovnnyk inshomovnykh sliv*. (1977). / za red. O.S. Melnychuka. Kyiv.
3. Suprun-Yaremko, N. O. (2005). *Ukraintsi Kubani ta yikhni pisni: monohrafiya*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
4. Suprun-Yaremko, N. O. (2007). *Koliadky ta shchedrivky Kubani: fonohrafichnyi zbirnyk*. Rivne: Volynski oberehy.
5. Trëkhbratov, B. A. (2000). *Ystoryia Kubany s drevneishykh vremën do nachala KhKh veka: Posobyie po kraevedenyiu*. Krasnodar: Kn. yzdatelstvo.
6. Юцевич, Ю. Є. (2003). *Музыка. Словник-довідник*. Тернопіль: Навч. кн. – Богдан.
7. Яремко, Н. О. (2006). *Народнопісенна культура українців Кубані (на матеріалі польових досліджень історичної Чорноморії): дис. на здобуття наук. ст. д-ра мистецтвознавства... 17.00.03 (музичне мистецтво)*. Харківська держ. академія культури.

Стаття надійшла до редколегії 06.05.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

INTERPRETATION OF INDIVIDUAL LOCAL PERFORMANCE STYLES OF SONG TRADITION OF UKRAINIAN KUBAN

Nadiya SUPRUN-JAREMKO

*Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko,
Department of Musical Folkloristics,
5, Nyzhankivsky Str., room 53, Lviv, Ukraine, 79000,
phone: (+38097) 037 80 43, e-mail: esperance.supr@gmail.com*

In the proposed the author, based on collected in 1990-1996 on the territory of the historical Black Sea region (the steppe part of the modern Krasnodar Territory of the Russian Federation) and personally transcribed multi-genre Ukrainian folk song (more than 1.000), has studied and interpreted the individual local performance styles of five Kuban folk female singers of high artistic level. Having defined the *style* as a musical-aesthetic and musical-historical category, one the interpretations of which is the *individual manner of specific creative work*, and connected the word-group of the *performance song* of oral functioning with the notion of *interpretation* as an individual explanation of musical ethnic work in the process of its performance, the author specifies local song styles of the Ukrainians' Kuban tradition through the artistic description of its brightest (accented) representatives. Thus, the basis of *melismatic* performance style by *Olga Demianenko* (born in 1911, Starokorsunsk village, Soviet district of Krasnodar) is the drawling vocalization of poetic syllables and improvisational and free creation of the song composition. *Liuboy Korchina* (born in 1931, Nedvedivska village, Tymoshivsk district) demonstrated a refined, recitative-cantilene *ornamental* style of instrumental type, saturated with tirades, passages, grace notes, and fioritures. *Nataliia Sliepchenko* (born 1935, Starodzhereliivska village, Poltava district) possesses a bright *ornamental* recitative-cantilenestyle with elements of fioriture and "overtone" (by its definition) manner of intoning. *Sophia Nesterova* (born 1916, Starokorsunsk village) tends to drawlingsinging of song's melodic details and variationalcouplets formation. *Antonina Shakhvorostova* (born 1928, Voronezka village, Ust-Labinsky district) cantilena-drawlingstyle, which was influenced by the Old Cossack Don singing, can be called contaminated Ukrainian-Kuban, where cantilene linearity seems to modulate from tone to tone in afflow of "viscous" melointoning.

These singers, for many years of their efficient creative life, provided for own self-expression, contributed to accumulation and update of the stable and mobile fund of the melodic-rhythmic elements in "own" local environment and, despite sufficient social challenges, total Russification and offensive of local consciousness and regional system of standards, maintained national constant signs of primary culture.

Keywords: Kuban ukrainians, interpretation, local song of styles, singer, melodic, ornamental style, tradition.

УДК 398.8::78.031.4:780.8.087:780.614.331::78.071.1/.2] (477.86)
orcid.org/0000-0002-8998-3933; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10617>

ЖИТТЄДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ЛАБАЧУКА В КОНТЕКСТІ ГУЦУЛЬСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Богдан ЯРЕМКО

*Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Т. Шевченка,
кафедра гри на музичних інструментах та хореографії,
вул. Лицейна, 1, Кременець, Україна, 47003,
тел.: 098 42 53 756; e-mail: esperance.supr@gmail.com*

Продовжуючи реконструювання “пантеону” славетних скрипалів Гуцульщини, відтворено творчий портрет традиційного музиканта космацько-шепітсько-брустурської традиції Івана Федоровича Лабачука (1929?–2009), діяльність якого тривала понад 30 років і залишила слід у пам’яті колег-музикантів, з котрими він ансамблював в інструментальних капелах, обслуговуючи весілля, толоки, коляди та інші народні гуляння. Образ призабутого видатного скрипаля постає в контексті когорти сучасників-музикантів та представників молодшої генерації, зі спогадів яких виокреслюється виконавська діяльність І. Лабачука як одного із яскравих учасників неперервного процесу гуцульського професійного інструментального капельного та одноосібного виконавства.

Ключові слова: народний скрипаль, весільна капела, капельмейстер, репертуар, гуцульський стиль, традиція, цимбали, народне традиційне виконавство.

Вступ. Цією публікацією продовжується реалізація ідеї щодо створення фольклористичного циклу “Славетні музиканти Гуцульщини (космацько-шепітська традиція)”, що був започаткований автором у 1994 році на основі зібраних ним біографічних та музично-етнографічних матеріалів у середовищі носіїв гуцульської професійної традиційної інструментальної музики. Цей цикл складається з опублікованих у різні роки “творчих портретів”, присвячених життєдіяльності яскравих гуцульських сопілкарів (Миколи Павлюка, Миколи Думитрака “Дим’янова”, Петра Реведжука “Швидика”, Григорія Линдюка “Ковбанова”) та скрипалів (Василя Пожоджука “Генца”, Дем’яна Линдюка “Попиччина”, Василя Вардзарука “Якобишина”, Кирила Линдюка “Вітишина”, Петра Грималюка “Іванищукова”, Юрія Книшука “Штудера”), а також із двох дисків з автентичними фонозаписами – “Уторопські сопілкові імпровізації” (2004) та “Скрипаль Кирило Линдюк” (2006). Досвід щодо пошукової та дослідницької роботи набувався через численні фольклористичні експедиції та інформацію, отриману із музично-соціологічних статей Климента Квітки “Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта)” (1924) та “К изучению украинской народной инструментальной музыки” (кінець 1940-х років), а імпульсом для здійснення задуманого циклу стала кандидатська

дисертація автора “Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі сопілкової музики Прикарпаття)” (1995). Комплексне етномузикознавче дослідження гуцульського сопілкового виконавства визначило створення низки “творчих портретів” сопілкарів-корифеїв. На перші спроби реконструкції життєдіяльності скрипалів із “пантеону” славетних виконавців наштовхнула інформація зі статті львівського музикознавця і композитора Б. Котюка [1] у вигляді списку, що налічувала прізвища музикантів п’яти генерацій. Останніми роками були опубліковані три статті у жанрі “творчий портрет” Надії Супрун-Яремко, присвячені традиційним скрипалям верхньонадпрутської гуцульської традиції [4; 5; 6], а в наш час космацько-шепітську скрипкову традицію досліджує аспірант Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Ярема Павлів (науковий керівник Н. О. Супрун-Яремко, науковий консультант Б. І. Яремко), про що свідчать його останні публікації, з-поміж яких є й така, що відповідає жанру “творчого портрету” [3].

Реконструкцію життєдіяльності репрезентантів певної регіональної виконавської традиції автор розглядає як окрему актуальну проблему, вирішення якої полягає в необхідності створення бази даних із іменами персоналій-виконавців різних генерацій, що є носіями потужної народно-традиційної професійної інструментальної музики Галицької Гуцульщини. Адже народно-традиційне інструментальне виконавство, яким би живим і органічним чинником етномузичної культури воно не було, неминуче вичерпується. У наш час тотальної глобалізації цей процес вже почався, підтвердженням чого є модернізація проведення гуцульського весілля, яке поступово втрачає ознаки традиційності, зокрема в складі інструментальної капели, що поповнюється нетрадиційними інструментами і, відповідно, заміною традиційного репертуару на естрадно-розважальний. Ось чому дослідження діяльності корифеїв гуцульських весільних капел, що функціонували у минулому, та їхнього репертуару є суттєвим для виконавського музикознавства. Мистецтво цих корифеїв, зафіксоване в фонозаписах, нотних транскрипціях, наукових монографіях, навчальних посібниках, фонографічних збірниках, дослідницьких статтях та публіцистичних нарисах, залишиться художньою пам’яткою традиційної музичної культури конкретного села, регіону, Прикарпаття і всієї України, а також стане безцінним матеріалом для вивчення етнолокальних традицій дослідниками наступних поколінь.

Зацікавлення творчою особистістю гуцульського народного скрипаля Івана Лабачука, до того часу нам не відомого, з’явилося після почутої його гри в запису на одній із чотирьох грамплатівок комплекту “Українська трієста музика” Всесоюзної фірми грамплатівок “Мелодія” (Стерео 33СМ 03427 – 34) з позначкою “Івано-Франківська область”. Вразила передусім манера виконання (разом із цимбалістом Миколою Данищуком і сопілкарем Юрієм Габораком) старовинних гуцульських мелодій, у якій виокреслювався регіональний стиль в індивідуальній інтерпретації скрипаля. Попередньо з’ясувавши, що Іван Лабачук, життєдіяльність якого ще ніхто не вивчав, є талановитим виконавцем традиційної гуцульської інструментальної музики, ми дійшли висновку, що він гідний того, щоб дослідити віхи його особистого і творчого життя та виконавську майстерність. Отже, метою статті є створення творчого портрету скрипаля з визначенням його продуктивної діяльності як талановитого майстра, який продовжив давню традицію інструментального

музикування на теренах Косівського і Верховинського районів і мав вплив на формування скрипалів молодшої генерації. Серед завдань найголовнішими є такі: окреслити основні віхи життєдіяльності Івана Лабачука; визначити особливу роль у його творчому формуванні яскравого космацького скрипала Івана Менюка “Меніва; навести думки про нього нині суцільних музикантів В. Гарасим’юка й І. Соколюка; “вписати” Івана Лабачука у “скрипковий родовід” космацько-шепітської традиції, родоначальником якої є Василь Вардзарук “Якобишин”.

Перші результати пошукової роботи, метою якої було знайти такого музиканта, який би не тільки знав Івана Лабачука, але й грав з ним у весільних капелах, привели до славного скрипала Івана Івановича Соколюка (1944 р. н.), наймолодшого сина званого на всю Галицьку Гуцульщину цимбаліста і знавця скрипкового виконавства Івана Федоровича Соколюка (“Хромейчуків”, 1908–1994; с. Брустури, присілок Центр, Косівський район Івано-Франківської області). Це відбулося 12 вересня 2018 року в с. Ковалівка Коломийського району Івано-Франківської області, де Іван Іванович, уродженець с. Брустури, мешкав від молодих років. Цінними спогадами про Івана Лабачука поділився ще один музикант, Василь Юрійович Гарасим’юк (1956 р. н.; с. Прокурава Косівського району). У чотирнадцятирічному віці (від 1970 року) він почав ансамблювати у капелі разом з І. Лабачуком як баяніст, а двома роками пізніше, коли від свого батька-цимбаліста, Юрія Романовича Гарасим’юка (1937–1999), навчився грати на цимбалах, замінював його на весіллях. Отже, зі споминів двох гуцульських музик – Івана Соколюка і Василя Гарасим’юка – визначився скупий хронограф життя скрипала І. Лабачука та почали формуватися думки про нього як музиканта і людину.

З короткої довідки про батьків скрипала дізнаємося, що батько, Федір Петрович Лабачук (1907–1982; с. Шепіт Косівського району), був майстерним виготовлювачем бочок (для квашення огірків і капусти) та бербениць (для засолування м’яса, сала, бринзи й зберігання молочної “гусянки”). Мати, газдиня Марія Дмитрівна Лабачук (1906–1996; с. Шепіт), працювала в присадибному городі, а свої духовні інтереси виявляла як вишивальниця та аматорка-співачка. Їхній син, Іван Федорович Лабачук, був у подружжя єдиною дитиною (одинаком). Народився він 1929 року у селі Шепіт і з ранніх років прилучився до професії батька, разом із ним роблячи смерекові заготовки, а пізніше майструючи з них бочки та бербениці. Скрипалем І. Лабачук став завдяки тому, що після закінчення Другої світової війни батьки кілька років переховували у своїй хаті талановитого скрипала Івана Менюка (“Меніва”; 1910–1984), якого переслідували чекісти за участь в УПА. Помітивши у хлопця інтерес до скрипки, І. Менюк охоче взявся його навчати. Здібний хлопець швидко засвоював мелодії, що їх награвав скрипаль, і завзято накопичував репертуар. Так тривало кілька років, і навіть коли І. Менюк почав мешкати у Коломиї, він продовжував час від часу надавати талановитому хлопцеві уроки скрипкової гри.

Як стверджує В. Гарасим’юк, у свої 30 років Іван Лабачук вже був скрипалем, “якому не було конкурентів”. Коли 1960 року батьки переїхали жити до Коломиї, Іван Лабачук, який вже мав сім’ю, залишився в Шепоті. Саме цей рік став початком його творчої діяльності як учасника весільних капел і скрипала-капельмейстера. Як виконавець Іван Лабачук швидко завоював авторитет у мешканців сіл Шепіт, Космач, Брустури, Прокурава, Шешори, Пістинь, Микитинці, Снідавка, Річка та ін.



Зліва направо:

Петрів Василь Дмитрович (“Кефоник”), 1935–1976. С. Шепіт. Фоярка.

Лабачук Іван Федорович (“Шевчуків”), 1929–2009. С. Шепіт. Скрипка.

Гарасим’юк Юрій Романович (1937–1990). С. Прокурава. Цимбали.

Гарасим’юк Василь Юрійович, 1956 р. н. С. Прокурава. Баян.

Гарасим’юк Василь (“Калинек”), 1930–1996. С. Космац, присілок Центр. Бубон.

Дамо коротку інформацію щодо особистості космацького скрипаля Івана Менюка, послідовно висвітливши усі ланки спадкоємного ланцюга, який можна назвати “скрипковим родоводом” інструментальної космацько-шепітсько-брустурівської традиції. Представником його найстаршої генерації був Василь Петрович Вардзарук (“Якобишин”; 1858–1941), який, за твердженням найстарших космачан, “надав основу всій космацькій музиці”. Розпочавши творчу діяльність як керівник і учасник весільної капели у 80-х роках XIX століття, він згрупував біля себе талановитих музикантів, які перейняли від нього репертуар, манеру, чисто космацький стиль, що уможливило пізніше найкращим і успішнішим з них стати самодостатніми та конкурентноспроможними музикантами, організаторами власних весільних капел. З-поміж “якобишинських” учнів і послідовників назвемо таких мультиінструменталістів і скрипалів: Дмитро Гудим’як (“Гудим’ячків”; 1887–1981), Василь Пожоджук (“Генц”; 1899–1991), Федір Біловусяк (“Андрійців”; 1898/1899–1970), Лук’ян Бойчук (“Логойда”; 1908–1987), Михайло Слочак (“Федорин”; 1913–2002), Петро Коб’юк (“Козар”; 1918–1964), Дем’ян Линдюк (“Попиччин”; 1919–1959), Кирило Линдюк (“Вітишин”; 1929–2003) та інші¹. Серед перелічених яскравих музикантів “якобишинської школи” Іван Менюк (“Менів”) займає особливе місце. Його капела і він сам як блискучий скрипаль прославилися в космацькому регіоні у 1930–1940-х роках, збагативши, разом із Василем Пожоджуком (“Генцем”), традицію скрипкового виконавства на Галицькій Гуцульщині. Отже, вимушено мешкаючи в другій половині 1940-х років у хаті Лабачуків та будучи у післявоєнний

¹ Детальніше про Василя Вардзарука, його учнів і послідовників див.: [7–9].

час найкращим і визнаним скрипалем-віртуозом, Іван Менюк сприяв формуванню молодого Івана Лабачука, котрий підхопив і продовжив цю традицію, упродовж багатьох років будучи її яскравим виразником. І це засвідчують, повторюємо, нині суцільні два музиканти – Василь Гарасим'юк, який з підліткового віку грав на баяні, а пізніше на цимбалах у капелах з І. Лабачуком, і скрипаль Іван Соколюк, котрий до цього часу є неперевершеним представником інструментальної музики Східних Карпат.

Іван Менюк оселився у Лабачуків приблизно 1945 року (тридцятип'ятирічним), коли їхньому синові Івану було 16. Зустріч юного хлопця з гуцульським скрипалем стала знаковою, відкривши йому шлях до пізнання найсокровеннішого, чим міг “поділитися” визнаний народний “музика”. Досвідчений скрипаль не лише відкрив “Божий талант” юнака, а й вивів його на стежу у майбутньому одного з відомих скрипалів Галицької Гуцульщини. Ця стежа не була легкою, проте торував її шепітський хлопець з такою креативною завзятістю, на яку здатні лише справжні талановиті особистості.

Уперше почувши мелодії “до співу” у виконанні І. Менюка, зачарований Іван щойно почав їх відтворювати, виявляючи гострий музичний слух, точне відчуття ритму, яскраву пам'ять і наполегливе прагнення до музикування. Коли ж І. Менюк став награвати почергово мелодії “до співу” й “до танцю”, він звернув увагу учня на необхідність відпрацювання правильної аплікатури, від чого залежало формування виконавської техніки лівої руки. Найважливішим чинником становлення Івана Лабачука як скрипаля певної регіональної традиції було спрямування на накопичення місцевого репертуару. Коло музикантів, від яких він його засвоював і поповнював, не обмежилось лише І. Менюком. Чималий позитивний вплив на І. Лабачука мав космацький музика Дем'ян Линдюк (“Попиччин”, 1919–1959; присілок Нижній Ставник с. Космача), який у 1934–1935 роках грав на фоярці у капелі авторитетного Василя Вардзарука, а в 1956–1959 роках – на скрипці у власно організованій капелі, одним із учасників котрої був славетний цимбаліст Іван Федорович Соколюк². Отже, опановуючи репертуар у процесі гри в капелі, що складалася з визнаних музикантів, і від кожного з них прямо чи опосередковано отримуючи щоразу велику можливість удосконалюватися, Іван свідомо шліфував свою гру в руслі тих вимог, які сприяли не лише репертуарному розширенню, а й формуванню індивідуального скрипкового стилю.

У 1950 році 21-річний Іван Лабачук організував власну капелу, з якою обслуговував весілля, забави й толоки у своєму та сусідніх селах. Іван Соколюк згадує, що вперше почув гру капели Лабачука в с. Шепіт, вже маючи про нього інформацію як про доброго музиканта, і переконався, що це дійсно скрипаль з високою технікою виконання. Ця техніка, за його спостереженнями, охоплювала чіткість виконання кожного звука мелодії, що досягалося активним притисканням струни пальцями, та зручну аплікатуру (“пальцовку”), особливо під час гри у швидкому темпі, чим і досягалося повне, соковите звучання інструмента.

Коли Іван Лабачук познайомився з батьком Івана Соколюка, Іваном Федоровичем, який був не лише відомим цимбалістом, а й знавцем скрипкового виконавства, він почав часто приходити до нього і разом ансамблювати, що сприяло систематичному накопиченню не тільки цимбального, а й скрипкового гуцульського репертуару. Адже Іван Федорович досить пристойно грав і на скрипці, добре пам'ятаючи награвання

² Детально про Дем'яна Линдюка див.: [8].

корифеїв гуцульської музики Василя Вардзарука, Івана Менюка, Василя Пожоджука, Михайла Слочака. Саме від нього молодий Іван Лабачук перейняв мелодії чи не усіх гуцульських танців та “волошок”. Як наголошував Іван Соколюк, його тато відтворював на скрипці мелодії стилістично досконало, тобто саме так, як він їх чув від “своїх капельмейстерів”, що грали з ним у весільних капелах. Це давало можливість Івану Лабачуку не лише швидко схоплювати і відтворювати почуті мелодії, а й свідомо виконувати їх у стилі конкретного гуцульського майстра. І хоча цимбаліст Іван Федорович не міг вишколено “відограти” на скрипці так досконало, як Іван Лабачук, однак відтворював мелодії знаних музикантів стилістично “як треба”, і тим самим, очевидно, того не усвідомлюючи, безпомилково формував музичне мислення свого “учня”. За швидкі успіхи Іван Федорович щиро його хвалив, у такий спосіб заохочуючи до подальших виконавських досягнень.

Іван Федорович багато років грав на весіллях зі скрипалем Дем’яном Линдюком (“Попиччиним”) у створеній разом із ним капелі. Коли ж Дем’ян Михайлович почав хворіти, а згодом не міг більше бути учасником капели, Іван Федорович деякий час грав на весіллях з Іваном Лабачуком і своїм сином-підлітком Іваном, який добре володів бубном. Невдовзі до них трьох приєднався сопілкар Микола Данишук (“Коцьо Полагнюків”, 1944 р. н.), що уможливило скласти весільну капелу з чотирьох музикантів: Іван Лабачук (скрипка), Іван Федорович Соколюк (цимбали), Микола Данишук (фоярка), Іван Іванович Соколюк (бубен). У такому складі капела на чолі з капельмейстером Іваном Лабачуком обслуговувала народні гуляння у селах Косівщини.

Як продовжує у своїх споминах Іван Іванович Соколюк, дещо пізніше він “взявся до скрипки”, але залишився бубністом капели, хоча інколи йому дозволялося ансамблювати як скрипалю. Незначні зміни у капелі відбулися, коли Іван Іванович “перейшов на скрипку”, Василь Калинюк (1935–?) влився в ансамбль грою на бубні, тоді як Іван Федорович продовжував грати на цимбалах, а сопілкар Микола Данишук (хоча і “взявся до цимбалів”, свідомо прагнути перейняти від Івана Федоровича його цимбальну майстерність) – на фоярці. Цей колектив обслуговував весілля у Шепоті й Брустурах та навколишніх селах і досягнув великого авторитету.

Іван Федорович, окрім наймолодшого Івана (1944 р. н.), мав двох старших синів: Василя (1934–1999) і Миколу (1938–2004). Усі три хлопці виростили у творчому середовищі й тому, від природи наділені яскравими музичними даними і маючи біля себе славетного батька-вчителя, з дитинства опановували “від простого до складнішого” специфіку гуцульського інструментального музикування. Василь, будучи підлітком, вправно оволодів скрипкою, сопілкою й баяном, згодом закінчив по класу баяна Івано-Франківське музичучилище і до кінця життя був викладачем Косівської музичної школи, при тому залишаючись практикуючим народним скрипалем. Микола Соколюк з дитинства полюбив цимбали і став відомим традиційним цимбалістом. Іван Соколюк дотепер вважається одним із найславетніших скрипалів свого регіону³. Згодом Івана Федоровича замінив син Микола Іванович, перейнявши від нього виконавську манеру і величезний репертуар, а техніку цимбальної гри – від старшого брата Василя, який майстерно грав вальси, польки та, особливо, молдавські танці. Інколи Василь заміняв брата Миколу і тата, а також залучав до участі в капелі Івана Лабачука, який успішно на слух засвоював сучасні мелодії вальсів, польок та молдавських танців, проте віддавав перевагу гуцульським награванням.

³ Детальніше про братів Соколюків, зокрема про Івана Івановича, див.: [3].

Іван Іванович у своїх спогадах про гру Івана Лабачука неодноразово наголошував, що вона відзначалася вишуканістю, досконалістю, чітким артикулюванням звуків, а його “вигравання” складних “переборів”, приміром, окремих уривків “волошки”, серед музикантів вважалося неперевершеним. На думку Івана Соколюка, досконалість виконання Іваном Лабачуком гуцульських мелодій пояснювалася дуже активною роботою його правої, “смичкової” руки і бездоганним володінням зручною аплікатурою лівої руки. Відсутність чисто “класичної” вібрації у Івана Лабачука І. Соколюк пояснює тим, що скрипаль, будучи “самоуком”, музикував “чисто по-гуцульському” і навіть скрипку тримав так, “як то у нас прийнято на Гуцульщині”. А оскільки він мав надзвичайно реактивний слух, “йому вдавалося всьо”! Про це свідчить передусім виконання ним “Гуцулки” такою “дрібненькою” віртуозною технікою, яку на той час не міг відтворити жодний народний музикант. Знаючи багато верховинських мелодій, І. Лабачук старався залучити до їх виконання й своїх колег по капелі.

У 1967 році молодий Іван Іванович Соколюк настільки удосконалив свою скрипкову виконавську майстерність, що вирішив створити молодіжну капелу, в якій він був би капельмейстером. У цей час І. Лабачук також був у пошуках організації власної капели, що прискорило переформатування складу майбутнього ансамблю. У новостворену в с. Ковалівка молодіжну капелу увійшли такі музиканти: Іван Іванович Соколюк (скрипка), Микола Данишук (цимбали), Микола Іванович Соколюк (баян), Василь Петрів (“Кефоники”; 1935–1976) (фоярка), Михайло Данишук (1948 р. н.) (бубен).

Іван Лабачук, зі статусом славетного скрипаля залишившись поза капелою і шукаючи напарників для створення власного колективу, у с. Шепіт потрапив на цимбаліста Василя Макійчука (1934–2009), який і склав скрипалю ансамбль. Оскільки постійних сопілкарів і бубністів Лабачуку так і не вдалося знайти, поступово його музична діяльність почала звужуватися, і у 1990-х роках він залишив мрію щодо створення свого гурту. Лише час від часу він грав на весіллях за запрошенням. Зостатися талановитому музиканту без власної весільної капели і не відчувати себе її капельмейстером було не так легко, що негативно вплинуло на особисте життя І. Лабачука. Він розпочав зловживати “оковитою”, а це руйнувало його відносини з дружиною. У с. Шепіт між людьми “ходили” чутки, що жінка І. Лабачука з нестерпної розпуки нібито “кинула скрипку в піч і спалила”. Проте, як акцентує Іван Іванович, “це могла бути й вигадка”. У часи “немузукування” Іван Лабачук займався батьківським бондарством, що надавало йому якусь розраду і скромну матеріальну винагороду. Незважаючи на те, що, окрім улюбленої скрипки, раніше гуцульський маестро полюбляв музикувати на короткому кларнеті “in es”, супроводжуючи за столами спів гостей, він не взяв його до рук, очевидно, гонорово не бажаючи змінити свій статус скрипкового капельмейстера.

Про те, що Іван Лабачук був і залишається в пам’яті тих, хто його знав, славетним гуцульським скрипалем упродовж 1970–1990-х років, засвідчують відгуки авторитетних і знаних музикантів сіл Брустури і Космач. Як згадував компаньйон шепітської капели Микола Думитрак (фоярка) (1942–2014), з яким Івану Лабачуку випадало грати за запрошенням, славетний скрипаль “дуже добре по-гуцульськи вимовляв на скрипці музику “до співу” і “до танцю”” [10, с. 128]. Знаний космацький скрипаль Кирило Линдюк (“Вітишин”, 1929–2003), з молодих років вважаючи Лабачука талановитим і перспективним скрипалем місцевої традиції, відзначав у його грі технічну довершеність і орнаментальну

винахідливість щодо збагачення мелодій гуцульських імпровізацій [10, с. 128]. Сопілкар-мультиінструменталіст Іван Ісайчук, котрий також музикував з І. Лабачуком, підкреслював його винятково гострий (“міткий”) слух, що давало йому змогу відразу відтворювати на скрипці почуті нові мелодії [10, с. 128]. Баяніст і цимбаліст Василь Гарасим’юк, вважаючи гру скрипаля незрівнянно майстерною, висловився досить категорично: “Йому заздрили усі скрипалі, бо зіграти так, як він, ніхто з них не міг”. Вочевидь, таке зауваження музиканта не є цілком об’єктивним, але можна констатувати, що в середовищі, яке складається із конкурентоздатних гравців, явища заздрості трапляються, і нерідко. Прикро констатувати про те, що останні роки життя Івана Лабачука минули майже в повному забутті. Ось чому наш нарис – це не тільки спроба реконструкції життя й діяльності талановитого народного музики, а й своєрідний “вінок пам’яті”, який ми складаємо на його забуту могилу.

Про Івана Лабачука-людину музиканти згадують з теплотою й приязню. Зі спогадів І. І. Соколока, І. Лабачук був товариським, говірким, щирим чоловіком. Любив поділитися своїми враженнями, проявляв до людей високу довірливість й повагу. Василь Гарасим’юк охарактеризував його морально-шляхетною людиною, яка щиро, легко й не без гумору ставилася до колег-музикантів. Від нього можна було почути усілякі жарти, байки, він міг розвеселити їх, але після цього поділовому сказати: “Давайте, хлопці, заграймо!” Селяни любили і поважали його і як людину, і як авторитетного музиканта.

У наші дні в с. Шепіт мешкає, працює та обслуговує весілля шанований скрипаль Юрій Іванович Данишук (“Полагнюків”, 1951 р. н.), який вважає себе учнем Івана Лабачука і продовжує його скрипкову виконавську традицію.

На завершення процитуємо ствердну думку відомого в Україні й республіках Прибалтики, в Центральній Європі та Азії, автора монографії “Музичні інструменти гуцулів”, дослідника гуцульської скрипкової музики академіка Ігоря Мацієвського, який надав Івану Федоровичу Лабачуку високу оцінку, включивши його, поряд із Дмитром Гриценківим, Миколою Кошелюком, Сергієм Орлом та Романом Кумликом, до списку найталановитіших традиційних скрипалів, які є “гордістю музичної культури Гуцульщини на межі тисячоліть” [2, с. 67].

Висновки. У пропонованій статті окреслено віхи життєдіяльності призабутого талановитого професіонального скрипаля Івана Лабачука, для творчого формування котрого як яскравого репрезентанта інструментальної космацько-шепетської традиції вирішальним стало навчання у корифея-скрипаля довоєнних років Івана Менюка “Меніва”. Надана інформація щодо особистості І. Менюка, весільна капела якого, що складалась із музикантів знаменитої “якобишинської школи”, “звучала” на всю потужність у Космачі у 1930–1940-х роках. Наведено думки та спогади про Івана Лабачука двох музикантів молодшої генерації – баяніста й цимбаліста Василя Гарасим’юка і видатного скрипаля Івана Соколока, а також відгуки колег – Миколи Думитрака, Кирила Линдюка, Івана Ісайчука та автора фундаментальної монографії “Музичні інструменти гуцулів” академіка І. Мацієвського. Стверджено власну думку щодо надання Івану Лабачуку достойного місця у спадкоємному “скрипковому родоводі”, представники якого продовжували, підтримували, розвивали та збагачували традицію скрипкового виконавства на Галицькій Гуцульщині.

Список інформантів:

1. Соколюк Іван Іванович; 1944 р. н.; с. Ковалівка Коломийського району Івано-Франківської області) – видатний традиційний народний скрипаль, колишній вчитель історії Ковалівської середньої школи.
2. Гарасимюк Василь Юрійович (1956 р. н.) – вчитель музики Прокуравської середньої школи Косівського району Івано-Франківської області, весільний музикант (баяніст, цимбаліст).

Список використаної літератури

1. Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції / Б. Котюк // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 1991. С. 28–39.
2. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів / І. В. Мацієвський. Вінниця : Нова книга, 2012. С. 67.
3. Павлів Я. Гуцульський скрипаль Іван Соколюк – репрезентант традиційної музики села Брустури (творчий портрет народного музиканта) / Я. Павлів // Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 2017. С. 269–280.
4. Полянницький музикант Павло Тимофій – носій гуцульської скрипкової традиції // Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів: ЛНМА імені Миколи Лисенка, 2017. С. 260–268.
5. Супрун-Яремко Н. «Капельмейстер» Іван Якуб'як – скрипаль-лідер Верхнього Надпруття / Н. Супрун-Яремко // Етномузика: збірка статей та матеріалів пам'яті Олекси Ошуркевича. Львів: ЛНМА імені Миколи Лисенка, 2016. Вип. 12. С. 93–100.
6. Супрун-Яремко Н. Творчий портрет гуцульського мультиінструменталіста Василя Івасишина («Темного») / Н. Супрун-Яремко // Вісник Львівського університету. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. С. 173–179. (Серія Мистецтвознавство; вип. 10).
7. Яремко Б. Гуцульський скрипаль Василь Вардзарук («Якобишин») і його послідовники / Б. Яремко // Етномузика. Львів: ЛНМА імені М. Лисенка, 2007. Ч. 3. С. 57–66.
8. Яремко Б. Носій космацької скрипкової традиції Дем'ян Линдюк («Попиччин»): штрихи до творчого портрету / Б. Яремко // Етномузика. Львів: ЛНМА імені М. Лисенка, 2018. Ч. 14. С. 132–141.
9. Яремко Б. Реконструкція «пантеону» скрипалів космацько-шепітської традиції / Б. Яремко // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики. Харків, 2010. С. 261–265.
10. Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів / Б. Яремко. Львів: Сполом, 2014. С. 128.

References

1. Kotiuk, B. (1991). Muzykanty vesilnykh kapel kosmatskoi tradytsii. In: Druha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel. Lviv, 28–39.
2. Matsiievskiy, I. V. (2012). Muzychni instrumenty hutsuliv. Vinnytsia: Nova knyha, 67.
3. Pavliv, Ya. (2017). Hutsulskiy skrypal Ivan Sokoliuk – reprezentant tradytsiinoi muzyky sela Brustury (tvorchyi portret narodnoho muzykanta). In: Desiata konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel. Lviv, 269–280.
4. Polianytskyi muzyka Pavlo Tymofii – nosii hutsulskoi skrypkovoi tradytsii. (2017). In: Desiata konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel. Lviv: LNMA imeni Mykoly Lysenka, 260–268.
5. Suprun-Yaremko, N. (2016). «Kapelmeister» Ivan Yakubiak – skrypal-lider Verkhnoho Nadpruttia. In: Etnomuzyka: zbirka statei ta materialiv pamiati Oleksy Oshurkevycha. Lviv: LNMA imeni Mykoly Lysenka, vyp. 12, 93–100.
6. Suprun-Yaremko, N. (2011). Tvorchyi portret hutsulskoho multyinstrumentalista Vasylia Ivasyshyna («Temnoho»). Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii Mystetstvoznavstvo. Lviv: LNU imeni Ivana Franka, vyp. 10, 173–179;
7. Iaremko, B. (2007). Hutsulskiy skrypal Vasyl Vardzaruk («Iakobushyn») i yoho poslidovnyky. In: Etnomuzyka. Lviv: LNMA imeni M. Lysenk, ch. 3, 57–66.
8. Iaremko, B. (2018). Nosii kosmatskoi skrypkovoi tradytsii Demian Lyndiuk («Popychchyn»): shtrykhy do tvorchoho portretu. In: Etnomuzyka. Lviv: LNMA imeni M. Lysenka, ch. 14, 132–141.
9. Iaremko, B. (2010). Rekonstruktsiia «panteonu» skrypaliv kosmatsko-shepitskoi tradytsii. In: Tradytsiina kultura v umovakh hlobalizatsii: suchasni sotsiokulturni praktyky. Kharkiv, 261–265.
10. Iaremko, B. (2014). Sopilkova muzyka hutsuliv. Lviv: Spolom, 128.

Стаття надійшла до редколегії 17.05.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

IVAN LABACHUK'S LIVING IN THE CONTEXT HUTSUL TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC

Bohdan YAREMKO

*Taras Shevchenko Kremenets Regional Humanitarian and Pedagogical Academy,
Fingering and Choreography Academic Department,
1 Litseyna str., Kremenets, Ukraine, 47003,
phone: (098) 42 53 756, e-mail: esperance.supr@gmail.com*

The author presents in his proposed paper, while continuing reconstruction of the Hutsul region famous violinists “pantheon”, the creative portrait of a folk musician – the representative

of Kosmach, Brustury and Shepit rural traditions (Kosiv district of Ivano-Frankivsk region) – Ivan Fedorovych Labachuk (1929-2009), whose activities lasted for more than 30 years and left an imprint in the memory of fellow musicians he had ensemble with in instrumental chapels, serving weddings, joint work, carols and other folk festivals. The image of the almost forgotten outstanding violinist appears in the context of folk musicians activities – representatives of the senior and younger generations, whose memoirs depict the personality of Ivan Labachuk as one of the brightest participants in the continuous process of Hutsul professional chapel and solo performance.

The author examines in hindsight the creative way of the folk violinist relying on information about his creative biography obtained from individual musicians. These include: violinist Ivan Sokoliuk (Kovalivka village), Vasyl Harasymiuk (Prokurava village), Mykola Dumutrak (Brustury village), Ivan Isaychuk (Kosmach village), and researcher of Hutsul instrumental, in particular violin, music Ihor Matsiievsky (St. Petersburg). Ivan Labachuk, as a talented performer of violin traditional music in its style regional interpretation, took the fixed place in the hereditary chain of “violin pedigree” of the instrumental Kosmach, Brustury and Shepit rural tradition. Vasyl Vardzaruk (1858–1941) was its eldest generation representative, and Ivan Meniuk (1903–1989) – its prominent successor. It is this outstanding violinist, who in the second half of 1940s had to live with Labachuks in their house, contributed to Ivan Labachuk’s development, who, in turn, picked up and continued the tradition, becoming its outstanding expresser in 1960–1990s.

Keywords: Ivan Labachuk, folk violinist, wedding chapel, chapelmaster, repertoire, Hutsul style, tradition, cymbals, folk and professional performance.

"ДО СПІВУ"

Виконав Іван Лабачук
Запис анонімний
Транскрибував Ярема Павлів

$\text{♩} = 96$
скрипка

4

7

10

13

15

$\text{♩} = 108$

скрипка

бу - ко - вин - ка

як си роз - ви - - - ва - - - ла,

за - пла - ка - ла мо - ло - день - ка як си від - да - ва - ла.

Ой не шу - ми бу - ко - ко - вин - - - ко

27

та й не роз - ви - вай - си, не плач не плач

скрипка *tr*

27

30

дів - чи - нонь - ко та й не від - да - вай - си.

30

30

УДК 398.8::78.031.4:780.8.087:780.614.331::78.071.1/.2] (477.86)
orcid.org/0000-0003-1273-0281; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10646>

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ СЛАВЕТНОГО СКРИПАЛЯ (ПАМ'ЯТІ СЕРГІЯ ОРЛА)

Ярема ПАВЛІВ

*Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка,
кафедра музичної фольклористики,
вул. О. Нижанківського, 5/53, Львів, Україна, 79005,
тел.: 067 296 87 50; e-mail: yarkomuzyka@ukr.net*

Висвітлено творчий шлях Заслуженого артиста України, відомого скрипаля-інтерпретатора карпатського, загальноукраїнського та різнонаціонального фольклору, композитора, педагога, організатора музичної справи на Прикарпатті Сергія Степановича Орла (1952–2017). Окрім біографічних фактів з життя і творчого становлення музиканта, охарактеризовано його виконавську манеру і на прикладах вибраних авторських творів окреслено основні риси індивідуального композиторського стилю.

Ключові слова: гуцульська інструментальна музика, Сергій Орел, оркестр народної музики «Аркан», інтерпретатор, стиль, скрипка, мелос, танець.

Минуло понад два роки, як відійшов у вічність музикант, універсальні музичні здібності котрого як віртуозного виконавця, композитора, імпровізатора, аранжувальника, художнього керівника, педагога, музично-громадського діяча упродовж майже п'яти десятиліть поєднувались в одне, цілісне, мотивоване творче самовираження. Мова йде про Сергія Орла (1952-2017), видатного скрипаля, заслуженого артиста України, засновника і художнього керівника оркестру народної музики «Аркан» (сьогодні *Муниципальный оркестр народной музыки «Аркан» Сергія Орла*), маестро, котрий плідно розвивав сферу української народної професійної інструментальної та вокальної музики на теренах Прикарпаття. Світове визнання (Сергій Орел два роки поспіль – у 1992 і 1993 – нагороджувався титулом “людина року в галузі музики” та був занесений Кембріджським центром знаменитостей до списку світових авторитетів у Королівську енциклопедію) поєднувалося з пошаною та розумінням вагомості його діяльності співвітчизниками.

Актуальність дослідження універсальної творчої діяльності музиканта, який нещодавно пішов із життя, є беззаперечною як природна реакція на непоправну втрату, а також як бажання “скласти вінок пам'яті” маестро у вигляді спроби розгляду періодів його життєдіяльності і музикознавчого та виконавського аналізу окремих творчих напрацювань. Актуальність посилюється відсутністю розгорнутих дослідницьких студій щодо мистецьких досягнень С. Орла у сфері українського музичного фольклоризму.

Багатоаспектна творчість маестро за його життя висвітлювалась журналістами, мистецькими оглядачами, колегами та поціновувачами українського фольклору. Більша частина цих публікацій носить характер хронікального опису музичних подій в регіоні, області, Україні та за її межами, пов'язаних з іменем С. Орла і його мистецьким колективом. Менша частина дописів присвячена самому Сергію Орлу, його музичній родині та заснованому й керованому ним оркестру народної музики "Аркан". Серед них згадаємо статті "Політ Орлів" Г. Халак [9], "Скрипаль рівня абсолют" С. Пискуляк [6], "Концертно-виконавська діяльність оркестру "Аркан" в контексті розвитку українського народно-інструментального мистецтва" П. Дрозди [2]. Спроба дослідження творчої діяльності С. Орла з позицій визначення його як інтерпретатора і популяризатора національного фольклору належить доценту кафедри виконавського мистецтва ПНУ ім. В. Стефаника, скрипалю-методисту Ю. Волощуку, який у статті "Професійна реконструкція фольклору у творчості скрипаля Сергія Орла" [1] порушив питання щодо напрямів професійної діяльності митця, особливостей його виконавського стилю та втілення "виконавського фольклоризму" в авторських доробках композитора. Біографічні відомості про життєтворчість С. Орла знаходимо у мініатюрних творчих портретах "Струни душі маестро" [3] і "Пісня як друге крило Аркана" [4], написаних дружиною Любов'ю Орел до першої і другої збірок "Вибраних творів С. Орла, та у статті "Скрипка – його доля" Олексія Ровенка [7], опублікованої у третьому томі творів композитора. Додамо, що після передчасної смерті прикарпатського віртуоза з'явилося чимало некрологічних повідомлень в обласній пресі, а також вийшли у світ короткометражні документальні фільми, з-поміж яких: "25 березня" як посв'ята С. Орлу від учня Валерія-Жоржа Цимбалюка, "Сергій Орел – любов на все життя. 40 днів без Маестро" та "Життя після життя" авторства знаної надвірнянської журналістки Лариси Іроденко.

Із перерахованих публікацій лише дві – Ю. Волощука та П. Дрозди – є науково-дослідницькими. Нашою спробою науково осмислити механізми композиторської творчості С. Орла є стаття "Втілення українського народного пісенного та інструментального мелосу в творах Василя Барвінського та Сергія Орла", надрукована у числі 4 (30) за 2018 р. щоквартальника "Українська музика" ЛНМА імені М. В. Лисенка (с. 108-119). На базі результатів музично-текстологічного аналізу струнного квартету "Для молоді" В. Барвінського і низки оркестрових п'єс С. Орла нами виявлено фольклорні ознаки і розглянуто своєрідні художньо-естетичні якості цих творів, також охарактеризовано методи обох композиторів щодо опрацювання ними фольклорного матеріалу.

Метою даного міні-дослідження є розглянути з етномузикознавчих позицій зразки основних жанрів Орла-композитора в контексті його виконавської і художньо-організаційної діяльності. Відповідно до поставленої мети вирішуються наступні завдання: описати середовище, в якому формувався скрипаль, у тому числі в музичних навчальних закладах; визначити роль спадкоємних родинних традицій у виборі інструмента і професійного напрямку, пов'язаного з народно-інструментальною культурою; охарактеризувати виконавський стиль С. Орла як соліста-скрипаля і художнього керівника; на окремих його авторських творах дослідити механізми його композиторської творчості, що включають аранжування, обробки та авторські музичні композиції; виявити специфіку скрипково-виразових засобів, набутих у процесі виконавства, які С. Орел використовував у своїх композиторських партитурах.

Зростаючи у регіоні з давніми фольклорними, зокрема музичними, традиціями та швидко формуючись як професійний скрипаль широкого світогляду, музикант вибирав сокровенне з “криниці чистої води”¹ народних джерел, щиро пройнявся ним та щедро збагатив репертуарний фонд національної культури особистими творчими доробками. На сьогоднішній день відомо близько 3200 напрацювань музиканта, серед яких – власні вокальні та інструментальні твори, чисельні оркестрування українських народних пісень і зразків троїстої музики², натхненні інтерпретації відомих фольклорних і композиторських мініатюр, аранжування танцювальних музичних творів різних національних культур, церковні хорові твори, авторська музика до дитячих вистав і театральних постановок, жанрові п’єси для скрипки з оркестром. Відомо також, що Сергій Орел мав звичай щедро дарувати найдорожчим гостям спеціально створені експромтом нотні рукописи, не залишаючи собі оригіналу.

Звернемося до постаті цього музиканта з погляду на його творчий шлях, особливості індивідуального виконавського та композиторського стилю.

Народився Сергій Степанович Орел 25 березня 1952 року в мальовничому, розташованому на межі Покуття і Гуцульщини місті Коломия, у сім’ї вчителя хорового співу, мультиінструменталіста і актора Степана Адамовича Орла.

Рід Орлів, що походить із села Борщівка Хмельницької області, віддавна пов’язувався з музикою, адже дідусь Сергія Степановича, Адам Орел, у 1939 році розстріляний енкаведистами, був знаним весільним скрипалем-самоуком. Степан Орел, навчаючись у Кам’янець-Подільському інституті культури і мистецтв (на той час Кам’янець-Подільський технікум), оволодів грою на багатьох музичних інструментах, серед яких найвагомніше місце займала скрипка. Будучи під час Другої Світової війни на фронті мінометником, Степан Адамович потрапив до німецького полону, з якого вирвався і продовжував воювати. Акордеон “Weltmeister”, який випадково знайшов Степан Орел в окопі, через деякий час став першим музичним інструментом для його сина Сергія.

Після війни Степан Адамович переїхав до Коломиї, де познайомився зі своєю майбутньою дружиною Олександрою. Присвятивши себе педагогіці, він довгий час вчителював у середній школі № 10, керував хором і вчив дітей гри на різних музичних інструментах, також диригував сільськими аматорськими хорами. Відкривши у собі згодом талант драматичного актора, він від 1967 р. брав участь у театральних постановках Першого Коломийського драматичного театру (зараз Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича), корифеями якого були Оксана Затварська та Василь Симчич.

Заповітною мрією, проте, була для Степана Орла скрипково-виконавська діяльність, мотивована бажанням продовжити родинні традиції скрипкового професіоналізму, успадковані від батька Адама – сільського скрипала. Побачивши у свого сина яскраво виражені музичні здібності, Степан Адамович не вагаючись віддав шестирічного Сергія на навчання до Коломийської Філії Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка, заснованої Станіславом Людкевичем 1921 року (тепер дитяча музична школа №1), у клас скрипки директора Матвія Рузічнера.

¹ Цей вислів практикував М. Колесса для визначення зразків традиційної музики.

² Троїста музика (буквально – потроєна або потрійна музика чи потрійний скрипаль) – кількість музикантів від двох до п’яти і більше, тобто число три є синонімом слова багато. Детальніше див. : Специфіка українського народного інструментального багатоголосся // Н. Супрун-Яремко. Музикознавчі праці. – Рівне : Возень, 2010. – С. 354-362.

Авторитетний викладач академічної скрипкової гри, Матвій Якович Рузічнер, спрямовував зусилля своїх вихованців на формування універсальної скрипково-виконавської школи, конкретизованої такими складовими, як правильна постава усього тіла і рук скрипаля, вироблення аплікатурної та артикуляційної бази, вільне володіння штриховою технікою, виразовими прийомами вібрато, глісандо та ін. Як неодноразово наголошував Сергій Орел, найбільше Матвій Якович звертав увагу своїх учнів на якість звуку та чистоту інтонування. Одночасно в класі М. Рузічнера навчалися майбутні відомі скрипалі Петро Терпелюк (1941-2012) та Дмитро Біланюк (1953 р. н.), вихідці із традиційного гуцульського (Д. Біланюк) та покутсько-гуцульського (П. Терпелюк) середовищ. Створюючи здорову конкуренцію один одному, троє ще дуже молодих музикантів загорілись мотивацією “йти вперед”, можливо, ще й не усвідомлюючи, що надалі стануть впливовими професійними виконавцями – інтерпретаторами народної, зокрема гуцульської, музики (зазначимо, що Петро Терпелюк розпочав навчатися в музичній школі у віці дванадцяти років, тому впродовж одного року проходив навчальну програму за два роки).

Визначаючи творчий потенціал і рівень гри своїх вихованців, Матвій Рузічнер підбирав відповідну для них програму, а найталановитіших спонукав змалечку опановувати складні твори світової скрипкової класики. Безумовно, до найталановитіших належав і не високий зростом, худорлявий Сергій, що під пильним оком свого викладача, котрий “заставляв грати Баха звуком рівним, немов би органом”, почав ще на тричвертному інструменті студіювати партити і сонати для скрипки соло Й.С. Баха, каприси П. Роде та Н. Паганіні, концерти М. Бруха, Г. Венявського та інших композиторів. Наполеглива і клопітка робота сприяла досягненню Сергієм Орлом високопрофесійного володіння звуком і блискучої виконавської техніки – якостей, котрі, помножені на вроджену експресивність та інтерпретаторський хист, зумовлювали беззаперечний високий рівень його гри як соліста.

Бурхлива, максималістська вдача іноді може зіграти неочікувану для того, хто нею володіє, роль, особливо у підлітковому віці, коли серце переповнене почуттями, що прагнуть стрімко вирватись угору і перебувати в надхмарному польоті. Так, у чотирнадцятирічному віці, наснажений художньою літературою та радянським патріотичним кінематографом, а радше, жагою пригод, Сергій Орел прийняв спонтанне рішення стати матросом, поклав свою скрипку в піч і спалив її “до останнього кілочка”! Почувши це, батько не повірив “хлопчачому гумору” аж до моменту, поки сам не помітив у печі тліючий жар на залишках скрипки... Довго приходив до себе, та все ж зумів переконати сина змінити своє рішення і не відмовлятися від скрипкового майбутнього!

А час і дійсно вже був слухний для самовизначення та цілеспрямованих дій. Зарекомендувавши себе у музичній школі винятково обдарованим учнем, котрий по-своєму сприймав дещо формалізовані вимоги академічної музичної освіти, Сергій Орел відповідав на запит цих вимог блискучими імпровізаціями, часто за умов повної відсутності нотного матеріалу щодо обраної теми (в такому стилі могли відбуватися його академ-концерти із загального фортепіано), мав завжди оцінки “відмінно” і після закінчення школи отримав від викладачів пораду вступати до музичного училища. Будучи у прекрасній виконавській формі, з належною музично-теоретичною базою, Сергій Орел 1965 року вступив до

Івано-Франківського музичного училища ім. Дениса Січинського у клас скрипки Теофілії Ковалик.

Роки навчання в Івано-Франківську були наповнені активними творчими пошуками талановитого студента Орла, котрий вже на той час здійснював спроби у написанні “своїх” музики. Виходячи на нові щаблі академічного виконавства, він прагнув вільніших форм музикування, зокрема імпровізування та гри “на слух”. Зацікавився скрипаль і народною музикою усної традиції, котра до сьогодні в Україні зберігає власні автентичні риси і, з погляду на зразки інструментального її відтворення, в сучасній Україні найактивніше функціонує на території Гуцульщини, Покуття, Буковини, Закарпаття та Бойківщини. Будучи невід’ємною частиною важливих, зокрема весільних, обрядів, ця музика впродовж століть передається з покоління до покоління усним шляхом її практичними знавцями і репрезентантами – професійними народними інструменталістами. Коломийщина, край Сергія Орла, особливо славиться своїми традиціями народного музикування, високим виконавським рівнем весільних капел, репертуар яких базується на архаїчному мелосі рідної етнокультури. Отже не дивно, що Сергій Орел, дідусь якого був сільським весільним скрипалем, не пропускав жодної нагоди почути народних виконавців, щораз більше відчуваючи свою генетичну спорідненість із високохудожніми зразками національного фольклору.

Гуцульщина добре відома музичними династіями, діяльність яких є зразковою у жанрах традиційної музики і формує локальне мистецьке середовище. Село Мишин, розташоване у Коломийському районі Івано-Франківської області, славиться династичними мистецькими родинами та їхніми видатними представниками, які презентують гуцульську музику на світових концертних сценах. Сергій Орел, нащадок народного музиканта Адама Орла із козацького Поділля, легко знайшов спільну мову з трохи старшими від нього, вже знайомими вихідцями з гуцульських музичних родин с. Мишин – Василем Попадюком (1940-1991), неперевершеним мультиінструменталістом, автором композицій на народні теми, одним із кращих концертуючих сопілкарів світу, та з Михайлом Тимофіївим (1944 р. н.), майстром народних флейтових інструментів, блискучим виконавцем на них, фольклористом і педагогом, – котрі, як і вище згадувані Петро Терпелюк і Дмитро Біланюк, є зразковими виконавцями, що поєднують в собі знавців і практиків рідної їм усної традиції з фаховим академічним досвідом “консерваторського” музиканта. Невдовзі Сергій Орел поруч з ними утверджуватиме новий стиль професійного відтворення фольклору у формі авторських, базованих на народній музиці, концертних оркестрових композицій, але перед тим пройде інтенсивну, із строгими вимогами, школу сільського народного музиканта на запрошення до весільних капел своїх старших побратимів.

Так, перший свій досвід традиційного народного музикування Сергій Орел здобув, граючи у весільній капелі разом із Михайлом Тимофіївим і цимбалістом Василем Миронюком, перейнявши від них рясно орнаментований гуцульський стиль та базовий весільно-обрядовий репертуар традиції с. Мишин і довколишніх сіл. Цінною для молодого скрипаля була також практика гри у весільній капелі Василя Попадюка, котрий був нещадним до помилок ще молододосвідченого в даній формі музикування колеги, чим сприяв кристалізації його особистого “почерку” в гуцульській манері гри, а також розумінню основних виконавських принципів у весільній капелі. Відзначимо, що між музикантами відбувся

взаємний творчий обмін, адже Сергій Орел, винятково обдарований скрипаль, відразу сприйняв стиль народного виконавства, вирізняючись темпераментом, емоційно наповненим звучанням скрипки, лідерськими якостями, необхідними для скрипаля-капельмейстера. Тому, здобувши неабияку популярність у колі досвідчених народних інструменталістів, регулярно грав з ними на весіллях, у ресторанах та під час різноманітних концертних виступів.

Тогочасне керівництво музичного училища не толерувало участь студентів у подіях, що виходили за рамки навчального процесу, а самовільна діяльність його вихованців прирівнювалась до самодіяльності, за що таких студентів строго карали. Інформація про успіхи студента-третьокурсника Орла у сфері народного весільного та ресторанного музикування була сприйнята різко і, після категоричної відмови припинити грати на весіллях, він був звільнений “за нехтування вимог навчального процесу”. Цей момент, у свою чергу, сприяв самоідентифікації Сергія Орла – вже не приниженого студента, а цілеспрямованого, вольового музиканта, здатного до самоорганізації, котрий пов’язує власне майбутнє з дорогою своєму серцю музикою. Колеги скрипаля правильно оцінили ситуацію, розуміючи, що без “народної весільної консерваторії” його становлення як гуцульського скрипаля було б неможливим. За порадою Михайла Тимофіїва, Сергій Орел подався в Дрогобицьке музичне училище, де відразу був зарахований на навчання у клас знаного викладача Михайла Штепури. 1971 року він закінчив училище з відзнакою та готовністю розпочати професійну діяльність артистом Гуцульського ансамблю пісні і танцю Івано-Франківської філармонії, де на нього вже чекало місце скрипаля-соліста і керівника оркестрової капели.

Заснований 1939 року відомим українським композитором та культурним діячем Ярославом Барничем (1896-1967), цей професійний колектив на той час мав у своєму штаті оркестр народних інструментів, учасники якого були здатні привносити в репертуар зразки автентичного гуцульського фольклору, адаптуючи їх до професійного виконання ансамблем у концертно-сценічних умовах. Творча робота в колективі увінчувалась успіхом та супроводжувалась знайомствами із непересічними артистами – носіями національного фольклорного надбання. Одне із таких знайомств було знаковим для Сергія Орла – із солісткою ансамблю Любов’ю Білінкевич, його майбутньою дружиною.

Симпатія невдовзі перейшла у щире кохання і увінчалась одруженням Сергія Орла із Любов’ю Білінкевич. Відтоді творчий тандем почав утверджуватися з новою силою, відзначаючись не лише тембровою єдністю жіночого голосу із скрипковим звучанням, а й спорідненістю духовно-світоглядних цінностей, котрі були покладені в основу всієї їхньої подальшої життєдіяльності. Час одруження був для Сергія Орла початком його цілеспрямованої та успішної праці збирача та аранжувальника фольклорних першоджерел, які, в свою чергу, стали поштовхом і до написання музикантом своїх власних творів.

Заріччя, рідне село Любові Білінкевич, є одним із центрів гуцульської народної творчості, яке часто ще називають співочим або “найспівочішим селом Заріччям”. Вперше почувши у відтворенні своєю дружиною, її ріднею та односельчанами численні мелодії, інструментальні награвання, пісні й гуморески, Сергій Орел захопився оригінальністю, багатством їх літературного та музичного вираження, дотепністю, образно-жанровою влучністю. Ретельно записував зразки заріччючої фольклорної традиції, проймаючись її інтонаційними, мелодичними, ритмічними

та вербальними особливостями. Перший же “збирацький сеанс” приніс творчі плоди, адже Сергій Орел оркестрував записані в Заріччі косарські наспіви і ввів їх до репертуару Гуцульського Ансамблю (твір дотепер у репертуарі колективу). Невдовзі народились авторські твори музиканта – “Колискова” для голосу з народним оркестром та “Фантазія на теми гуцульських народних мелодій” для скрипки з народним оркестром (1970-ті рр.), у яких вміло поєднуються авторські мелодії зі зразками пісенного та інструментального фольклору.

За два роки наснаженої роботи в Гуцульському Ансамблі (1971-1973) музикант зарекомендував себе не лише блискучим солістом, а й добрим керівником та організатором, здатним очолювати колективи і вдосконалювати їхній професійний рівень. Враховуючи це, управляючі культурою чини (управління культури облвиконкому) запропонували йому посаду художнього керівника Будинку культури села Сопів Коломийського району, де організаторську роботу доводилося поєднувати із педагогічною у сільській музичній школі. Невдовзі Сергія Орла перевели до Коломиї, де він працював музичним керівником міського будинку вчителя, викладачем дитячої музичної студії цього закладу, а також солістом гурту “Коломияни”. Набутий за три роки роботи на Коломийщині педагогічний та організаторський досвід був передумовою для втілення масштабного і омріяного музикантом задуму створити свій самобутній оркестр.

Переїхавши 29 вересня 1977 року разом з дружиною в селище Делятин Надвірнянського району, Сергій Орел став директором дитячої музичної школи і, незважаючи на дуже молодий вік, заслужив довіру викладацького колективу. Того ж року музикант зумів організувати нову концертну одиницю – “Аркан”, до складу якого увійшли перші дев'ять учасників-ентузіастів. Символічною стала перша п'єса, написана Орлом для ансамблю, – обробка гуцульського танцю Аркан. Вона започаткувала накопичення репертуарного фонду оркестру (тепер відомо близько 3 000 творів), знаменуючи появу нового, Орлівського стилю оркестрування, вираженого імпровізаційно збагаченим тематизмом партії солюючої скрипки, основним фактурним навантаженням на струнну групу (скрипка-соло, три партії скрипок, альт, віолончель, контрабас), сопілковою та цимбальною “второю” мелодією, акордово-гармонічною функцією баяну (іноді баяну з акордеоном), також ритмічним рисунком барабану з бубном, що підкреслює характерні риси мелодії.



Базований на оркеструваннях Сергія Орла, невеликий оркестр вже через рік здобув почесне звання “народного” і брав участь у районних, обласних, республіканських концертах, представляв Гуцульщину і Прикарпаття на конкурсах і фестивалях народних колективів, завжди повертаючись переможцем. Інтенсивну гастрольну діяльність “Аркан” поєднував із концертами у рідному Делятині та районному й обласному центрах, презентуючи щедру фольклорне надбання національної культури. Повноцінною репертуарна скарбниця оркестру “Аркан” не могла б бути, якби поруч із інструментальними композиціями не виконувались вокальні твори – опрацьовані для голосу (сопрано) Любові Орел гуцульські співанки-ладканки, українські народні пісні, а згодом авторська музика Сергія Орла, покладена на віршові тексти поетів Надвірнянщини, зокрема на слова відомої української поетеси, педагога, громадського діяча Ірини Яцури (1946-2004) та члена Національної спілки письменників України, відомого поета Нестора Чира (1939-2014). Якщо керівництво оркестром, виконання основних сольних партій та організаторську роботу здійснював засновник колективу Сергій Орел, то сольні вокальні партії, побудову концертних сценаріїв і словесні фрагменти виступів – співзасновниця і солістка оркестру дружина Любов Орел.



Виконавська манера оркестру “Аркан” є відзеркаленням індивідуального творчого бачення його засновника і художнього керівника, котрий забезпечував репертуарну базу колективу своїми авторськими творами, обробками зразків народної музики, оркеструваннями відомих композиторських п’єс на фольклорні мелодії та мініатюр світової класики. Визначивши основним напрямом своєї діяльності музику Карпат, Сергій Орел сформував самобутній яскравий індивідуальний виконавський стиль, виходячи з художньо загостреного інтуїтивного чуття, слухово-спостережливого та візуального досвіду. Загальні риси цього стилю в моторно-танцювальних композиціях або їх фрагментах конкретизуються “запальним” темпераментом, контрастними фактурними, темповими та динамічними градаціями, акцентуацією окремих ритмічних угруповань, артикуляційною виразністю орнаментики, тембровою єдністю оркестрових груп, інтенсивною насиченістю звучання віртуозних, зокрема імпровізаційного викладу, скрипкових solo. П’єси чи окремі епізоди ліричного характеру в інтерпретації Сергія Орла завжди відзначаються спрямованістю на репрезентативне виявлення внутрішньої експресії, темброво насичене кантиленне звучання, пронизане дзвінкістю пролонгованих звуків верхнього регістру, що є характерним для виконання кантилен карпатськими і навіть циганськими скрипалями, також на усвідомлено- широке або стихійно-спалахуюче фразування під час досягнення кульмінаційних вершин.

Основними принципами інтерпретування Сергієм Орлом зразків народної музики є наступні:

- Експонування тем традиційного фольклору з урахуванням жанрово-стильових ознак їхніх першоджерел.
- Варіативно-варіаційний розвиток обраних музикантом тем.

– Органічне поєднання тем різної міри контрастування у межах цілісної, скомпонованої самим С. Орлом, розгорнутої музичної форми.

– Формування багатоголової музичної фактури, в якій мелодична лінія збагачується трьома або чотирма самостійними тембровими голосами в умовах підголоскової, а інколи імітаційної поліфонії, та фактурно насиченим акордово-гармонічним супроводом.

– Побудова віртуозно розвинених скрипкових каденцій, котрі можуть виконувати функції вступу, зв'язуючої ланки між контрастними темами, розширених модуляційних фрагментів і кульмінаційних зон та темпово й ритмічно довільної коди.

Відзначимо, що у своїх фольклорних композиціях Сергій Орел послуговувався не лише народними темами, а й власними, котрі, будучи близькими до народних і органічно поєднаними з ними, утворюють довершене музичне ціле. Музичні форми творів Орла-композитора визначаються авторським драматургічним задумом. З-поміж них найбільш вживаними є такі:

– Великий варіаційний цикл, в якому розвиткова сутність виявляється не лише в повторюванні однієї теми (скрипкою, сопілкою, кларнетом) з певними інтонаційними й тональними змінами і гармонічним супроводом (альт, віолончель, контрабас, цимбали, баян, ударні), а й в поступовому нарощуванні темпу, аж до максимального вираження віртуозності. Танець Аркан – перший оркестрований Орлом твір для новозаснованого інструментального колективу “Аркан”, в якому яскраво проявилось фактурне і формотворче мислення композитора зі спрямованістю на максимальну репрезентативність соліста і оркестру. Компактні за масштабом “Румунські коломийки”, що базуються на авторському тематизмі, близькому інструментальним награванням “до танцю” румунського походження, створені за принципом традиційного народного інструментального виконавства, щедро на орнаментуку.

– Малий варіаційний цикл, що звучить без темпових змін: мініатюрна п'єса “Файний настрій”, у композиції якої поєднуються козачковий і волошковий тематизми, адаптовані в стилі регтайм, але зі збереженням глибинних зв'язків з інтонаційністю народної музики Карпатського регіону.

– Наскрізна форма в авторській програмній п'єсі “Говерла”, котра охоплює масштабні розділи рапсодійного (вступ, I епізод), коломийкового (II епізод) та арканового (III епізод) тематизмів, що варіаційно розвиваються. Музика вступу вводить слухача в уявну картину гірської величі, що розкривається засобами кількох фраз (двома скрипками), якими ніби змальовуються застигли верхи і таємниче життя на них, про що по-різному “йтиметься” в усіх наступних епізодах твору.

Скрипка - соло

Каденція

У I епізоді “рапсодійність” розгортається трьома спорідненими ліричними темами, індивідуальність яких виявляється різною мірою розспівування (дві авторські скрипкові теми “до слухання”, цитований сопілковий фрагмент гуцульської “музики до співу”) і тембрового забарвлення.

Скрипка

Рапсодійний епізод

ЦИМБАЛИ

СОПІЛКА Solo

У II епізоді варіативно розробляються три коломийкові теми у віртуозному потоці скрипкових груп, альтів, цимбалів та сопілки, звучання яких створює різні настрої – від строго-похмурого до просвітлено-химерного, що асоціюються з фантастичними образами гуцульської міфології.

коломийковий епізод II період, II реч.

У суто танцювальному III епізоді домінує імпульсивно-моторний вир засобами чергування двох тем гуцулки (зі скрипково-цимбалевим дуєтом наприкінці), що змінюються контрастним “прологом” до аркана і його кульмінаційною “перемогою”, варіативним повторенням якого (з поступовим наростанням динаміки й темпу) у блискучому tutti закінчується вся композиція.

Проста тричастинна форма у вільно інтерпретованому Сергієм Орлом програмному віртуозному творі для скрипки з фортепіано “Жайворонки” Грігораша

Дініку, в якому традиційну будову “вступ – варіаційно повторювана тема – каденція – реприза” С. Орел трансформує в розгорнуту композицію, в котрій перша і третя (скорочена реприза) частини зіставляються з контрастною серединною дойною звуконаслідувального характеру і розгорнутою каденцією. Неповторною у фактурному й тематичному планах є інтерпретація Сергієм Орлом “Жайворонка”, оркестрування теми першої і третьої частин якої визначається триголосю підголосковою і контрастною поліфонією, в котрій діють голоси скрипки-соло (I голос), групи скрипок, альтів, сопілки (II голос), цимбалів (III голос) на тлі ритмічного акордово-гармонічного остинато кларнету, контрабасу, баяну, барабану та бубну. Друга, серединна частина “Жайворонка” (“Дойна”), є натхненним, вільного імпровізаційного стилю авторським винаходом Сергія Орла, в основу якого покладений діалог двох солістів – альтиста (або кларнетиста) і скрипаль, де альтист вільно виконує лірико-меланхолійну тему дойни, а скрипаль імітує спів пташок на тлі тремолоючих струнних і цимбалів. Зазначимо, що народжувана в процесі творчої співпраці художнього керівника та артистів оркестру, скрипкова імітація співу пташок у партитурі зафіксована детальною транскрипцією, зробленою автором статті на базі аудіо-запису гри Сергія Орла та його оркестру, і є зразком-реконструкцією інтерпретаторського бачення будови цієї композиції.

Серед творів фольклорного спрямування є віртуозна п'єса “Святкова хора”, написана С. Орлом для цимбалів у супроводі оркестру. Авторський тематизм витриманий у стилі молдавсько-румунського танцю “Хора” з властивою йому фігуративною моторикою як у цимбальній, так і в скрипкових партіях й стрімкими висхідними пасажами, які пронизують всю п'єсу, немов демонструючи змагання у віртуозності солістів та оркестру. Твір С. Орла “Мамина полька” засвідчує глибинне розуміння автором народно-жанрових ознак польки, виражених у танцювальній мелодиці, прозорому оркеструванні, наближеному до фактури троїстої музики. Конкретно це прослідковується у компактному звучанні голосів акордово-гармонічного викладу трьох партій скрипок, віолончелі, контрабасу, сопілки й цимбалів і акордово-гармонічного супроводу акордеону). “Буковинська” та “Поліська” польки – дві п'єси, в яких музикант інтерпретував й оркестрував мелодії двох регіональних версій одного танцювального жанру. “Ой-ра” – яскрава інструментальна композиція на теми єврейського однойменного весільного танцю, що віддавна побутує на теренах Східної Європи, зокрема, в Литві, Білорусі та Україні. За своєю структурою цей танець наближений до польки зі специфічними ознаками, характерними для українського народного інструментального мелосу, нерідко виконується зі співом на народні тексти і супроводжується вигуками “Ой-ра!” С. Орел звертається до перлин українського фольклору і в “Танцювальній сюїті” – п'єсі для скрипки з оркестром, базованій на знаменитій народній мелодії пісні “Верховино, світку ти наш”, котра інтерпретована музикантом в імпровізаційно-вільному стилі та розширена віртуозними скрипковими каденціями. Зовсім іншими рисами відзначається мініатюра “Осінній романс”, що розкриває сторінку творчості С. Орла - лірика, сповнену темами мрійливо-меланхолійного стану душі.

Висновки. Поставивши за мету розглянути самотутню творчість Сергія Орла з етномузикознавчих позицій і визначивши низку завдань, ми досягли наступних результатів.

Описано сприятливе для формування творчої особистості середовище, конкретизоване наявністю умов для отримання академічної скрипкової

освіти у досвідчених педагогів і водночас для пізнання глибинних традицій інструментального музикування на теренах Покуття і Гуцульщини.

Визначено вирішальну роль діда і батька, спадкоємних народних музикантів, завдяки яким С. Орел сформував себе як скрипаль-виконавець і академічного, і народного напрямів та пішов далі, здійснивши своє покликання як самотній композитор і художній керівник оркестрів народної музики.

Виконавський стиль С. Орла-скрипаля охарактеризовано як такий, що включає ознаки традиційного народного інструментального професіоналізму на академічній основі, збагаченого комплексом індивідуальних стильових ознак, що сприяють репрезентативному виявленню внутрішньої експресії і у віртуозній моториці, і в ліричній кантилені, і у захоплюючій імпровізаційності вільного фантазування.

Композиторська творчість С. Орла конкретизована численними різножанровими і різностильовими напрацюваннями, серед яких обробки й аранжування зразків традиційної етномузики, оркестрування відомих фольклорних і академічних п'єс, власні інструментальні та вокально-інструментальні твори. Останні позначені потужною здатністю композитора щодо відтворення стильових рис певних обраних жанрів, базуючись, зазвичай, не на цитованій народній, а на власного авторства мелодиці, розвинутій у поліфонічну, на акордово-гармонічній основі, оркестрову фактуру. Драматургія творів С. Орла пов'язана із програмним задумом, часто визначеним в їхніх назвах, і виявляється на індивідуальному використанні і тлумаченні народно-обрядових гуцульських, карпатських та загальноукраїнських традицій. В залежності від конкретного задуму композитор укладає музику в певні музичні форми, серед яких зустрічаються, зокрема, малий і великий варіаційні цикли, проста тричастинна та наскрізна форми, тощо. Рідкісний дар мелодиста дозволив С. Орлу вміло поєднувати в межах однієї композиції низку різнохарактерних тем, утворюючи з них структурну цілісність і вибудовуючи на їх основі масштабні кульмінаційні вершини.

Значний комплекс техніко-виразових засобів, що характеризує сольні й оркестрові партії фольклорних творів С. Орла, пов'язаний з універсальним експлуатуванням художньо-звукових можливостей кожного інструмента з орієнтацією на специфіку інструментальних традицій Гуцульщини, сусідніх з нею карпатських та віддалених регіонів, зокрема Покуття, Буковини, Закарпаття, Полісся, Лемківщини та Мараморощини.

Різнопланова творча діяльність видатного музиканта Сергія Орла, що тривала сорок сім років, залишила помітний слід в історії народно-інструментальної культури України. Значні досягнення музиканта як блискучого виконавця, оригінального композитора, педагога, організатора музичної справи на території Карпатського регіону і, частково, України та за її межами, сприяли утвердженню самотнього гуцульського інструментального стилю, утворенню вагомому репертуарного фонду, міжнародному визнанню особистості митця поціновувачами української музики. Наша спроба висвітлити творчий портрет незабутнього музиканта базувалась на інформації, отриманій від рідних С. Орла, які були учасниками і співорганізаторами багатьох його починань, також під час власного спілкування з ним та його колегами. За це – великий уклін усім нині сущим музикантам, котрі підтримували художні ідеї свого керівника, пам'ять про якого завжди буде жити у звучанні його безцінних творів.

Список використаної літератури

1. Волощук Ю. Професійна реконструкція фольклору у творчості скрипаля Сергія Орла. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2007. Вип. 10–11. С. 240–248.
2. Дрозда П. Концертно-виконавська діяльність оркестру “Аркан” в контексті розвитку українського народно-інструментального мистецтва. *Культуротворча парадигма українського націєтворення*. Івано-Франківськ, 2006. С. 192–198.
3. Орел Л. Струни душі маестро. *Сергій Орел. Вибрані твори том I*. Івано-Франківськ, Лілея-НВ, 2016. С. 3.
4. Орел Л. Пісня як друге крило “Аркана”. *Сергій Орел. Вибрані твори том II*. Івано-Франківськ, Лілея-НВ, 2017. С. 3–9.
5. Павлів Я. Втілення українського народного пісенного та інструментального мелосу в творах Василя Барвінського та Сергія Орла *Українська музика*. Число 4 (30) за 2018 р. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. С. 108–119.
6. Пискуляк С. Скрипаль рівня “Абсолют”. *Народна воля*. 2002. Березень.
7. Ровенко О. Скрипка – його доля. *Сергій Орел. Вибрані твори том IV*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2018. С. 4–8.
8. Супрун-Яремко Н. Специфіка українського народного інструментального багатоголосся. *Н. Супрун-Яремко. Музикознавчі праці*. Рівне: Возень, 2010. С. 354–362.
9. Халак Г. Політ Орлів // Страгора. Львів: Світло й тінь, 1994. С. 121–125.

References

1. Voloshchuk, Yu. (2007). Profesiina rekonstruktsiia folkloru u tvorchoosti skrypalia Serhiiia Orla. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Seriiia: mystetstvoz-navstvo*. Ivano-Frankivsk, vyp. 10–11, 240–248.
2. Drozda, P. (2006). Kontsertno-vykonavska diialnist orkestru “Arkan” v konteksti rozvytku ukrainskoho narodno-instrumentalnoho mystetstva. *Kulturotvorcha paradyhma ukrainskoho natsiietvorennia*. Ivano-Frankivsk, 192–198.
3. Orel, L. (2016). Struny dushi maestro. In: Orel, Serhii. *Vybrani tvory tom I*. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, 3.
4. Orel, L. (2017). Pisnia yak druhe krylo «Arkana». In: Orel, Serhii. *Vybrani tvo-ry tom II*. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, 3–9.
5. Pavliv, Ya. (2018). Vtilennia ukrainskoho narodnoho pisennoho ta instrumentalnoho melosu v tvorakh Vasyliia Barvinskoho ta Serhiiia Orla. *Ukrainska muzyka, Chyslo 4 (30) za 2018 r. Shchokvartalnyk LNMA im. M. V. Lysenka*, 108–119.
6. Pyskuliak, S. (2002). Skrypal rivnia “Absoliut”. *Narodna volia*, Berzen.
7. Rovenko, O. (2018). Skrypka – yoho dolia. In: Orel, Serhii. *Vybrani tvory tom IV*. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, 4–8.
8. Suprun-Yaremko, N. (2010). Spetsyfyka ukrainskoho narodnoho instrumenta-lnoho bahatoholossia. In: Suprun-Yaremko, N. *Muzykoznavchi pratsi*. Rivne: Vo-zen, 354–362.
9. Khalak, H. (1994). Polit Orliv. *Strahora*. Lviv: Svitlo y tin, 121–125.

Стаття надійшла до редколегії 21.03.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

CREATIVE PORTRAIT OF PROMINANT VIOLINIST (IN MEMORY OF SERHIY OREL)

Yarema PAVLIV

*Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko,
Department of Musical Folkloristics,
5/53 Nyzhankivs'koho str. L'viv, Ukraine, 79005,
phone: +38067 296 87 50; e-mail: yarkomuzyka@ukr.net*

Serhiy Orel (1952–2017) – an outstanding violinist, original composer, Carpathian folklore interpreter, teacher, organizer of musical work, born in Kolomyia in the family of a choral singing teacher and multi-instrumentalist Stepan Orel. He studied at the Lysenko Musical Institute Branch since the age of six years in Matviy Ruzichner's violin class. He proved himself as a gifted improviser, while gaining universal academic violin education. In his student days at D. Sichynsky College in Ivano-Frankivsk he began composing music and orchestrating his favourite classical works. He deeply immersed in folklore, collaborated with well-known Hutsul virtuosos-performers on the flute traditional instruments – Vasyl Popadiuk (1940–1991), Mykhaylo Tymofiiv (1944), violinist Petro Terpeliuk (1941–2012), cymbalist Vasyl Myroniuk. He gained performance experience while serving together with them Huzul wedding ceremonies in a manner aimed at folk authentication and adopted traditional huzul folklore repertoire using oral method. At the time of obtaining higher education at the Kyiv Institute of Culture (specialty of folk bandmaster), S. Orel already had a two-year record of the soloist and bandmaster of the Hutsul song-and-dance ensemble of the Ivano-Frankivsk Philharmonia, as well as the experience of Kolomyia musical bands director. Musician's move to the village of Deliatyn, Nadvirna district of Ivano-Frankivsk region in 1977 became fateful major shift, where he, having taken a position of the musical school director, founded together with his wife – singer Liubov Orel (Bilinkevych) the Arkan orchestra. Having rallied first nine participants he created his music piece – musical adaptation of Arkan Hutsul dance. Subsequently, the entire band's repertory was developing of personal orchestrations and musician's own works. The general features of his orchestral style include the improvisatory enriched themes of the violin-solo part, main texture load on the string group (violin solo, three parts of violin, viola, cello, contrabass), fipple flute and cymbal second parts, accordeon's chordal and harmonic functions, tambourine rhythmic patterns, which highlight melody features. A year later, the orchestra gained "folk" title and represented Hutsul region in contests and festivals taking winner awards. Today, about 3,000 S. Orel's note developments are known, including his own vocal and instrumental works, numerous orchestrations of Ukrainian and multi-ethnic folklore, interpretation of famous composer miniatures, church choral works, author's music for children's performances and theatrical productions, genre music pieces for violins and cymbals with orchestra. The phenomenon of the violin-interpreter had an impact on a style of play of presently municipal Arkan folk music orchestra founded by Serhiy Orel, which represents in complex the creative achievements of its artistic director across different scenes of Ukraine and worldwide.

Keywords: Hutsul folk instrumental music, Serhiy Orel, «Arkan» folk music orchestra, interpreter, style, violin, melos, dance.

УДК 398.8.:78.031.4:780.8.087

orcid.org/0000-0001-6359-9338; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10619>

ДО ПРОБЛЕМИ ГЕНОЛОГІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ЕТНОІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВІ

Ірина ФЕДУН

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
тел.: +380667906037; e-mail: irynafedun@gmail.com*

Популярний у різноманітних галузях досліджень культури термін “жанр” доволі неоднозначний та суперечливий, особливо у застосуванні його до класифікацій. На відміну від літературознавства чи навіть музикознавства, етномузикологи (в т. ч. й етноінструментознавці) вкрай мало вивчають жанрові системи. На основі досвіду попередників та доступних джерельних матеріалів, автором пропонується оптимальна жанрова класифікація для творів західноукраїнської народної інструментальної музики.

Ключові слова: жанр, генологія, класифікація, етноінструментознавство, українська народна інструментальна музика.

Термін “жанр”, як і назва наукової дисципліни “жанрологія” чи “генологія”, стрімко увійшли до наукового вжитку у різноманітних галузях досліджень культури. Особливої популярності цей термін набув у ХХ ст., хоча запроваджений, як вважається, французами у ХVІ ст. [18, с. 82]. В українську етномузикологію він проник досить пізно, й активно почав вживатися ближче до середини ХХ ст.

Питання жанрів найкраще теоретично опрацьоване в літературознавстві, тому не випадково на початку ХХ ст. (у 1938 р.) французький літературознавець Поль ван Тігем запропонував назву окремої дисципліни *жанрологія* – як галузь літературознавства, що вивчає специфіку родо-жанрового поділу художньої літератури. Інші її назви – генологія, генерика [2].

Поняття “жанру” (від гр. γένος, лат. genus, фр. genre – рід, вид, стать, ознака, тип) доволі неоднозначне і заплутане, адже може одночасно позначати рід, вид чи різновид. Так, літературознавці розуміють жанр двояко, як 1) різновид творів чи 2) тип або логічно сконструйовану модель творів [19]. Сучасні науковці пробують розглядати поняття жанру також у світлі когнітивістики, а українська дослідниця Т. Бовсунівська пропонує створити новий напрямок у науці: *когнітивна жанрологія* (див. про це детальніше – [3]).

Етномузикологи цей термін співвідносять переважно лише із родо-видовим поділом, хоча, приміром, Ізалій Земцовський радить до цієї категорії долучити і моделювання [9].

Загалом же, етномузикологи чимало ідей для жанрології запозичували не лише від літературознавства, а й музикознавства та інших мистецтвознавчих дисциплін. Усі підходи у побудові жанрових теорій Є. Бурліна поділяє на:

1. Нормативно-класифікаційний (від Арістотеля до Г. Поспелова);
2. Комунікативний (аналіз значення традиційних жанрових моделей у художній творчості та сприйнятті мистецтва);
3. Психолого-педагогічний;
4. Соціологічний та культурологічний (виник у 2-й половині XIX ст.) [5].

В українській етномузикології генологія представлена доволі мізерно, зокрема в інструментознавстві маємо єдину невелику працю І. Мацієвського про жанрові угруповання української народної інструментальної музики (далі – НІМ) [16]. Інші ж відомості про її родо-видові співвідношення можемо почерпнути хіба із збірників, спостерігаючи за принципом їх укладання, чи спроб класифікації репертуару виконавців у вітчизняних інструментознавчих роботах.

Так, зокрема, твори НІМ поділяють за одним чи кількома критеріями, за:

– *Структурою*. Микола Грінченко українську НІМ поділяє на: 1) нетанцювальну музику з вільною композиційною структурою, 2) строфічно-танцювальну [7].

– *Структурою та хронологією*. Роман Гарасимчук народні танці українців Карпат ділить на 1) коломийкові, 2) козачкові, 3) коломийково-козачкові, 4) інших структур [28; 6]. Деякі групи у свою чергу поділяє на старовинні та новіші.

– *Структурою, функцією та інструментарієм*. Ігор Мацієвський у своїй уже згадуваній розвідці “Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці”, спираючись на положення Є. Гіппіуса, трактує жанр як “реалізацію функції в структурі”, але з урахуванням “самого знаряддя артикуляції – музичного інструменту”. За цими трьома критеріями виділяє 6 фундаментальних жанрових сфер: 1) звукотворення при спілкуванні людини з природою (кличні звукові комплекси мисливців, а також сигнальні звукотворення пастушого господарства); 2) сфера дитячої звукової творчості (музика, що виконується дітьми і для дітей); 3) музична комунікація між людьми в процесі праці й обряду (сигнали: трудові та обрядові, проголошення фази трудового дня, найважливіших етапів обряду чи ритуалу, магічне та заклинальне музикування); 4) музика до ритуальних дійств (супровід ритуального руху, ритуальних пісень, танків та ігор); 5) міфологізована та вільна інструментальна музика для себе та для слухання (вокально-інструментальна, похідна і танцювальна музика, а також вільні композиції та програмна музика); 6) фундаментальна сфера приурочених жанрів (музика, що звучить під час праці, обряду чи розваг, але не є повною мірою трудовою чи обрядовою, а функційно являє собою приурочену лірику) [16].

– *Засобами виконання*. К. Квітка описує музику, виконувану на скрипці, сопілці, цимбалах, і побіжно на деяких інших інструментах [12].

– *Функцією*. А. Іваницький, дещо подібно до М. Грінченка, лише без урахування структури, поділяє НІМ на три групи: 1) кобзарсько-лірницька, 2) музика “до танцю”, 3) нетанцювальна музика [10, с. 245]. М. Хай виокремлює музику: 1) пастівницьку, 2) календарно-обрядову, 3) з елементами програмності, 4) обрядово-ритуальну, 5) танцювально-приспівкову [25].

– *Функцією та походженням*. Чи не найпоширеніший спосіб поділу НІМ – наближений до того, як самі виконавці її поділяють – на музику до співу, танцю та слухання. Як правило, враховується ще й походження – музика питома чи напливова (у працях А. Гуменюка [11], І. Мацієвського – не чітко, Б. Луканюка [15], Б. Яремка [26 та ін.], І. Федун [21 та ін.], В. Ярмоли [27 та ін.], Р. Нярби [17] тощо).

Групування творів в інструментознавстві, однак, часто не позбавлені логічних протиріч, адже не завжди послідовно витримуються 4 основні правила логічної класифікації (див., приміром, [23, с. 283–284]):

- Єдності основи – коли поділ проводиться за одним принципом. Якщо поглянемо, скажімо, на жанрові угруповання І. Мацієвського, то у його 6 фундаментальних жанрових сферах маємо 3 різні основи: спосіб комунікації (людина–природа у 1-й жанровій сфері та людина–людина у 3-й), вікова категорія (дитяча творчість у 2-й) та функційне призначення (4 жанрова сфера – музика ритуальної дії, 5 – музика до танцю і слухання, 6 – приурочена творчість).

- Правило співмірності – зміст видів поділу повинен дорівнювати родові, не бути більшим чи меншим (як в А. Іваницького – музика сільська, міська і кобзарсько-лірницька – остання, по суті, теж частина двох попередніх; чи Б. Яремка – твори для фоярки поділені на музику до співу, до коляди (що також спів), до слухання, до танцю, весільні обрядові марші (останні, залежно від їх типу, також виконують для слухання чи ходи).

- Правило несумісності – видові частини поділу повинні себе виключати, зміст одного елемента не повинен повторюватися у змісті іншого (коли той самий твір попадає в різні групи) та

- Правило неперервності – поступовий поділ на дрібніші складові.

Причина багатьох суперечностей при поділі народномузичних творів на жанри полягає й у системності самого поняття “жанр”, що, варто нагадати, означає рід чи вид. Різниця між ними відносна, адже клас предметів, який виступає родом щодо другого класу (як свого виду), сам може бути різновидом іншого класу [23, с. 86]. Подібна ієрархічність – властивість системи, де кожен компонент, у свою чергу, може розглядатися як підсистема, а досліджувана цілісність може бути елементом ще ширшої системи. Тому класифікувати систему, дотримуючись єдиного критерію поділу, неможливо, адже систематизація “...завжди однобічна, бо логічні системи неспроможні вичерпно відобразити закономірності об’єктивних систем” [23, с. 628]. Невипадково чимало дослідників, зокрема у літературознавстві, запропонували взагалі відмовитися від класифікацій і навіть самого поняття жанру.

Так, І. Франко вважав, що поетичні форми не були стабільними, та запропонував відійти від оперування сталими ознаками для визначення того чи іншого жанру: “Те, що нам донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади та ін. – повна нісенітниця, а властиво недокладний одного якогось твору або вираз поглядів на творчість в однім якимсь моменті історичнім, і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других і з других часів”. Також у “Слові про критику” І. Франко писав, що літературне явище годі втиснути в ту чи іншу класифікаційну шухлядку [24].

Італійський філософ і естетик Бенедетто Кроче так само заперечив потребу жанрової класифікації, виходячи, як і Франко, з тієї засади, що твір мистецтва – явище неповторне. Жанри – це просто ярлики, які не мають реального змісту. Б. Кроче писав, що “будь-яка спроба естетичної класифікації в мистецтві є нісенітницею... Всі книжки, які займаються класифікуванням і систематизацією мистецтва, можна було б спалити без якої б то не було втрати... Кожен справжній мистецький твір порушує ті чи інші усталені жанри, розладнуючи поняття критиків” [13].

Німецький вчений Еміль Штайгер (провідний теоретик німецько-швейцарської школи іманентної інтерпретації літературного твору) вважає поділ на роди

догматичним, бо в чистій формі не існує ні лірика, ні драма. Можна говорити лише про перевагу ліричного чи драматичного. Він пропонує змінити термін “рід” на “тон, настрій” [4, с. 113].

Український вчений С. Крижанівський пропонує відмовитися від застосування поняття “жанр”, а користатися у класифікаціях категоріями “рід, вид, різновид”, а “жанр” лишити для повсякденного вжитку [20].

Проте постійно виникає потреба упорядкування аналізованого матеріалу, у даному випадку репертуару НІМ, тому, попри усю недосконалість жанрових класифікацій, доводиться обирати найоптимальніші способи угруповання матеріалу.

Один із таких – поділ мистецтва, відомий ще з часів античної Греції, на епос, лірику та драму. Одні дослідники приписують його Арістотелю, інші ж категорично заперечують його першість, вважаючи, що Арістотель на той час узагальнив досвід своїх попередників. Писав же він, по суті, про способи відображення художньої дійсності: “Є ще третя відмінність у цій галузі: яким способом здійснюється кожне з цих наслідувань. Бо можна наслідувати одному й тому ж одними й тими ж засобами, але так, що [автор] чи то веде розповідь [зі сторони], то стає в ній кимось іншим, як Гомер; або [весь час лишається] самим собою і не змінюється; або [виводить] усіх наслідуваних [як осіб] діючих і діяльних” [1, с. 648]¹. Французький літературознавець Жерар Женетт у праці “Введення в архітекст” [8], аналізуючи Поетику Арістотеля, пропонує таку класифікацію його жанрів:

Засоби – ритм, слово, гармонія.

Спосіб наслідування / Предмет наслідування	Просте наслідування	Розповідь
Високий	Трагедія	Епос
Низький	Комедія	Пародія

Подібну схему маємо і в Платона:

- Проста розповідь, висловлювання (дифірамба поезія=лірика);
- Розповідь із допомогою наслідування (трагедія і комедія=драма);
- Змішаний спосіб, поєднання свого і чужого (епічна поезія) [22].

Поділ на лірику–епос–драму згодом розвинувся у часи Відродження і чітко сформувався лише у романтиків.

Аналогічно до цієї тріади, в українському етноінструментознавстві сформувався поділ на музику до співу (лірика), танцю та ходи (драма) та слухання (епос). Саме таку класифікацію на сьогодні можемо вважати оптимальною для впорядкування репертуару НІМ. Важливо, що Б. Луканюк вперше запропонував відносити марші до категорії драми, а не епосу [14, с. 76], адже раніше їх позиціонували переважно як музику до слухання. На цей факт його наштовхнуло спостереження, що “... деякі церемоніальні марші, зокрема військові, практично нічим не відрізняються від такого хоч би танцю, як польський “ходзони”, пізніше полонез, де танцівники йдуть парами статечним кроком” [14, с. 80].

Таким чином, можемо поділити (див. таблицю нижче) твори української НІМ за способом вираження та її функціональним призначенням на:

¹ Переклад із російської мій – І. Ф. Із давньогрецької на російську переклад М. Гаспарова.

1. Лірику, ліро-епіку, ліро-драму/Музику до співу,
2. Драму/Музику до танцю та ходи (маршів),
3. Епіку/Музику до слухання,

однак також і з урахуванням обставин виконання – *обрядових* чи *побутових* (у значенні буденних), а в танцювальній музиці ще й походження (*питомі* та *напливові* твори). Поділ, що досі використовувався, на обрядову та необрядову музику, термінологічно не цілком коректний (через заперечну форму), тому, власне, пропонується “необрядову” замінити на “побутову”². Таким чином, не претендуючи на повноту відображення, окреслимо важливіші жанри НІМ на основі доступних джерельних матеріалів із західноукраїнських теренів:

1. Лірика, ліро-епіка, ліро-драма/Музика до співу		
1.1. Обрядова	1.1.1. Колядка, шедрівка, коляда, на Василя, маланкова, до Кози та ін.	На Василя “Новий рік нам появился...” (Бойківщина)
	1.1.2. Гаївка	
	1.1.3. Кустова, купальська, петрівчана пісня	
	1.1.4. Обжинкова пісня, жнивна	
	1.1.5. Хрестинна пісня	
	1.1.6. Весільна пісня, ладканка, приспівка (коломийка, шумка)	
1.2. Побутова	1.2.1. Звичайна пісня	(на вечорницях, “виражанках”, “толоках”, “прядках” тощо)
	1.2.2. Звичайна приспівка	
2. Драма/Музика до танцю та ходи		
2.1. Обрядова	2.1.1. Різдвяний танець	“Плес” (“До плясу”, танець колядників), “Круглек” (Гуцульщина)
	2.1.2. Полонинський хід (весняний)	
	2.1.3. Весільний танець	“Карагод” (Поділля); “Паход” (Західне Полісся); “Шабас” (“Шибас”) (Західне Полісся); “Де ж той батько” (танець батька і матері молоді) (Західне Полісся); Козачок до “Вигопкування вінка” (Бойківщина)

² Б. Луканюк пропонує ще одну термінологічну пару для поділу музичного фольклору – на приурочений та вольний [14, с. 82].

	2.1.4. Весільний марш	<p>“Добридень” (“Надобридень”, коли зустрічали гостей); “Коровайний марш” (коли ділили коровай); “До столу” (коли весільні гості виходили чи заходили за стіл); “До вінчання” (коли молоді йшли до церкви); “Похідний марш” (супровід весільного поїзда)</p>
2.2. Побутова	2.2.1. Танець	<p><i>питомі танці:</i> “Гопак”; “Козак”; “Крутак” (Західне Полісся); “Гречка”; “Чумак”; “Подушечки”; “Молодичник” (Західне Полісся); “Бура” (Західне Полісся); “Терниця” (Західне Полісся); Коломийка; Гуцулка (Гуцульщина); Чабан; Косарі; Швець; Лісоруби (“Букураші”); Опришки; Тетяна (Марусенька, Катерина, Василі); Сербин; Бугай; Решето; Горлиця; Метелиця; Чабарашка; Тропак; Феся (Бойківщина)</p> <p><i>напливові танці:</i> Аркан (ймовірно румунський танець); Кадриль (французький танець); “Полька” (чеський танець); “Вальс” (австрійський танець; “Валець”, “Вальчик”, “Валець” – Західне Полісся); “Коробочка” (російський танець); – “Бариня” (російський танець); “Семьоновна” (російський танець); “Розкамаринська” (російський танець); “Лявоніха” (білоруський танець); “Краков’як” (польський танець); “Оберек” (польський танець); “Танго” (іспано-кубинський танець); “Фокстрот” (американський танець); “Шима” (“Шиммі” – американський танець); “Карапет” (“Карапед”, “Лиси[й]” – похідний від американського танцю “Ту-степ”); “Падіспан” (“Падіспанець”, “Падеспань” – похідний від іспанського танцю “пад’Іспан”); “Кадриль” (французький танець); “Ой-ра” (“Ор’я” – єврейський танець); “Сім-сорок” (похідний від єврейського танцю); “Шир”, “Хаїм”, “Бейлах” (єврейські танці); “Чардаш” (угорський танець)</p>

	2.2.2. Марш	
3. Епіка/Музика до слухання		
3.1. Обрядова	3.1.1. Весільна музика	Випрошування чарки для музикантів; “До порції приданам” (сповіщення про початок частування гостей); “До чарки” (сповіщення про початок частування гостей)
	3.1.2. Похоронна музика	Сигнали трембіти, гра на дуді, флюярі (Гуцульщина)
	3.1.3. До зимових свят	Мелодія під вікном (Бойківщина); Різдвяні сигнали на трембітах і рогах (Гуцульщина)
	3.1.4. До весняних свят	Сигнал приходу весни; Гра до першого весняного випасу худоби
3.2. Побутова	3.2.1. Музична ілюстрація (до народних оповідних творів)	
	3.2.2. Звуконаслідування під час полювання	Імітація голосів тварин на мисливських манках
	3.2.3. Сигнали мисливців	На збір, на загін звіра
	3.2.4. Сигнали пастухів	Для керування тваринами, охорони стада
	3.2.5. Сигнали нічних сторожів	
	3.2.6. Сигнали торговців-рознощиків	
	3.2.7. Програмна музика	“Як пастух загубив вівці”, “Коли Довбуш ходив по дрова” і т.п.

Тож, залежно від дослідницької мети, можемо групувати твори за тими чи іншими параметрами задля зручності оперування матеріалом, але з усвідомленням того, що формально ті самі твори можуть потрапляти у різні категорії при різних критеріях поділу.

Список використаної літератури

1. *Аристотель*. Сочинения: в 4 т. / общ. ред. А. И. Доватура. Москва : Мысль, 1984. Т. 4. 830 с.
2. *Бернадська Н.* Жанрологія. *Енциклопедія сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=20331 (дата звернення 20.12.2019).
3. *Бовсунієвська Т.* Когнітивна жанрологія та поетика: монографія. Київ : Київський університет, 2010. 180 с.

4. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009. 519 с.

5. Бурлина Е. К вопросу о жанре как методологической проблеме. *Методологические проблемы современного искусствознания* / отв. ред. докт. филос. наук Л. Я. Зисъ. Москва : Наука, 1986. С. 330–351.

6. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат: у 2 кн. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. Кн. 1: Гуцульські танці, 608 с. Кн. 2: Бойківські і лемківські танці, 320 с.

7. Грінченко М. Українська народна інструментальна музика. *Грінченко М. Вибране*. Київ : Держвидав образ. м-ва і музліт., 1959. С. 55–65.

8. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т. Москва : Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 470 с.

9. Земцовский И. К теории жанра в фольклоре. *Artes populares: 14. A Folklore Tanszék Évkönyve. Yearbook of the Department of Folklore.* / Szerkesztette: Voigt Vilmos. Edited by Vilmos Voigt. Budapest, 1985. P. 21–42. URL: https://www.academia.edu/7174528/%D0%97%D0%B5%D0%BC%D1%86%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9A_%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8_%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%B0 (дата звернення 10.04.2019).

10. Іваницький А. Українська народна музична творчість: посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ : Музична Україна, 1990. 336 с.

11. *Інструментальна музика* / упор., вст. стаття та прим. А. Гуменюка. Київ : Наукова думка, 1972. 488 с.

12. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки. *Квитка К. Избранные труды*: в 2 т. Москва : Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 262–276.

13. Кроче Б. Эстетика какъ наука о выражении и какъ общая лигвистика: Часть 1. Теорія. Москва : Издание М. и С. Сабашниковыхъ, 1920. 171 с.

14. Луканюк Б. Конспект курсу лекцій з музичного фольклору. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. – 84 с.

15. Луканюк Б. Пам'ятка студента-практиканта. Рівне : РДГУ, 2001. 24 с.

16. Мацієвський І. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці. Львів : ПНДЛІМЕ, 2000. 26 с.

17. Нярба Р. Традиційна скрипкова музика західноподільського Подністров'я: магістерська робота. Львів, 2005. 80 с.

18. *Словарь литературных терминов* / ред.-сост. Л. Н. Тимофеев и С. В. Тураев. Москва : Просвещение, 1974. С. 82. URL: <http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000152/index.shtml> (дата звернення 10.04.2019).

19. Тмарченко Н. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века. *Теория литературы*. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). Москва : ИМЛИ РАН, 2003. 592 с. URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Teoriya_literatury_T_3_2003_ocr.pdf (дата звернення 11.04.2019).

20. Ткаченко А. Генологія в оптиці структуралізму: парадигматика/синтагматика. URL: [litp.kubg.edu.ua > journal > article > download](http://litp.kubg.edu.ua/journal/article/download) (дата звернення: 21.12.2019).

21. Федун І. Бойківський скрипаль Кузьма Воробець у контексті етнічного середовища: дипломна робота. Львів, 1996. 67 с.

22. *Ференц Н.* Основи літературознавства: підручник. URL: https://pidruchniki.com/16790422/literatura/hudozhnya_literatura_sistema (дата звернення: 21.12.2019).
23. *Філософський словник: 2 вид., переробл. і доп. / за ред. В. І. Шинкарука.* Київ : Гол. ред. УРЕ, 1986. 800 с.
24. *Франко І.* Слово про критику. *Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1981. Т. 30. С. 214–218.
25. *Хай М.* Українська інструментальна музика усної традиції. – Київ – Дрогобич : Коло, 2011. 472 с.
26. *Яремко Б.* Етноінструментознавство: навчальний посібник. Рівне: РДГУ, 2003. 188 с.
27. *Ярмола В.* Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Львів: Сполом, 2014. 234 с.
28. *Narasymczuk R. W.* Tańcie huculskie. Lwów: Ruch, 1939. 156 s.

References

1. *Aristotiel* (1984). *Sochineniia: v 4 t. / obshch. red. A. I. Dovatura.* Moskva : Mysl. T. 4. 830 s. [in Russian]
2. *Bernadska, N.* Zhanrolohiiia. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy.* URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=20331 (data zvernennia 20.12.2019). [in Ukrainian]
3. *Bovsunivska, T.* (2010). *Kohnityvna zhanrolohiiia ta poetyka: monohrafiia.* Kyiv : Kyivskiy universytet. 180 s. [in Ukrainian]
4. *Bovsunivska, T.* (2009). *Teoriia literaturnykh zhanriv: Zhanrova paradyhma suchasnoho zarubizhnoho romanu: pidruchnyk.* Kyiv : Vedavnycho-polihrafichnyj tsentr “Kyivskiy universytet”. 519 s. [in Ukrainian]
5. *Burlina, E.* (1986). *K voprosu o zhanre kak metodologicheskoi probleme. Metodologicheskie problemy sovremennogo iskusstvoznaniia / otv. red. dokt. filos. nauk L. Y. Zis.* Moskva : Nauka. S. 330–351. [in Russian]
6. *Harasymchuk, R.* (2008). *Narodni tantsi ukraintsiv Karpat: u 2 kn.* Lviv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. Kn. 1: Hutsulski tantsi, 608 s. Kn. 2: Bojkivski i lemktivski tantsi, 320 s. [in Ukrainian]
7. *Hrinchenko, M.* (1959). *Ukrainska narodna instrumentalna muzyka. Hrinchenko, M. Vybrane.* Kyiv : Derzhvydav obraz. m-va i muzlit. S. 55–65. [in Ukrainian]
8. *Zhenett, Zh.* (1998). *Figury: Raboty po poetike: v 2 t.* Moskva : Izdatelstvo im. Sabashnikovykh. T. 2. 470 s. [in Russian]
9. *Zemtsovskii, I.* (1985). *K teorii zhanra v folklore. Artes populares: 14. A Folklore Tanszék Évkönyve. Yearbook of the Department of Folklore. / Szerkesztette: Voigt Vilmos. Edited by Vilmos Voigt.* Budapest. P. 21–42. URL: https://www.academia.edu/7174528/%D0%97%D0%B5%D0%BC%D1%86%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9A_%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8_%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%B0 (data zvernennia 10.04.2019). [in Russian]
10. *Ivanytskyi, A.* (1990). *Ukrainska narodna muzychna tvorchist: posibnyk dlia vyshchykh ta serednykh uchbovykh zakladiv.* Kyiv : Muzychna Ukraina. 336 s. [in Ukrainian]
11. *Instrumentalna muzyka / upor., vst. stattia ta prym. A. Humeniuka.* Kyiv : Naukova dumka, 1972. 488 s. [in Ukrainian]

12. *Kvitka, K.* (1973). K izucheniiu ukrainskoi narodnoi instrumentalnoi muzyki. *Kvitka K. Izbrannyye trudy: v 2 t.* Moskva : Sovetskii kompozitor. T. 2. S. 262–276. [in Russian]
13. *Kroche, B.* (1920). Estetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshchaia lingvistika: Chast 1. Teoriia. Moskva : Izdanie M. i S. Sabashnikovyykh. 171 s. [in Russian]
14. *Lukaniuk, B.* (2001). Konspekt kursu lektsii z muzychnoho folkloru. Lviv : LNMA im. M. Lysenka. 84 s. [in Ukrainian]
15. *Lukaniuk, B.* (2001). Pamiatka studenta-praktykanta. Rivne : RDHU. 24 s. [in Ukrainian]
16. *Matsievskyy, I.* (2000). Zhanrovi uhrupuvannia v tradytsiinii ukrainskii instrumentalnii muzytsi. Lviv : PNDLME. 26 s. [in Ukrainian]
17. *Niarba, R.* (2005). Tradytsiina skrypkova muzyka zakhidnopodilskoho Podnistriv'ia: mahisterska robota. Lviv. 80 s. [in Ukrainian]
18. *Slovar literaturnykh terminov / red.-sost. L. N. Timofeev i S. V. Turaev.* Moskva : Prosveshchenie, 1974. S. 82. URL: <http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000152/index.shtml> (data zvernennia 10.04.2019). [in Russian]
19. *Tamarchenko, N.* (2003). Metodologicheskie problemy teorii roda i zhanra v poetike XX veka. *Teoriia literatury.* Tom III. Rody i zhanry (osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii). Moskva : IMLI RAN. 592 s. URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Teoriya_literatury._T._3._2003_ocr.pdf (data zvernennia 11.04.2019). [in Russian]
20. *Tkachenko, A.* Henolohiia v optytsi strukturalizmu: paradyhmatyka/syntahmatyka. URL: [litp.kubg.edu.ua > journal > article > download](http://litp.kubg.edu.ua/journal/article/download) (data zvernennia: 21.12.2019). [in Ukrainian]
21. *Fedun, I.* (1996). Boiikyvskyy skrypal Kuzma Vorobets u konteksti etnichnoho seredovysshcha: diplomna robota. Lviv. 67 s. [in Ukrainian]
22. *Ferents, N.* Osnovy literaturoznavstva: pidruchnyk. URL: https://pidruchniki.com/16790422/literatura/hudozhnya_literatura_sistema (data zvernennia: 21.12.2019). [in Ukrainian]
23. *Filosofskyy slovnyk: 2 vyd., pererobl. i dop. / za red. V. I. Shynkaruka.* Kyiv : Hol. red. URE, 1986. 800 s. [in Ukrainian]
24. *Franko, I.* (1981). Slovo pro krytyku. *Franko I.Ia. Zibrannia tvoriv: u 50 t.* Kyiv : Naukova dumka. T. 30. S. 214–218. [in Ukrainian]
25. *Khay, M.* (2011). Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii. Kyiv – Drohobych : Kolo. 472 s. [in Ukrainian]
26. *Jaremko, B.* (2003). Etnoinstrumentoznavstvo: navchalnyi posibnyk. Rivne : RDHU. 188 s. [in Ukrainian]
27. *Jarmola, V.* (2014). Skrypkova tradytsiia Rivnensko-Volynskoho Polissia. Lviv : Spolom. 234 s. [in Ukrainian]
28. *Harasymczuk R. W.* Tańcie huculskie. Lwów: Ruch, 1939. 156 s. [in Polish]

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

ON THE QUESTION OF GENRES RESEARCH IN UKRAINIAN ETHNOORGANOLOGY

Iryna FEDUN

*I. Franko Lviv National University,
Acad. Filaret Kolessa Ukrainian Folklore Studies Department,
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine,
phone: +380667906037; e-mail: irynafedun@gmail.com*

The term “genre”, as well as the name of the scientific discipline “genrology” or “genology” is rather novel, but were promptly incorporated into scientific use in various fields of cultural research. The study of arts’ genera has nevertheless a long history and is comprehensively elaborated in literary criticism.

Instead, Ukrainian ethnomusicologists have very few special works devoted to the study of traditional music’s genres. Therefore, some information about its generic-gender relations can be derived from the principles of collections’ systematization or performers’ repertoire characteristics in scientific works. Thus, folk instrumental music compositions are divided by structure, function, performing means, origin, etc.

However, all known repertoire grouping in ethnoorganology (single or multi-level), unfortunately, are not devoid of logical contradictions. After all, the artistic genre is a heterogeneous and systemic concept; therefore genre systematization is “doomed” to failure because of the inability to adhere to the elementary logical classification principles (unity of the basis, means and proportions, incompatibility and continuity). So it is no accident that the direction of nihilism emerged in genrology.

But there is always a need to streamline the analyzed material, so despite all the imperfections of genre classifications, you have to choose the most optimal ones. One of these is the division of art, known since the ancient Greece times, into epic, lyric and drama. Similar to this triad, the division of music into singing (lyrics), dance and moves (drama) and listening (epic) was formed in the Ukrainian ethnoorganology. Author suggests to apply current division for the Ukrainian folklore as well.

Therefore, depending on the research purpose, we can group instrumental compositions into certain parameters for the convenience of manipulating the material, but with the awareness of multiplicity of criteria applied to various formal categories.

Keywords: genre, genology, classification, ethnoorganology, Ukrainian folk instrumental music.

ТЕАТРОЗНАВСТВО. ХОРЕОЛОГІЯ

УДК 792.9.09.041:39](=161.2:477.83/.86)”192/193”:17.035.3

orcid.org/0000-0003-4434-6647; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10620>

ЕТНОГРАФІЧНО-ПОБУТОВИЙ РЕПЕРТУАР УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ ГАЛИЧИНИ 20–30-х РОКІВ ХХ ст. ЯК ІНСТРУМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОГО САМОЗБЕРЕЖЕННЯ

Роман ЛАВРЕНТІЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000,
тел. (+38032) 239-42-99; e-mail: lawromen@yahoo.com*

Досліджено класичний так званий “народний репертуар” українських мандрівних театрів Галичини крізь призму міжвоєнної “війни культур”, яка розгорнулася насамперед між польським та українським середовищами. Проаналізовано традиційні етнографічно-побутові вистави у практиці таких колективів, як українські театри Йосипа Стадника (1924–1939), Івана Когутяка (1920–1939), Панаса Карабіневича (1924–1939), Юрія Кононева (1935–1939), Богдана Сарамги (1932–1939), Українського народного театру “Промінь” під керівництвом Миколи Комаровського (1931–1939), Українського театру “Веселка” (1933–1936; 1938–1939), Українського “Просвітянського театру” (1928–1929) та ін. Особливу увагу присвячено режисерській спробі митця-експериментатора В. Блавацького модернізувати побутову драму – на прикладі вистави “Ой, не ходи, Грицю та й на вечорниці” М. Старицького (1934, Український молодий театр “Заграва”). Проаналізовано особливості режисерського трактування, сміливого сценічного оформлення, акторські роботи та рецепцію глядачів, суспільний резонанс, викликаний прем’єрою. А також заторкнено явище активізації масового аматорського театрального руху в українському середовищі – як захисну реакцію на денационалізацію краю.

Ключові слова: етнографічно-побутовий театр, національний етос, колонізація, псевдопобутовий театр, модернізація класичного “народного репертуару”, “умовно-реалістичний театр” В. Блавацького, масовий аматорський театральний рух.

Актуальність проблеми у загальному вигляді. Український так званий класичний “народний репертуар”, а точніше етнографічно-побутова драматургія ХІХ століття, відігравши неоціненну роль у поширенні народницьких ідей, відтак – безпосередньо спричинившись до становлення національної ідентичності українців, здавалося б, мала залишитися явищем свого часу. Однак наступні періоди історії засвідчують активний інтерес нових поколінь до “канонізованих сценою” старих форм національної репрезентації, широкий спектр постановочної інтерпретації “класичного драматичного репертуару”: від некритичного пієтету аж до різних спроб реaktуалізації, серед них і ревізійністської деконструкції. В умовах

бездержавного існування особливо загострюється потреба захисту і збереження національного етосу, а отже послідовне звернення українських театрів до проблем і тем, закладених у цих текстах, видається не випадковим.

Українські професійні театри та численні аматорські гуртки Галичини, яка в 1920–1939 роках перебувала у складі відновленої Польської Речі Посполитої, мають свій досвід використання етнографічно-побутової драматургії як вагомого інструмента національної боротьби – у руслі міжвоєнної “війни культур” (насамперед між польським та українським середовищами), як захисної реакції на колонізацію краю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв’язання проблеми і на які спирається автор. Питання функціонування побутово-етнографічної драматургії на українських сценах ХІХ–ХХ століть розглядали у низці публікацій, а також у вагомих академічних виданнях, серед них, наприклад, “Український драматичний театр. Нариси історії” (т. 1, 1963; т. 2, 1959) [35], “Акторська майстерність театру корифеїв” (1973) [1] та ін. Однак цінність здобутків “театру корифеїв”, а також закладену у традиційній “класичній” драматургії систему кодів національної ідентичності українців (а не лише ідейно-соціологічні аспекти, модні серед дослідників у радянський час) найвлучніше охарактеризував сучасний дослідник Аркадій Драк у статті “Спадщина, яку ми так і не осягнули” (1994) [11]. Показово, що визначний історик театру Ростислав Пилипчук у підсумках до свого викладу “історії українського театру”, надрукованого у п’ятитомному виданні “Історія української культури” (К., 2001–2012), процитував великі пасажі саме з цієї праці А. Драка [16].

Діяльність численних мандрівних українських театрів у Галичині першої половини ХХ століття (і серед іншого – роль побутово-етнографічного пласту в їхньому репертуарі) досліджували такі науковці, як Степан Чарнецький [40; 41; 42], Григор Лужницький [22; 23], Леонтина Мельничук-Лучко [25], Ростислав Пилипчук [29]; окремим провідним колективам присвятили свої публікації Романна Затварська [12], Володимир Морозюк [26, с. 6–34], Ірина Полякова [32; 33], Ірина Дейчаківська [32] та ін. Проте найактуальнішими на сьогодні залишаються дослідження Олени Боньковської [6; 7; 8], щоправда, основний акцент авторка зробила на новаторських здобутках репертуарної афіші театрів. Зрештою, як і більшість публікацій, присвячених історії західноукраїнських театрів міжвоєнного періоду. Ми також понад десяток статей присвятили висвітленню історії окремих мандрівних західноукраїнських театрів, у доробку яких побутовий репертуар відіграв важливу роль.

Однак навіть за наявності відчутних напрацювань у сфері дослідження історії українського театру в Галичині 20–30-х років ХХ століття сьогодні залишається актуальним питання належного переосмислення цих здобутків і втрат, естетичних трансформацій національної сцени у ширшому руслі театральних процесів. І побутово-етнографічний пласт репертуару (а часто просто так званий “псевдопобутовий театр”) – попри явно зневажливе ставлення до нього і сучасників, і пізніших дослідників – таки заслуговує на серйозне наукове висвітлення.

Виокремлення проблеми. Детальніший контент-аналіз репертуарних афіш вибраних театральних колективів – під кутом пошуку традиційних етнографічно-побутових вистав і їх резонування у тогочасному українському суспільстві Галичини – допоможе визначити основні (часто взаємосуперечливі) тенденції

та контексти. Щоб “почути” голоси сучасників, звертаємося до першоджерел – документів про діяльність театрів (збережених нині у фондах архівів та музеїв, приватних збірках) та тогочасних публікацій у періодиці. Показовою для нас є сценічна практика таких колективів, як українські театри Івана Когутяка (1920–1939), Панаса Карабіневича (1924–1939), Юрія Кононева (1935–1939), Богдана Сарамаги (1932–1939), Українського народного театру “Промінь” під керівництвом Миколи Комаровського (1931–1939), Українського театру “Веселка” (1933–1936; 1938–1939), Українського “Просвітянського театру” (1928–1929), для яких побутовий репертуар був невід’ємною частиною їхнього репертуару. Однак цікаво відстежувати функціонування цього пласту драматургії також у постановках колективів, які показово декларували непобутову репертуарну політику (як-от, Український театр товариства “Українська бесіда” (1921–1924); українські театри Йосипа Стадника (1924–1939) або театр Богдана Сарамаги (1932–1939), зорієнтовані на популярні західноєвропейські оперети чи музичні комедії; Львівський український театр ревію “Цвіркун” (1931–1936; 1937–1938)).

Окрім того, сьогодні нашу увагу привертають і несправедливо забуті чи радше свідомо подавані в умовах комуністичної цензури у неправдивому світлі поодинокі сміливі спроби модернізувати побутову драму на західноукраїнській сцені. Зокрема, найпоказовіша під цим оглядом – вистава апологета Леся Курбаса, режисера-експериментатора Володимира Блавацького “Ой, не ходи, Грицю та й на вечорниці” М. Старицького (1934) в Українському молодому театрі “Заграва”, у якій було зроблено монтаж тексту, осучаснено поведінкові моделі персонажів, щедро використано конструктивні можливості сцени.

Формулювання мети статті і завдань. Головною метою нашої статті є виділення основних форм існування етнографічно-побутового репертуару в українських театрах Галичини 20–30-х років ХХ століття, розкриття механізмів його впливу на суспільство: від простої розваги, засобу самозабуття, аж до активного функціонування як інструменту національного самозбереження.

Звідси випливають відповідні завдання: 1) проаналізувати історичні обставини, у яких опинилися волиняни, галичани, наддніпрянці на західноукраїнських землях в умовах Другої Речі Посполитої; 2) розглянути принципи функціонування мандрівних українських театрів, зокрема, на теренах Галичини; 3) виділити з репертуарної афіші театрів етнографічно-побутовий пласт та окреслити спектр трансльованих тем і проблем; 4) показати форми реактуалізації, модернізації сценічних національних міфообразів; 5) відстежити готовність чи неготовність українського суспільства до сприйняття усталеної, традиційної чи модернізованої візії національної самосвідомості.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна дослідниця української культури Стефанія Андрусів про 20–30-ті роки ХХ століття влучно зауважила: “...У міжвоєнному двадцятилітті, після поразки українських національно-визвольних змагань, передовсім у 30-х рр. ХХ ст., коли розвіялися ілюзії щодо українськості УРСР, після голодомору й запуску сталінської репресивної машини, [...] Західна Україна, передовсім Галичина, хоч і сама була окупована Польщею і також пережила психотравму після поразки української революції, була єдиним українським тереном, який репрезентував непридушену, не викривлену українськість нашої культури та самосвідомості” [2, с. 9]. Очевидно, саме тому громадсько-культурні діячі на західноукраїнських землях, відчуваючи на собі

відповідальність за увесь пошматований чужими державами український простір, із таким самозреченням намагалися компенсувати втрачене у національно-культурній сфері. Зокрема, для Галичини – це час найбільшої національної консолідації, активації усіх сфер, народження і змужніння масової національної самосвідомості, витворення певного типу “громадянського суспільства”, феномену “держави в державі”.

Серед іншого і театр став важливою силою у процесі збереження традиційної, а також – ретрансляції ідей модерної національної свідомості. Звичайні гастролі українського театру сприймалися громадськістю не тільки як мистецька подія, як важлива перемога у “війні культур” – як маркування свого символічного національного простору. Адже театральне мистецтво на той час є одним із найпродуктивніших видів масової культури, найконструктивнішим і найефективнішим за силою впливу.

Однак історичні обставини явно не сприяли послідовній праці у цьому напрямку: повоєнне безробіття, значне скупчення населення на невеликій західноукраїнській території (додалися також утікачі від радянської влади з центральних і східних теренів України, колишні військовополонені, інтерновані), маргіналізоване становище українців у міжвоєнній Польщі – породили десятки “бездомних” українських мандрівних театрів (дослідниця Л. Мельничук-Лучко [25] окреслила цей процес як “театральну лихоманку”). Дописувач львівської щоденної газети “Новий час” під криптонімом “яр.” гірко іронізував: “...На терені нашого краю запанував, головню останніми роками, театральний хаос. Приповідка: “Не маєш що робити, вступай до театру” – вповні виправдана. Театрів як грибів по дощі” [44]. Відтак далеко не кожен театральний колектив міг похвалитися належним мистецьким рівнем та й репертуар будували за принципом найменшого опору – граючи переважно популярні етнографічно-побутові “народні драми”... Але органічні для епохи “театру корифеїв” народницькі за духом драматичні тексти, некритично перенесені у ХХ століття, часто ставали анахронізмом, породжували профанацію самого поняття традиційного народного побуту (і національних етосів загалом), а на виконавському рівні виливалися у явище так званого “псевдопобутового театру”. Що відповідно спричинилося до певного упередження в інтелектуальних колах щодо такого типу репертуару і сумнівів у доцільності звернень до класичної української драматургії.

Однак як явище масової культури етнографічно-побутові вистави мали безпрецедентну популярність. Адже у свідомості простого українського народу Галичини 20–30-х років ХХ століття театр – це насамперед розвага, яка дає розрядку напруженим нервам (приглушена “психо-травма поразки”) і витік емоцій, а також виконує компенсаторну функцію. А вже потім – цитадель українського духу, його національної культури. Відтак гарантований касовий успіх такого типу вистав (також і в іношомовних глядачів – як екзотика!) часто диктував керівникам театрів уже второвану попередниками стратегію... З одного боку, це несмак, провінційність і небажання виходити за межі “царства шаблону та пересічності” (як влучно зауважив В. Блавацький [3]). А з іншого боку, це традиція у хорошому розумінні, це звернення до культурних джерел, пошук імпліцитної героїки, і – як зауважив анонімний кореспондент газети “Новий час”, говорячи про подібну практику наприкінці 1930-х років у Театрі ім. М. Садовського, – це може навіть стати своєрідним стимулом авторам-сучасникам до написання твору із сучасного

життя українців [10, с. 7]. Зрештою, 1937 року гастролі у Львові саме цього театру переконали авторитетного театрального критика та історика театру Степана Чарнецького в негаснучій актуальності “народних штук”: “...З вогневої проби вийшов цей театр переможною рукою. І побутовий репертуар видержав пробу і засвідчив, що його роля в історії нашого театру далеко не покінчена і він ще довго зможе вдержатися на сцені” [39].

Живучість побутового репертуару, розуміння і належне його втілення демонстрували, насамперед, мандрівні так звані “наддніпрянські” театри, зокрема, надзвичайно високого мистецького рівня труппа “Український наддніпрянський театр” (1925–1927) під керівництвом Ольги Міткевич(-евої), основу якого становили емігранти з центрально-східної України. Для них змальований у “класичній” українській драматургії побут був ближчий за духом, відтак і почувалися вони органічніше у такому репертуарі. Попри те, саме у таких труппах найчастіше зустрічалося явище подвійної національної ідентичності: актори хоч і працювали на українську ідею, дуже часто не приховували свого пістету до російської культури (як-от, Аполлінарія Карабіневич та ін.).

Не варто також забувати про моральні й естетичні норми, якими керується український театр у Галичині міжвоєнних років, і якими вимірюють тодішній театр його глядачі. Не драматична дія, не структурна точність режисерського вирішення вистави – вирішальні критерії оцінювання спектаклю “народного театру”... А – дещо зовсім інше... “Трімко лунало зі сцени живе українське слово, – згадувала Г. Чайківська-Шембель, акторка Українського народного театру “Промінь” під керівництвом Миколи Комаровського (1931–1939), – дзвінко неслася чудова українська пісня і поривав народний танок, переданий у мистецькій формі. Перед виставою і в антрактах театральна оркестра виконувала в’язанки народних і стрілецьких пісень та інші мелодії. Це творило своєрідну атмосферу і притягало глядача. Багатьох спонукало призадуматися – “хто ми такі, та чії ми діти” [38, с. 526]. До речі, репертуар цього театру був чи не найбагатшим на “побутові штуки”: “Борці за мрії”, “Жидівка-вихрестка”, “Мати-наймичка” (за Т. Шевченком) – І. Тогобочного, “Вій”, “Пошились в дурні” – М. Кропивницького, “Воскресення” В. Чубатого, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Козачка” Б. Пирятинського, “Маруся Богуславка”, “Ой, не ходи, Грицю...”, “Циганка Аза” – М. Старицького, “Тетьман Полуботок” О. Барвінського, “Тарас Бульба” за М. Гоголем, “Хмара” О. Суходольського, “Шельменко-чура” (“Шельменко-денщик”) Г. Квітки-Основ’яненка, “Запорозький скарб” К. Ванченка-Писанецького, “Ой, не гаразд, запорожці” К. Сноми та багато інших.

Звісно, далеко не всі з названих творів конструктивно працювали на виховання національної самосвідомості українців. Проте варто зазначити, що існував певний “громадський контроль”, який таврував прояви байдужості чи недбальства на національно-культурній ниві. Наприклад, ось на чому наголошував один із вдячних глядачів з Івано-Франківщини, пишучи про виступи Українського театру Юрія Кононева (1935–1939): “Театр дає штуки побутові, надзвичайно поучаючі, виховуючі в укр[аїнським] національним, рівно ж релігійним дусі. Теперішні часи вимагають розвивати укр[аїнське] мистецтво в першій мірі побутове, а не різні ревієві штуки, повні несмачних, деструктивних, повні гнілі великоміської, жартів” [34].

Визнання національного глядача передбачало вимогу чіткої послідовної національної позиції театру, не суто розважального, а історично-виховного репертуару. Наприклад, з театрами Панаса Карабіневича (1924–1939) траплялися неодноразово випадки, коли його “бойкотувала українська публіка”, і колектив, терплячи фінансові втрати, передчасно виїжджав із певних місцевостей. Зокрема, наймасштабнішими були протести на Тернопільщині: у березні 1933 року (за те, що “недостатньо працює у національному напрямку” [30]) та у січні 1937 року [31].

Водночас майже у кожному регіоні через проукраїнський репертуар театр стикався – особливо часто у другій половині 1930-х років – із польськими адміністративними утисками, а то й із розбійними нападами шовіністично налаштованої польської вулиці. Зрештою, саме П. Карабіневич відсидів кілька днів в ув’язненні за виконання духовного гімну українців “Боже Великий Єдиний, нам Україну храни” у його театрі.

Ворожа щодо українців політична атмосфера, поліцейний контроль за діяльністю українських театрів, неофіційні “жанрові ножиці” (більшості труп видавали дозволи на постановки лише розважальних творів), цензурні заборони на вистави, які могли б сколихнути національні почуття глядачів – ось далеко не повний перелік додаткових зовнішніх чинників, що безпосередньо спричинилися до зниження мистецького рівня українських колективів, загрузання в етнографічно-побутовому репертуарі, який польська влада толерувала, не вбачаючи у ньому загрози).

Відтак багатьом колективам, як-от Український театр Івана Когутяка (1920–1939), доводилося вести гнучку репертуарну політику, ставати одним із осердь і вогнищ національної культури бодай на поверхневому рівні: несучи в народ живе слово, пісню, національний стрій, танець... У 1939 році у промовистому дописі “Наші тихі культурники” досить високо оцінювали просвітницьку спрямованість колективу: “Дир[ектор] І. Когутяк полем своєї діяльності вибрав село. Село – це його стихія! І може, якраз тому село його театральну дружину радо приймає, як бажаних гостей. Без перебільшення вільно сказати, що напевно в Галичині нема такого села, куди театральна дружина дир[ектора] Когутяка не заглядала б, і то не один раз” [36].

Навіть провідний національний театр товариства “Українська бесіда” у 1921–1924 роках (завершальний період існування театру) не цурався етнографічно-побутового репертуару, головню, у постановці Йосипа Стадника. У репертуарі інших українських театрів Й. Стадника, які у 1924–1939 роках ніби “продовжили лінію “Української бесіди””, також цей пласт драматургії займав не останнє місце.

Етнографічно-побутові п’єси та історичні драми на козацьку тематику – як єдину можливу форму достукатися до глядача робітничих передмість – цілком використовував Незалежний Людовий Театр (листопад 1926 – весна 1927 року) під адміністрацією Григорія Нички та мистецьким проводом Володимира Блавацького, намагаючись “боротися з застрашуючими проявами польонізаційної політики польської влади на терені Львова шляхом притягнення широких мас українського великоміського пролетаріату, найбільш виставленого на небезпеку денационалізації” [5, с. 120].

У подібному руслі працювало і Товариство “Просвіта”. У лютому-березні 1922 року при цьому товаристві у Львові була створена (фактично – відновлена) окрема Театральна комісія [37], яка виконувала роль дорадчого та координуючого

органу для аматорських театральних, музичних гуртків і хорів читалень та філій Товариства: співпрацювала з численними регіональними осередками, зокрема пропонувала до репертуару певні п'єси і контролювала за їх постановкою, надавала рекомендації та поради, організовувала професійні з'їзди і наради, режисерські та акторські курси, лекції, видавала відповідну методичну літературу, готувала театральну бібліотеку тощо [13; 14; 15]. Певний час Товариство залучало до своєї національно-просвітницької діяльності також професійні колективи, як-от: Український театр М. Орла-Степняка [8], Український "Просвітянський театр" (1928–1929) [21]. Численні аматорські театральні гуртки діяли також при низці інших освітніх, культурницьких, протиалкогольних, спортивних товариств.

"По наших селах бачимо відрадне явище... – влучно відзначав ще у 1927 р. священник УГКЦ, громадський діяч Василь Мельник. – Побіч просвітних, економічних і руханкових товариств, майже в кожному селі позакладали й аматорські кружки. Є села, де що пару тижнів відбуваються аматорські вистави. Твориться освічена верства селянства, прояв з усіх боків потішаючий. Національний розмах, придушений воєнним лихоліттям, встає на ноги. Прозябають нові відродини скривавленої Нації" [24].

Попри надзвичайно нерівнозначний мистецький рівень професійних чи аматорських колективів, які зверталися до етнографічно-побутової драматургії, варто назвати основні константи, міфообрази, які ці вистави транслювали широкій громадськості чи ті, які глядачі самі хотіли там відчитати. Насамперед національний театр ставав у певному сенсі місцем зустрічі односторонніх, консолідації навіть розрізнених українців навколо спільних патріотичних символів (понадполітичні, не партійні!) – через ностальгію за своїм, рідним, болючу потребу самоусвідомлення, самоототожнення з героями сценічного твору. Протягом кожної вистави, незалежно від сюжетів, – творячи символічний простір, населяючи його національними героями та забезпечуючи сталими наративами (спільні міфи та історична пам'ять), вимальовуючи притягальний образ вільної Батьківщини (історична територія), – театр реактуалізував у свідомості глядачів відчуття спільноти, національного самоусвідомлення.

Однак ефект від такого – збудованого на етнографічно-побутовій і частково на "класичній" історичній драматургії – культурного продукту був не довготривалим. Це в загальних рисах відзначали театральні критики (наприклад, Іван Німчук [28]), а ще чіткіше у 1928 році висловив режисер Володимир Блавацький: "Пишу "побутові" в знаках наведення свідомо, бо в більшості їх справжнього побуту дуже мало, а коли він і є, то фальшивий і не вірний, розрахований на те, щоби своєю "егзотикою" та оперетковістю – в гіршому розумінні цього слова – задовольняти поганий смак невибагливої публіки. [...] Про це наші режисери не можуть пам'ятати і як наслідок того ми бачимо на сцені п'єси, виставлені так само, як вони йшли 60 літ тому назад. Перед нами на сцені пейзажні селяни, солоденькі, сентиментальні, або навпаки – страшенно демонічні – а публіка, яка інстинктом відчуває фальш, негодує і відхрещується від такого "побуту" [4].

Пізніше, у 1935 році, В. Блавацький у своїй статті "В царстві шабляну" ще категоричніше наголосив, що український "класичний" побутовий репертуар діє як наркотик, дозволяючи глядачам дрімати у солодкому самообмані (наприклад, у категоріях: наші герої – непогрішні, вороги погані). Режисер закликав позбутися комплексу меншовартості, не боятися говорити про національних героїв

у негативних категоріях... Адже нація достатньо модерна, щоб тверезо дивитися правді в очі! [3]

Майже увесь режисерський доробок Володимира Блавацького (справжнє прізвище – Трач, 1900–1953), реформатора-експериментатора, послідовника Леся Курбаса, ґрунтувався на відкиданні побутових шаблонів виконання, покладанні смислового навантаження на умовні засоби сценічної виразності, універсалізації проблематики твору, піднесенні образу до рівня символу. Провідним в очолюваному ним Українському молодому театрі “Заграда” був “монументальний репертуар” [9], а також – наскрізна тенденція до “театру суспільного виклику”, до підважування стереотипів, яку не завжди громадськість сприймала беззаперечно. А найсміливішою постановкою на основі етнографічно-побутової п’єси – музична драма “Ой, не ходи, Грицю...” за М. Старицьким (прем’єра 5 грудня 1934 року, Перемишль, декоративне оформлення Л. Боровика, музична підготовка Н. Горницького – К. Опермана).

У тісній співпраці з художником В. Блавацький зробив сміливу спробу подолати усталені шаблони у виконавській і постановній манері, у модерному ключі повернувши притаманну п’єсі наскрізну музичність, що оживає у ритміко-інтонаційному ладі вистави, у непобутовій акторській пластиці. Шляхом виструнчення сюжетної конструкції драми (композиція вистави і монтаж тексту – В. Блавацький), введенням додаткових персонажів досягнуто психологічної вмотивованості поведінки героїв, водночас застосовано арсенал умовних засобів: непобутову манеру подачі тексту, нешаблонні жести та ракурси для підкреслення психічних станів, ритмічний колективний рух, підпорядкований не принципу життєподібності, а – функціональній симетричності. Дію динамізовано розміщенням її на різних площинах (як-от, найвища драматична напруга божевілля Марусі підсилена виведенням цієї сцени на станку-кладці, що здіймався до половини висоти дзеркала сцени) [17, 43].

У сценографічному рішенні Л. Боровика домінували умовні, конструктивістські рішення: деформація простору – шляхом розділення сцени стіною (створення майданчиків для симультанного представлення дії як в інтер’єрі, так і в екстер’єрі), в іншому акті – шляхом побудови на сцені кривих (“перспективно скорочених”) одвірків-каркасів без дверей, які умовно позначали стіни хати; акцентована зміна пропорцій (бідність Шураїв була підкреслена гіперболізованою павутиною у куті) тощо. Водночас у цьому просторі співіснували й традиційні “класичні” елементи зображення селянського побуту – стіл, лава, тин та інше [27].

Поєднання психологічно-реалістичної манери гри (як нового ключа для прочитання побутової класики) з яскраво умовними мізансценічними рішеннями режисера та художника викликали неоднозначну реакцію глядачів – від захоплення до різкого несприйняття.

Крім того, з перспективи сьогодення у режисерському рішенні В. Блавацького вистави “Ой, не ходи, Грицю...” можна відчитувати не лише формальний експеримент, а й потужне етичне послання – маркування загрозливої політичної ситуації у світі, захоплення влади малопомітними, але небезпечними диктаторами (через режисерське зміщення акценту на особу Хоми, підсилення його образу ввідним персонажем – бабою, яка відлунує і в образі відьми).

Висновки. Маргінальне становище українського громадянства у міжвоєнній Польщі вимагало мобілізації всіх сил для протистояння колонізаційній політиці

держави, для ведення так званої “війни культур”; і театр став важливою силою у процесі збереження традиційної, а також – ретрансляції ідей модерної національної свідомості. Він реформував суспільну свідомість “з пораженьської в героїчну”, витворюючи притягальний образ рідного краю (історична територія), населяючи цей символічний простір національними героями та забезпечуючи сталими наративами (спільні міфи та історична пам’ять), стимулював існування потужного пласту спільної масової громадської культури, яка відповідно підтримувала таке явище, як “нація у проекті” (щоправда, радше на основі модерних текстів).

І хоч етнографічно-побутовий репертуар у більшості його некритичних сценічних прочитань не найкраще пасував для трансляції національних топосів у зрушеному воєнними подіями ХХ століття, все ж він виконав свою вагому роль збереження національної свідомості українців на базовому рівні.

Стаття надійшла до редколегії 15. 04. 2019

Прийнята до друку 29.10.2019

Список використаної літератури

1. Акторська майстерність корифеїв / упоряд. та вступ. слово І. О. Волошина. Київ: Мистецтво, 1973.
2. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Тернопіль–Львів, 2000.
3. Блавацький В. В царстві шаблону. *Новий час*. 1935. Чис. 230 (16 жовтня). С. 6.
4. Блавацький В. Ще з нагоди вистави “Ой не ходи Грицю”. Кілька думок про потребу реформи побутових п’єс. *Діло*. 1928. Ч. 94 (29 квітня). С. 3.
5. Блавацький В. Спогади. *Ревуцький В. В орбіті світового театру* / вид. М. Коць. Київ–Харків–Нью-Йорк, 1995. С. 93–178.
6. Боньковська О. Львівський театр товариства “Українська бесіда”. 1915–1924. Львів: Літопис, 2003.
7. Боньковська О. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 4 (20). Театр. Музика. Кіно. Київ, 2007. С. 35–52; Ч. 2 (22). Театр. Музика. Кіно. Київ, 2008. С. 27–48.
8. Боньковська О. Український мандрівний театр Миколи Орла-Степняка (Галичина, 1920-ті рр.). *Народознавчі зошити*. 1999. Вересень-жовтень. Зошит 5 (29). С. 691–695.
9. Волицька І. “Монументальний театр” Володимира Блавацького. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССXXXVII: Праці Театрознавчої комісії. Львів : НТШ, 1999. С. 246–258.
10. Гостина театру в Бережанах. *Новий час*. 1938. 22 березня. С. 7.
11. Драк А. Спадщина, яку ми так і не осягнули. *Український театр*. 1994. № 1. С. 6–8.
12. Затварська Р. Корифеї галицьких театрів. Коломия, 1997.
13. Зуляк І. Використання “Просвітою” професійного хору, театру і технічних засобів в культурно-просвітній діяльності в Західній Україні у міжвоєнний період. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Історія. Тернопіль, 2010. Вип. 1. С. 95–105.

14. Зуляк І. Театрально-аматорська діяльність осередків “Просвіти” в Західній Україні у міжвоєнний період (1919–1939). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Історія. Тернопіль, 2009. Вип. 3. С. 98–105.

15. Зуляк І. С. Організаційні аспекти театрально-аматорської діяльності осередків “Просвіти” (1919–1939). *Сторінки історії: Збірник наукових праць*. Вип. 22. Київ, 2006. С. 94–108.

16. Історія української культури. Київ: Наукова думка, 2005. Т. 4, кн. 2. С. 369–418.

17. Когут Ф. За душу й обличчя нашого театру. *Літературно-Науковий додаток “Нового Часу”*. 1937. Чис. 11 (27 грудня). С. 2.

18. Кривицька Л. На службі народного театру. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1954.

19. Кривицька Л. Повість про моє життя. Спогади артистки. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.

20. Кривицька Л. Повість про моє життя. Спогади артистки / літературний запис Б. Кордіані. Київ: Мистецтво, 1965.

21. Лаврентій Р. “Просвітянський театр” під мистецьким проводом Петра Сороки (1928–1929). *Вісник НТШ: Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка*. Львів, 2012. Чис. 48 (осінь-зима). С. 34–38.

22. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. Львів, 2004. Т. 1: Наукові праці. 344 с.; Т. 2: Статті, рецензії. 360 с.

23. Лужницький Г. Український театр після Визвольних змагань. *Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто: Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. Т. I. С. 9–91.

24. Мельник В. Виховні сили. *Нова зоря: орган християнської організації*. Львів, 1927. Р. II. Чис. 28 (79). 17 липня. С. 1.

25. Мельничук-Лучко Л. Тернистим шляхом. З історії західноукраїнського театру. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1961.

26. Морозюк В. У світі мистецьких чар. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2003.

27. Николишин Д. Ювілейне свято артистки. 75-ліття народин Івонни Біберовичевої. *Діло*. 1937. Чис. 53 (11 березня). С. 7.

28. Німчук І. Невмируща п'єса. Про потребу перерібки “Ой, не ходи Грицю та на вечерниці”. *Діло*. 1928. Ч. 87 (21 квітня). С. 2.

29. [Пилипчук Р. Я.] Західноукраїнський театр на шляху до возз'єднання. *Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру*. Київ: Мистецтво, 1970. С. 151–164.

30. Повідомлення Бережанського повітового староства про діяльність українських мандрівних театрів. *Державний архів Тернопільської області*, ф. 231, оп. 1, спр. 2034, арк. 1.

31. Повідомлення Тернопільського повітового староства про діяльність українських мандрівних театрів... *Державний архів Тернопільської області*, ф. 3, оп. 2, спр. 536, арк. 1.

32. Полякова І., Дейчаківська І. Діяльність Українського народного театру ім. Івана Тобілевича. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Плай, 2004. Вип. VI. С. 51–63.

33. Полякова І. Особливості музично-театрального руху в Галичині періоду кінця XIX – 30-х років XX ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. ІваноФранківськ: Плай, 2001. Вип. III. С. 122–132.
34. Поручення [виділу читальні “Просвіти” та гуртка “Рідної школи” в Маріямполі]... 17. XII. [1]935. *Архів Юрія та Іванни Кононів* (зберігається у приватному архіві родини Мирона Лукавецького, м. Львів).
35. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Київ: Наукова думка, 1967. Т. 1.; Київ: Наукова думка, 1959. Т. 2.
36. (х.) Наші тихі культурники. *Дніпро*. Коломия, 1939. Чис. 3–4 (15–30 квітня). С. 10.
37. Центральний державний історичний архів України у м. Львів, ф. 348 (фонд товариства “Просвіта”), оп. 1, спр. 6453, арк. 5, 6.
38. Чайківська-Шембель Г. Український Народний театр “Промінь” під кер. Миколи Комаровського. *Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1991* / за ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто: Обєднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. Т. II. С. 519–526.
39. Чарнецький С. Гостина театру ім. Садовського у Львові. Назустріч. 1937. Чис. 19 (1 жовтня). С. 5.
40. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали. Львів, 2014. 584 с., 106 с. іл.
41. Чарнецький С. Нарис історії театру. *Історія української культури* / під загальною редакцією д-ра Івана Крип’якевича. Львів: Видання Івана Тиктора, 1937.
42. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. Львів, 1934. (Науково-популярна бібліотека товариства “Просвіта”; кн. 11).
43. Чарнецький С. Чи можна ще щось зробити з Гриця? *Назустріч*. 1935. Чис. 1 (1 січня). С. 4.
44. (яр.) [Ярослав Дригинич?] За кращу славу українського театру. (Надіслане). *Новий час*. 1934. Чис. 11 (17 січня). С. 2.

References

1. Aktorska maisternist koryfeiv / uporiad. ta vstup. slovo I. O. Voloshyna. Kyiv: Mystetstvo, 1973. [in Ukrainian].
2. Andrusiv S. Modus natsionalnoi identychnosti: Lvivskiy tekst 30-kh rokiv XIX st. Ternopil–Lviv, 2000. [in Ukrainian].
3. Blavatskyi V. V tsarstvi shablonu. *Novyi chas*. 1935. Chys. 230 (16 zhovtnia). S. 6. [in Ukrainian].
4. Blavatskyi V. Shche z nahody vystavy “Oi ne khody Hrytsiu”. Kilka dumok pro potrebu reformy pobutovykh pies. *Dilo*. 1928. Ch. 94 (29 kvitnia). S. 3. [in Ukrainian].
5. Blavatskyi V. Spohady. Revutskyi V. V orbiti svitovoho teatru / vyd. M. Kots. Kyiv–Kharkiv–Niu-York, 1995. S. 93–178. [in Ukrainian].
6. Bonkovska O. Lvivskiy teatr tovarystva “Ukrainska besida”. 1915–1924. Lviv: Litopys, 2003. [in Ukrainian].

7. Bonkovska O. Teatralne mystetstvo na zakhidnoukrainskykh zemliakh u 1918–1939 rokakh. Studii mystetstvoznachchi. Ch. 4 (20). Teatr. Muzyka. Kino. Kyiv, 2007. S. 35–52; Ch. 2 (22). Teatr. Muzyka. Kino. Kyiv, 2008. S. 27–48. [in Ukrainian].
8. Bonkovska O. Ukrainskyi mandrivnyi teatr Mykoly Orla-Stepniaka (Halychyna, 1920-ti rr.). Narodoznavchi zoshyty. 1999. Veresen-zhovten. Zoshyt 5 (29). S. 691–695. [in Ukrainian].
9. Volytska I. “Monumentalniyi teatr” Volodymyra Blavatskoho. Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. T. CCXXXVII: Pratsi Teatroznachnoi komisii. Lviv : NTSh, 1999. S. 246–258. [in Ukrainian].
10. Hostyna teatru v Berezhanakh. Novyi chas. 1938. 22 bereznia. S. 7. [in Ukrainian].
11. Drak A. Spadshchyna, yaku my tak i ne osiahnuly. Ukrainskyi teatr. 1994. № 1. S. 6–8. [in Ukrainian].
12. Zatvarska R. Koryfei halytskykh teatriv. Kolomyia, 1997. [in Ukrainian].
13. Zuliak I. Vykorystannia “Prosvitioiu” profesiinoho khoru, teatru i tekhnichnykh zasobiv v kulturno-prosvitnii diialnosti v Zakhidnii Ukraini u mizhvoiennyi period. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Istorii. Ternopil, 2010. Vyp. 1. S. 95–105. [in Ukrainian].
14. Zuliak I. Teatralno-amatorska diialnist osередkiv “Prosvity” v Zakhidnii Ukraini u mizhvoiennyi period (1919–1939). Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Istorii. Ternopil, 2009. Vyp. 3. S. 98–105.
15. Zuliak I. S. Orhanizatsiini aspekty teatralno-amatorskoi diialnosti osередkiv “Prosvity” (1919–1939). Storinky istorii: Zbirnyk naukovykh prats. Vyp. 22. Kyiv, 2006. S. 94–108. [in Ukrainian].
16. Istoriiia ukrainskoi kultury. Kyiv: Naukova dumka, 2005. T. 4, kn. 2. S. 369–418.
17. Kohut F. Za dushu y oblychchia nashoho teatru. Literaturno-Naukovi dodatok “Novoho Chasu”. 1937. Chys. 11 (27 hrudnia). S. 2. [in Ukrainian].
18. Kryvytska L. Na sluzhbi narodnogo teatru. Lviv: Knyzhkovo-zhurnalne vydavnytstvo, 1954. [in Ukrainian].
19. Kryvytska L. Povist pro moie zhyttia. Spohady artystky. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSSR, 1958. [in Ukrainian].
20. Kryvytska L. Povist pro moie zhyttia. Spohady artystky / literaturnyi zapys B. Kordiani. Kyiv: Mystetstvo, 1965. [in Ukrainian].
21. Lavrentii R. “Prosvitianskyi teatr” pid mystetskym provodom Petra Soroky (1928–1929). Visnyk NTSh: Informatsiine vydannia Svitovoi Rady Naukovykh tovarystv im. Shevchenka. Lviv, 2012. Chys. 48 (osin-zyma). S. 34–38. [in Ukrainian].
22. Luzhnytskyi H. Ukrainskyi teatr. Naukovi pratsi, statti, retsenzii: Zbirnyk prats. Lviv, 2004. T. 1: Naukovi pratsi. 344 s.; T. 2: Statti, retsenzii. 360 s. [in Ukrainian].
23. Luzhnytskyi H. Ukrainskyi teatr pislia Vyzvolnykh zmahan. Nash teatr: Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnogo mystetstva 1915–1975 / za red. H. Luzhnytskoho i L. Poltavy. Niu-York–Paryzh–Sidnei–Toronto: Obiednannia myststiv ukrainskoi stseny (OMUS), 1975. T. I. S. 9–91. [in Ukrainian].
24. Melnyk V. Vykhovni syly. Nova zoria: orhan khrystiianskoi organizatsii. Lviv, 1927. R. II. Chys. 28 (79). 17 lypnia. S. 1. [in Ukrainian].

25. Melnychuk-Luchko L. Ternystym shliakhom. Z istorii zakhidnoukrainskoho teatru. Lviv: Knyzhkovo-zhurnalne vydavnytstvo, 1961. [in Ukrainian].
26. Moroziuk V. U sviti mystetskykh char. Ivano-Frankivsk: Tipovit, 2003. [in Ukrainian]. [in Ukrainian].
27. Nykolyshyn D. Yuvyleine sviato artystky. 75-littia narodyn Ivanny Biberovychevoi. Dilo. 1937. Chys. 53 (11 bereznia). S. 7. [in Ukrainian].
28. Nimchuk I. Nevmyrushcha piesa. Pro potrebu pereribky “Oi, ne khody Hrytsiu ta na vechermytsi”. Dilo. 1928. Ch. 87 (21 kvitnia). S. 2. [in Ukrainian].
29. [Pylypchuk R. Ya.] Zakhidnoukrainskyi teatr na shliakhu do vozziednannia. Shliakhy i problemy rozvytku ukrainskohoadianskoho teatru. Kyiv: Mystetstvo, 1970. S. 151–164. [in Ukrainian].
30. Povidomlennia Berezhanskoho povitovoho starostva pro diialnist ukrainskykh mandrivnykh teatriv. Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti, f. 231, op. 1, spr. 2034, ark. 1. [in Ukrainian].
31. Povidomlennia Ternopilskoho povitovoho starostva pro diialnist ukrainskykh mandrivnykh teatriv... Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti, f. 3, op. 2, spr. 536, ark. 1. [in Ukrainian].
32. Poliakova I., Deichakivska I. Diialnist Ukrainskoho narodnoho teatru im. Ivana Tobilevycha. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo. Ivano-Frankivsk: Plai, 2004. Vyp. VI. S. 51–63. [in Ukrainian].
33. Poliakova I. Osoblyvosti muzychno-teatralnoho rukhu v Halychyni periodu kintsia XIX – 30-kh rokiv XX st. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo. Ivano-Frankivsk: Plai, 2001. Vyp. III. S. 122–132. [in Ukrainian].
34. Poruchennia [vydilni chytalni “Prosvity” ta hurtka “Ridnoi shkoly” v Mariampoli]... 17. XII. [1]935. Arkhiv Yuriiia ta Ivanny Kononiv (zberihaietsia u pryvatnomu arkhivi rodyny Myrona Lukavetskoho, m. Lviv). [in Ukrainian].
35. Ukrainskyi dramatychnyi teatr. Narysy istorii v dvokh tomakh. Kyiv: Naukova dumka, 1967. T. 1.; Kyiv: Naukova dumka, 1959. T. 2. [in Ukrainian].
36. (kh.) Nashi tykhi kulturnyky. Dniipro. Kolomyia, 1939. Chys. 3–4 (15–30 kvitnia). S. 10. [in Ukrainian].
37. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Lviv, f. 348 (fond tovarystva “Prosvita”), op. 1, spr. 6453, ark. 5, 6. [in Ukrainian].
38. Chaikivska-Shembel H. Ukrainskyi Narodnyi teatr “Promin” pid ker. Mykoly Komarovskoho. Nash teatr: Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnoho mystetstva 1915–1991 / za red. H. Luzhnytskoho i L. Poltavy. Niu-York–Paryzh–Sidnei–Toronto: Obiednannia myststiv ukrainskoi stseny (OMUS), 1992. T. II. S. 519–526. [in Ukrainian].
39. Charnetskyi S. Hostyna teatru im. Sadovskoho u Lvovi. Nazustrich. 1937. Chys. 19 (1 zhovtnia). S. 5. [in Ukrainian].
40. Charnetskyi S. Istoriia ukrainskoho teatru v Halychyni. Narysy, statti, materialy. Lviv, 2014. 584 s., 106 s. il. [in Ukrainian].
41. Charnetskyi S. Narys istorii teatru. Istoriia ukrainskoi kultury / pid zahalnoiu redaktsiieiu d-ra Ivana Krypiakivycha. Lviv: Vydannia Ivana Tyktora, 1937. [in Ukrainian].
42. Charnetskyi S. Narys istorii ukrainskoho teatru v Halychyni. Lviv, 1934. (Naukovo-populiarna biblioteka tovarystva “Prosvita”; kn. 11). [in Ukrainian].

43. Charnetskyi S. Chy mozhna shche shchos zrobyty z Hrytsia? Nazustrich. 1935. Chys. 1 (1 sichnia). S. 4. [in Ukrainian].

44. (iar.) [Iaroslav Dryhnych?] Za krashchu slavu ukrainskoho teatru. (Nadislane). Novyi chas. 1934. Chys. 11 (17 sichnia). S. 2. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до друку 20.05.2019.

Прийнята до друку 27.09.2019.

**ETHNOGRAPHIC DRAMAS AND PLAYS OF MANNERS
AT THE UKRAINIAN THEATERS IN HALYCHYNA IN THE 1920s–1930s
AS IN INSTRUMENT OF NATIONAL SELF-PRESERVATION**

Roman LAVRENTII

*Ivan Franko National University of L'viv,
Department of Theater Studies and Acting,
18, Valova Str., L'viv, Ukraine, 79000,
phone (+38032) 239-42-99; e-mail: lawromen@yahoo.com*

The issue of preserving the national identity in the conditions of statelessness is still relevant. Artistic forms of national representation and the preservation of the national ethos, as well as various attempts to foreground it deserve close attention on the part of researchers.

This article studies the stage practices of the touring theater companies in Western Ukraine that considered ethnographic dramas and plays of manners as an essential part of their repertoire. It traces the ways those plays were staged by the companies that seemed to pursue the repertoire policy which excluded plays of manners. The article focuses on the attempt of V. Blavatskyi, experimental artist and theater director, to modernize a play of manners as was in the case of the play “*Oi, ne khody, Hrytsiu*” (*Don't Go to Parties, Hryts*) by M. Starytskyi (1934, staged at the Ukrainian young theater “Zahrava”).

The article aims to determine the major forms of ethnographic dramas and plays of manners staged by the Ukrainian theaters in Halychyna in the 1920s–1930s, and to highlight the mechanisms of their social impact ranging from mere entertainment and a form of self-abandonment and up to functioning as an instrument of national self-preservation. The following tasks have been accomplished: 1) the historical circumstances in which Ukrainians found themselves in Western Ukrainian lands during the times of the Second Polish-Lithuanian Commonwealth were analyzed; 2) the principles underlying the everyday practices of touring Ukrainian theaters, in particular, in the territory of Halychyna, were outlined; 3) theatrical bills were reviewed to select ethnographic dramas and plays of manners, and the range of themes and issues addressed was determined; 4) the forms of foregrounding and modernization of theatrical national mythic imagery were identified; 5) a conclusion was made whether the Ukrainian society is ready to perceive the existing traditional or modernized vision of the national identity.

This study relies on theoretical scientific research methods, such as: content analysis (critical discourse in the press regarding the future of ethnographic drama and plays of manners; thematic and ideological spectrum of the repertoire); synthetic method (presenting the activities of different theater companies as a unity), generalization (outlining common trends in the repertoire policy).

Given their marginalized status in the interwar Poland, the Ukrainian citizens had to get their act together to counter the governmental policy of Polonization and to wage the “war of cultures”. Theater turned into a major force in the process of formation of the modern national consciousness. It transformed public consciousness “from defeatist to heroic” and created an attractive image of the native land (historical territory), populating this symbolic space with national heroes and providing consistent narratives (common myths and historical memory). It also gave a boost to a powerful layer of common public culture that supported the phenomenon of “nation as a project”.

Keywords: ethnographic dramas and plays of manners, national ethos, colonization, pseudo plays of manners, modernization of traditional popular repertoire, “conditional and realistic theater” of V. Blavatskyi, grassroots theatrical movement.

УДК 792.54(477.54)

orcid.org/0000-0002-8929-5532; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10621>

ПОСТАНОВКИ РЕЖИСЕРА ЕМІЛЯ-ОЛЬГЕРДА ЮНГВАЛЬД-ХІЛЬКЕВИЧА НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

Інга ЛОБАНОВА

*Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського,
кафедра театрознавства,
вул. Чернишевська, 79, Харків, Україна, 61002,
тел.: +38057700-36-40; e-mail: inga.v.dolganova@gmail.com*

Одним із найважливіших для розвитку українського музично-театрального мистецтва епізодів можна вважати створення 1925 року в Харкові національного оперно-балетного театру. Серед режисерів, які формували репертуар перших сезонів Українського державного театру опери та балету був Еміль-Ольгерд Юнгвальд-Хількевич, про якого навіть фахівці у цій сфері знають небагато. Між тим, він був неординарною творчою особистістю. Менше як через десять років після подій, що розглядаються, Е. Юнгвальд-Хількевич став головним режисером і художнім керівником двох, російського та узбецького, оперних театрів Ташкента – тож, відповідно, одним із фундаторів та організаторів професійного узбецького музичного театру як такого. Залишив він слід і в оперному мистецтві України, хоча український сегмент його творчої біографії досі не вивчений.

Мета роботи – систематизувати окремі факти біографії Е. Юнгвальд-Хількевича, проаналізувати його постановки на харківській сцені, виявити значення діяльності режисера в контексті перших сезонів існування Українського державного театру опери та балету. У процесі аналізу застосовано історичний, аналітичний методи, а також метод реконструкції вистав, що дало змогу провести комплексне дослідження постановок Е. Юнгвальд-Хількевича. Уперше в українському театрознавстві розглянуто постать режисера Е. Юнгвальд-Хількевича та його постановки на оперній сцені Харкова.

Зокрема, Е. Юнгвальд-Хількевич запропонував нове трактування відомих творів: “Фауста” Ш. Гуно, “Аїди” Дж. Верді, “Пікової дами” П. Чайковського, які викликали жваві дискусії у музично-театральних колах. Майже не вносячи змін у лібрето та музичний матеріал, постановник суттєво переосмислив образи героїв та надав нового змістовного навантаження окремим епізодам. Він створив абсолютно самостійні й суголосні часові концепції вистав, що свідчили про зрілість режисера, його уміння працювати в екстремальних умовах, захопити й надихнути труп своєю ідеєю.

Ключові слова: опера, “Фауст”, “Аїда”, “Пікова дама”, Е. Юнгвальд-Хількевич, експеримент, інтерпретація.

Постановка проблеми. Одним із найважливіших для розвитку українського музично-театрального мистецтва епізодів можна вважати створення 1925 року в Харкові національного оперно-балетного театру. Серед режисерів, які формували

репертуар першого сезону Українського державного театру опери та балету був Еміль-Ольгерд Юнгвальд-Хількевич, про якого навіть фахівці у цій сфері знають небагато. Між тим, він був неординарною творчою особистістю. Менш як через десять років після подій, що розглянуто, Е. Юнгвальд-Хількевич став головним режисером і художнім керівником двох, російського та узбецького, оперних театрів Ташкента – тож, відповідно, одним із фундаторів та організаторів професійного узбецького музичного театру як такого. Залишив він слід і в оперному мистецтві України, хоча український сегмент його творчої біографії досі не вивчений.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Театрознавчих досліджень режисерського доробку Е. Юнгвальд-Хількевича знайти не вдалося – принаймні, доступними мовами (публікації узбецькою, якщо такі існують, не розглядали). Нечисленними джерелами інформації про Е. Юнгвальд-Хількевича є статті з видання “Театральная энциклопедия” [19, стб. 1058] та “Полтавщина: Енциклопедичний довідник” [11] (в статті “Полтавський оперний театр” [11, с. 766] його прізвище фігурує без ініціала, в статті “Полтавський мандрівний робітничий театр опери та балету” [11, с. 761] – з помилковим ініціалом Є. Цілком очевидно, що його знали та з ним спілкувалися відомі співаки: на листи режисера посилається у своїх мемуарах С. Левік [9, с. 602–603], згадує про нього І. Козловський [7, с. 31]. Згадки про Е. Юнгвальд-Хількевича знаходимо й у книзі “Українська опера радянського періоду: З критичної спадщини 20-х років”, упорядкованій О. Рудневою, але там прізвище режисера згадано побіжно – і з помилковим ініціалом В. [14]. Взагалі відомостей про нього збереглося дуже мало – здебільшого це розкидані по різних засобах масової інформації крихти спогадів, що іноді наявні в інтерв’ю його сина, відомого кінорежисера Георгія Юнгвальд-Хількевича. І в них чимало протиріч, навіть у датах смерті Е. Юнгвальд-Хількевича. Є також книга, видана сином та онукою режисера Г. Юнгвальд-Хількевичем та Н. Юнгвальд-Хількевич, що містить дуже лаконічні відомості про Е. Юнгвальд-Хількевича [17]. Інформацію про роботи режисера у Харкові знаходимо на сторінках місцевої преси 1920-х років, а також у дописах харківських кореспондентів до столичних видань.

Український сегмент діяльності Е. Юнгвальд-Хількевича донедавна лишався абсолютно недослідженим, що й становить **раніше не з’ясовану частину загальної проблеми**. Єдиною театрознавчою розвідкою на цю тему стала стаття автора цього дослідження “Опера “Фауст” Ш. Гуно як дебютна постановка Е. Юнгвальд-Хількевича на сцені Українського державного театру опери та балету (1925)” [10].

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Мета статті – систематизувати окремі факти біографії режисера Е. Юнгвальд-Хількевича, проаналізувати його постановки на харківській сцені, виявити значення діяльності режисера в контексті перших сезонів існування Українського державного театру опери та балету.

Виклад основного матеріалу. Період, коли Харків був столицею України (1917–1934), до цього часу залишається для дослідників-мистецтвознавців свого роду професійним “Клондайком”. Адже деякі значні художні явища, досі до кінця не осмислені й не проаналізовані, беруть свій початок саме в цих роках. Дослідник О. Руднева зауважив: “Обсяг проблем, які треба було розв’язати у найстисліші строки, їх складність, масштаб були колосальними. Серед них – відкриття національних оперних театрів і розроблення програми їх діяльності; освоєння на великій оперній сцені національної класики; створення фундаментальних

основ національної оперної школи – виконавської, режисерсько-сценічної, композиторської; подолання відставання української оперної творчості від європейської оперної школи, розширення жанрового діапазону української опери” [14, с. 10]. Першим кроком на цьому шляху стало заснування у тодішній столиці УСРР Українського державного театру опери та балету.

Оперно-балетне мистецтво у Харкові вже мало на той час міцні традиції. Водночас, не позбавлене воно було певної провінційності та наслідувальності. Власне, це й довелося долати Українській державній опері. Якщо зі створенням візуального образу вистав (переважну частину їх оформлювали такі майстри, як А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов) проблем не виникало, до виконавського складу також входило чимало яскравих особистостей – і досвідчених музикантів, і талановитої молоді, то питання сучасної та адекватної часу режисури постало як ніколи гостро.

Усі намагання дирекції новоствореного театру залучити до постановок найрадикальніших режисерів-новаторів, які працювали тоді у Харкові, – спочатку Бориса Глаголіна, а згодом і Леся Курбаса – з різних причин успіху не мали. Важливою подією першого сезону Українського державного театру опери та балету став приїзд режисера Великого та Маріїнського театрів і фундатора Театру музичної драми Йосипа Лапицького. Прихильник новацій Московського Художнього театру, він скерував зусилля на подолання оперної “вампуки”, намагаючись надати дії психологічного обґрунтування. І хоча його експерименти нерідко зазнавали гострої критики, з позицій сьогодення стає очевидною плідність творчих пошуків майстра.

Якщо ім’я Йосипа Лапицького доволі відоме в контексті режисерських пошуків в українському оперному театрі цього періоду, то про його однодумця і, впродовж кількох років, асистента Еміля-Ольгерда Йосиповича Юнгвальд-Хількевича навіть фахівці у цій сфері знають небагато. А між тим він був неординарною творчою особистістю.

Зі слів Г. Юнгвальд-Хількевича відомо, що батьки не дуже вітали захоплення Е. Юнгвальд-Хількевича театром, тож він рано залишився без батьківської підтримки. Закінчивши 1920 року Київську академію музики, почав працювати у Київському оперному театрі [19, стб. 1058], а згодом отримав запрошення керівництва Полтавської опери на посаду головного режисера. За спогадами С. Левіка, з 1923 року молодий режисер став асистентом Й. Лапицького на час гастрольних постановок маестро в Ленінграді, Ташкенті та деяких українських містах [9, с. 602]. Ймовірно, робота у полтавському театрі дала йому такий необхідний для професійного становлення самостійний досвід, тож до української столиці його запрошують не тільки як асистента Й. Лапицького, а й на окрему постановку.

Детальна інформація про постановку “Фауста” викладена в статті “Опера “Фауст” Ш. Гуно як дебютна постановка Е. Юнгвальд-Хількевича на сцені Українського державного театру опери та балету” [10]. Для повноти цього дослідження зазначимо стисло, що на підготовку вистави керівництво виділило молодому режисеру мало часу та обмаль матеріальних і творчих ресурсів (у виставі не були задіяні найбільш імениті виконавці, жоден із провідних художників театру, А. Петрицький або О. Хвостенко-Хвостов, не брали участь у роботі над сценічним оформленням). Тим не менше, постановнику вдається досягти значного художнього

ефекту. Режисер переосмислив деякі епізоди та окремі образи. Передусім це стосувалося головного героя. Як послідовник психологічної вмотивованості дій героїв, Е. Юнгвальд-Хількевич ввів ще одного персонажа – молодого Фауста. По-іншому потрактував режисер і Мефістофеля – не як потойбічну диявольську силу, а як друге “я” самого Фауста, як темну частину його особистості. Намагаючись бути послідовним у пошуках сценічної правди, Е. Юнгвальд-Хількевич замінив виконавця ролі Зібеля – замість актриси-травесті (альт або сопрано) режисер ввів тенора. Конфлікт, який запропонував режисер, є конфліктом між інтелектуальним і чуттєвим, що наближує його постановку до першоджерела, трагедії Й. В. Гете, філософські підтексти якої були певною мірою прибрані авторами опери. Відомий критик І. Туркельгауб тричі звертався у своїх статтях до цієї постановки і, розуміючи окремі її негаразди, дійшов висновку: “...те, що було показано, виявилось доволі цікавим, місцями значним за досягненням. Хількевич вніс у виставу багато яскравого, свіжого, того, що відходило від оперної рутини” [13, с. 36].

Не тільки висока оцінка авторитетного критика, а й думки його колег переконують, що дебютна робота 28-річного Е. Юнгвальд-Хількевича на головній оперній сцені України була доволі успішною. Невдовзі після прем'єри в своєму “огляді визначних моментів” музичного життя української столиці відомий композитор і музикознавець П. Козицький визнав значення Української державної опери для розвитку музичної культури і згадав деякі її постановки, зокрема й “Фауста”, як приклад того, що театр “виявляє тенденцію створити **своєрідний музично-мистецький центр у Харкові**, центр, що жив би не запозиченими ідеями та формами, а **своїми власними досягненнями**” [6].

Через деякий час по тому, як відбулися перші покази дебютної роботи молодого режисера, до Харкова приїздить Й. Лапицький. Про те, що він має прибути у середині листопада, в мистецькій хроніці повідомила газета “Вісті ВУЦВК” [12]. Вже наприкінці грудня відбулася прем'єра опери Д'Альбера “Долина”, в рецензії на яку критик, котрий писав під псевдонімом Allegro, констатував рідкісний випадок, “[...] коли кожен з виконавців не порушує загального тону вистави” [2]. В перші дні січня 1926 року це ж видання інформувало про те, що Й. Лапицький веде репетиції “Севільського цирюльника” [3], а за два дні – що прем'єру призначено на 13 січня.

Також Е. Юнгвальд-Хількевич брав активну участь у репетиціях, у анонсах обох вистав його згадують як режисера. Звичайно, для молодого митця це стало школою копіткої праці та високої професійної майстерності, адже репетирував Й. Лапицький з величезною фантазією, придумуючи такі тонкі деталі для створення образів, що виконавці були у захваті. Значним досвідом, який передав майстер своєму асистентові, стала ретельна робота з хором. Навіть не надто прихильний до сповідуваної Й. Лапицьким естетики Ю. Шевельов (Юрій Шерех) зазначав, що його роботи були “великим осягом порівняно з тією “вампукою”, що панувала на сцені нашої опери перед тим”, хоча й не погоджувався, що це було “кроком вперед у світовому мистецтві” [16, с. 170]. Щодо режисури Й. Лапицького та її значення для світового контексту – це окрема тема, розвивати яку в межах цієї статті не ставимо за мету. Єдине, про що хочеться зауважити: Ю. Шевельов писав свої спогади через багато років після згадуваних подій, а ось дехто зі сучасників режисера зазначав, що у Європі не бачили нічого, подібного до “Севільського цирюльника”.

Наступний сезон виявився для Й. Лапицького та Е. Юнгвальд-Хількевича непростим. Адже давно визрівала ідея фундації “тресту” ДАО (Державних оперних

театрів), до якого, окрім Харківської, мали увійти новостворена Київська, а також Одеська опери (остання була у процесі відбудови й розпочала свою діяльність восени 1926 року). Ця ідея виявилася дійсно своєрідною: театри збиралися обмінюватися оперними трупами, головні міста країни мали бачити кращі постановки, кращих артистів... Якщо на рівні ідеї це виглядало доволі привабливо, то в реальності цей громіздкий механізм швидко загальмував, що, ймовірно, створило чимало проблем і Й. Лапицькому, котрому запропонували очолити це об'єднання, і його асистенту.

Тим не менше, у жовтні 1926 року виходить чергова прем'єра Е. Юнгвальд-Хількевича – “Пікова дама” П. Чайковського. Деякі висловлені рецензентом зауваження свідчать про те, що молодий митець хоч і діяв цілком самостійно, домагаючись вагомих художніх результатів, загалом поділяв естетичні уподобання Й. Лапицького. Він так само детально намагався опрацювати масові сцени: “Режисер Хількевич, ставлючи цю оперу, намагався, очевидно, уникнути, а у деяких місцях пом'якшити застарілу сентиментальну трактовку цієї опери. До певної міри, йому це вдалося зробити. В масових сценах, ансамблях та мізансценах відчувається новий підхід” [4]. І так само, як і щодо Й. Лапицького, критики звертають увагу на байдужість Е. Юнгвальд-Хількевича до сценічної умовності, дорікаючи йому за зайве, з їхнього погляду, занурення у побут. Про відхилення його від ультрасучасних тенденцій, заданих сценографами-авангардистами Державної опери, говорять і дорікання, висловлені автором статті, підписаної псевдонімом Музика: “Не треба забувати, що оперне мистецтво – цілковита й своєрідна умовність. Всі явища реального життя перетворюються тут у своєрідно-мистецькі форми. Отже, докладне фотографування й копіювання фактів реального життя ще не є досягнення в умовному художньому реалізмі оперного мистецтва” [4]. Як приклад такого “фотографування й копіювання” рецензент навів сцену смерті Германа, де режисер використав “непотрібне “хресне знамення” Томського, платочки й сльози присутніх”, а також “зайву біганину під час дощу” у першому акті.

Водночас, очевидне захоплення автора статті постановкою. Надзвичайно вдалою здається критикові пастораль, витримана режисером у стилі А. Ватто та трактування третьої й четвертої картини (в чому була специфічність їхнього вирішення, він, на жаль, не згадував). Багато компліментів отримують рухливий хор, чутливий до потреб вокалістів оркестр. Молодих солістів – зокрема, Олеся Чижка в дебютній для нього великій ролі Германа – хвалять за хороші вокальні дані, цікаві розробки образів та їх “правдивість” (хоч іноді сварять за “побутовість”, проте, зі слів рецензента не дуже зрозуміло, де пролягає межа, яка розділяє ці поняття). Характерно, що не тільки молодь бере цього разу участь у творчих експериментах Е. Юнгвальд-Хількевича – в партії Лізи виступає провідна солістка театру Марія Літвиненко-Вольгемут. За думкою рецензента, найсильнішого художнього ефекту їй вдалося досягти в сцені у Зимньої канавки – в аріозо Лізи та її дуєті з Германом. Отже, можна констатувати, що у другому сезоні молодий постановник користувався більшою довірою керівництва театру. Можливо, виставу готували не в таких складних умовах, як попередню, було більше часу для репетицій, вдосконалення художніх деталей.

Наступна зустріч Е. Юнгвальд-Хількевича з харківською публікою відбулася за рік, восени 1927-го. Режисер випустив паралельно одразу дві вистави. Він переробив “Аїду” Дж. Верді, яка вже йшла у першому сезоні (більш консервативна інтерпретація М. Боголюбова, після якої той остаточно пішов з театру, не викликала

особливого ентузіазму ні в публіки, ні в преси), та зробив нову, вдосконалену версію своєї позаторішньої постановки “Фауст” Ш. Гуно.

Обидві вистави в журналі “Нове мистецтво” рецензував все той же Музика. За його думкою, “Аїда” являє собою блискучий зразок оперного твору, при постановці якого режисер може використати весь арсенал засобів сучасного мистецтва. Що, власне, і зробив Е. Юнгвальд-Хількевич: “Він зумів дати масові сцени в ефектному вигляді, притяг інші технічні засоби (освітлення, річове оформлення тощо) й надав усій виставі піднесено-героїчного характеру” [1, с. 8]. Але, вважає рецензент, “він не цілком уникнув того фальшивого ухилу, що є властивий “великим операм”: неприродність ситуацій, неправдивість поводження дієвих осіб (особливо народних мас), специфічність розвитку дії в душі “Вампуки” тощо” [1, с. 8]. Остання теза, швидше, є даниною певній тенденції, яка сформувалася у тогочасних радянських рецензентів – апіорі визнавати зразки “старого мистецтва” чимось недосконалим за формою і змістом, що має обов’язково виправлятися постановником. Тож, навряд чи в цьому випадку варто звинувачувати режисера, котрий обрав шлях “поміркованого прогресу”, еволюції, а не революції, яка погоджувалася будувати нове винятково на руїнах старого.

Що стосується виконавців – цього разу був представлений “зоряний” склад, який продемонстрував потужні сили харківської Української державної опери. Виразний образ Аїди створила Марія Литвиненко-Вольгемут. “Соковиту і яскраву”, за визначенням автора статті, постать Амнеріс представила Катерина Копйова. Партію Радамеса виконував досвідчений співак Олександр Мосін (саме в ній, до речі, він свого часу дебютував на сцені Великого театру). Як здалося рецензентові, майстер створив образ значно цікавіший з боку драматичного, ніж його попередник Юрій Кипоренко-Даманський, котрий співав Радамеса в першій, боголюбівській версії опери, хоча за вокальними даними йому більше пасувала ця роль. Невдовзі харків’яни почують у цій партії ще одного непересічного співака – Михайла Голинського, котрий тільки-но приїхав до Харкова після сезону в Київській опері, успішно дебютувавши у попередні роки на сценах відомих оперних театрів – Львова, Варшави, інших польських міст... Гармонійно вписалися в ансамбль і Віктор Будневич (Амонасро) та Іван Паторжинський (Жрець).

Вистава справляла на глядачів цілісне враження і завдяки злагодженому поєднанню усіх її компонентів. Як завжди, на висоті була у Е. Юнгвальд-Хількевича робота з хором, якому критик знов-таки дав визначення “рухливий”, що свідчить про ретельно пророблений режисером пластичний малюнок. Разом з добре вивченими і точно виконаними партіями він дав привід рецензентові говорити про “хороше тло” для всієї вистави. Цілком задовільною вийшла вистава і в плані хореографії. Балетмейстер Михайло Моїсеев, за свідченням автора статті, навіть вдало подолав проблему постановки таких важких для хореографів священних танців з першого та другого актів. Точно й виважено провів оркестровий супровід диригент Арнольд Маргулян. Знайшлося у виставі місце і для візуальних експериментів. На постановку був запрошений молодий художник Анатолій Волненко, який навчався у Харківському художньому інституті в майстерні одного з провідних сценографів театру Олександра Хвостенка-Хвостова. Йому вдалося створити простір, від якого вистава дуже виграла. Скажімо, рецензентові особливо сподобався третій акт, хоча критик не міг не відзначити, що сценограф-початківець ще не визначився остаточно з індивідуальним стилем: “Його робота в “Аїді” справляла чудне вражіння мішанини

декоративних елементів із суто-конструктивними” [1, с. 8]. Втім, що Музика аж ніяк не заперечував – то це здібностей молодого художника. І, зазначимо, з прогнозами він дійсно не помилився – А. Волненку ще не раз довелося співпрацювати з харківською оперою та з іншими музичними театрами, в тому числі з київським. Отже, цілком очевидно, що нова постановка Е. Юнгвальд-Хількевича була на висоті, і він по праву міг пишатися нею та вважати її гідною столичного кону.

Як вже було зазначено, паралельно молодий режисер займався поновленням своєї першої на харківській сцені постановки – опери Ш. Гуно “Фауст”. Ймовірно, необхідність у такій роботі виникла через плінність вокальних кадрів, оскільки в постановці був зайнятий зовсім новий склад виконавців. Коментуючи традиції постановок цього твору, принаймні в СРСР, рецензент констатував, що мало хто так сміливо, як Е. Юнгвальд-Хількевич, ризикував відходити від шаблонів, оскільки інші “[...] новаторства що-до цієї опери не сягають над мінімальні межі” [15, с. 11]. І його тішило, що нова версія вистави була зроблена саме в новаторському ключі. Тим більше, за професійними якостями вона явно піднялася на новий щабель: “Порівнюючи з постановками минулих років, звітна вистава справляє значно краще вражіння. Окремі партії старанно оброблено, ансамблі майже бездоганні, на протязі всіх актів чувається продуманий підхід до розвитку драматичної дії” [15, с. 11]. Надзвичайно позитивну реакцію викликала молода виконавиця ролі Маргарити – Марія Сокіл, яка мала не тільки хороші вокальні здібності, а й драматичний хист. Гідним партнером для неї став артист Микола Середа (молодий Фауст). Трохи менш вдалими з погляду драматичної гри рецензент вважає образи, створені Михайлом Гришком (Валентин), Олександрою Ропською (Зібель).

З якихось причин, з’ясувати які поки не вдалося, Е. Юнгвальд-Хількевич знову віддає партію Зібеля співачці мецо-сопрано, хоча в першій своїй версії опери він рішуче руйнує цей канон, призначаючи на цю роль тенора. І те рішення було для режисера принциповим – адже надто умовним і по-оперному ходульним було виконання жінкою ролі закоханого у Маргариту студента. Причому О. Ропська співала цю партію з різними складами. Можливо, на цей момент у театрі не знайшлося співака з відповідним голосом, або якісь інші причини завадили Е. Юнгвальд-Хількевичу застосувати цього разу такий же підхід, як і раніше.

Щодо інших компонентів вистави – інформації про них не так багато. Зовсім нічого не сказано, яким було оформлення сцени, зроблене художником В. Ріфтіним, не описано роботу балетмейстера М. Моїсеєва, хоча у виставі був такий великий хореографічний номер, як “Вальпургієва ніч”. Але велику увагу рецензент приділив виступу відомого диригента Фріца Штідрі (у рецензії взята транскрипція Стідрі; ймовірно йдеться про прем’єру. – *І. Л.*). Як вважає критик: “Він у значній мірі сприяв успіхові “Фауста” і надав виставі експресії і темпераменту. Оригінальність підходу його особливо виявлялася у висуванні тих дрібниць супроводу, що ними у нас так нехтують” [15, с. 11]. Навіть певна неузгодженість, яка іноді траплялася між диригентом і співаками (критик пояснив це незнанням диригентом мови), не зіпсувало у глядачів і фахівців загального враження від опери.

Щоправда, не тільки позитивні відгуки на свої постановки довелося читати Е. Юнгвальд-Хількевичу в харківській пресі. Буквально в тому ж номері “Нового мистецтва”, де були надруковані дві рецензії на дві прем’єрні вистави режисера (причому, зазначимо, це рецензії, що демонструють якщо не високопрофесійну оцінку, то принаймні певну обізнаність автора у питаннях музичного театру),

міститься стаття автора М. Корлякова, котра піддає “Фауста” гострій критиці – щоправда, доволі беззмістовній. Полемізуючи з усіма, хто бачив майбутнє українського театру опери та балету в активності молоді з її свіжим світосприйняттям, він зауважував, “що ця молодь не має практичної школи, що вона не досить кваліфікована і культурна, що вона через свій найбільший плюс, через свою гойну й вогневу молодість не може оговтатись у складних критеріях сучасного мистецького життя” [8, с. 5]. Авторіві статті не хочеться бачити молоді в авангарді сценічних експериментів, вважаючи, що такі експерименти тільки гальмують розвиток музично-театрального мистецтва: “Але яка ціна тим експериментам і шуканням, коли експериментатори й шукачі – молоді ще робітники опери, недосвідчені, замало знайомі з засобами та прийомами. Цінний оригінальний мистецький витвір може виникнути на ґрунті глибокого знайомства з мистецтвом попередників при умові перетравлення й розуміння цього мистецтва. А саме цього в нашій мистецькій молоді й нема” [8, с. 6]. Як приклад критик навів саме “Фауста” Е. Юнгвальд-Хількевича: “Нагадаймо про один експеримент в Харківській Опері. Провадив його режисер Хількевич [...]. Наскільки він обізнаний з оперною справою, наскільки він вдумливий та серйозний робітник, видно з наслідків його шукань. Він намагався [...] “осучаснити” “Фауста”. Не будемо говорити про безбарвність та ідейну кастрованість цього “осучаснення”. Режисер осучаснив (наскільки йому поталанило) філософський зміст твору Гьоте, а пафосу містично-релігійної музики Гуно він і не намагався осучаснити. Стався колосальний розрив між текстом, інтерпретацією персонажів і характером музики” [8, с. 6]. Важко уявити, як молодий режисер міг зробити подібну “операцію”, вилучаючи із загального контексту такий ефемерний елемент, як “пафос” “містично-релігійної” (!) музики Ш. Гуно. Подібні сентенції не є аргументом на користь визнання неупередженості або якісної професійної музичної підготовки оглядача.

Мабуть, одним із фінальних епізодів практичної роботи на харківській сцені Е. Юнгвальд-Хількевича стала підготовка опери “Кармен”, постановку якої виконав Й. Лапицький (щоправда, в рекламних оголошеннях прізвища режисера і режисера-постановника взагалі не згадано). Але для нас має значення рецензія на неї, де ми бачимо й непряму характеристику виконання Михайлом Голинським партії Радамеса, у поставленій молодим режисером “Аїді”: “Виконавець ролі Хозе – арт. Голинський, як і в партії Радамеса виявив себе прекрасним співцем з виключно добрим голосом, почуттям фрази і ритму”. Також рецензент Nevermore зазначає, що в співакові приваблює “строга витриманість образу, без зайвої рухливості, без дешевої ефектності пози, на що часто хворіють оперові артисти” [5, с. 6].

Завершуючи розповідь про діяльність Е. Юнгвальд-Хількевича на харківській сцені, хочеться звернутися до однієї статті, яка є доволі важливою. Це полемічні нотатки самого режисера, які з’явилися на шпальтах журналу “Нове мистецтво” в межах дискусії про оперу і чітко окреслюють його погляди на шляхи розвитку цього виду музично-театрального мистецтва.

Однією з центральних тез статті стає міркування про те, як треба розставляти пріоритети у підготовці вистави і яким же має бути оперний режисер. Так, Е. Юнгвальд-Хількевич ставить питання – що ж, зрештою, зможе врятувати оперу? І дає однозначну відповідь: “Оперу врятує той оперний режисер, який зрозуміє, що лише синтетична система сучасна, і той оперний директор, що дасть спроможність цю систему перевести в життя, раз назавжди поставивши режисерську думку, гнучку

й співзвучну часові, вище за музичний догматизм диригента та безмежну, часто ворожу музиці фантазію художника. Коли не річ буде головним діячем вистави, не будівля й не фарба – а людина, голос і звук стануть її центром, все ж останнє правитиме лише за аксесуар. [...] виховання музичної людини, як сценічного матеріалу – центр ваги роботи оперного режисера. [...] Оперному режисеру треба знати й уміти об'єднати в своїй творчій роботі всі методи театрального мистецтва й мати свою випробовану систему виховання актора. Тоді він зробить оперну виставу емоціональною, живою й театральною. Театральність у формі і змісті, строга музикальність і рухливість в принципах музичної драми, синтетична організація вистави й режисерська система – ось підвалини нового оперного театру” [18, с. 9]. Як видається, ці думки, хоч і не беззаперечні, демонструють професійну зрілість режисера, наявність чітко окресленої позиції і його готовність йти власним шляхом. Невдовзі він прийняв запрошення Г. Вольгемута і став штатним режисером Пересувного оперного театру, а ще за кілька років вирушить до Ташкента, з яким і буде пов'язане все його подальше творче життя.

Висновки й перспективи подальших розвідок. Не тільки високі оцінки деяких авторитетних та ерудованих харківських критиків, а й розкриті у їхніх статтях деталі режисерських задумів Е. Юнгвальд-Хількевича переконують, що його роботи на головній оперній сцені української столиці були зовсім не наслідувальними і не учнівськими.

Будуючи свої постановки за психологічними законами, що було результатом впливу його вчителя Й. Лапицького, він запропонував абсолютно самостійні й суголосні часові концепції, котрі свідчать про зрілість молодого режисера, його уміння працювати в екстремальних умовах, захопити й надихнути трупю своїми ідеями. Вистави Е. Юнгвальд-Хількевича стали “родзинками” перших сезонів Українського державного театру опери та балету. І творчий спадок митця, зокрема український сегмент його діяльності, ще потребує подальшого вивчення.

Список використаної літератури

1. Аїда (Державна опера) // Нове мистецтво. 1927. № 20. 2 жовт. С. 8–9. [Підпис Музика].
2. Державна опера: “Долина”, музика Д'Альбера // Вісті ВУЦВК. – 1925. 18 жовт. [Підпис Allegro].
3. Державна опера // Вісті ВУЦВК. 1926. 6 січ.
4. Державна опера : “Винна краля” // Вісті ВУЦВК. 1926. 2 листоп. [Підпис Музика].
5. “Кармен” в Харківській державній опері // Нове мистецтво. 1927. № 28. 20 груд. С. 6. [Підпис Nevermore].
6. *Козицький П.* Музичне життя (огляд визначних моментів) // “Культура і побут”. 1925. 5 листоп.
7. *Козловский И.* Музыка – радость и боль моя: Воспоминания, письма, ст., интервью. Москва : ОЛМА-пресс, 2003. 381, [1] с., 32 л. ил.
8. *Корляков М.* Українська й українізована опера // Нове мистецтво. 1927. № 20. 2 жовт. С. 4–6.
9. *Левик С.* Записки оперного певца. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Искусство, 1962. 713 с.

10. Лобанова І. Опера “Фауст” Ш. Гуно як дебютна постановка Е. Юнгвальд-Хилькевича на сцені Українського державного театру опери та балету (1925) // “Аспекти історичного музикознавства”. Вип. XIV. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. С. 50–62.

11. Полтавщина: енцикл. довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : УЕ, 1992. 1024 с., іл.

12. Приїзд режисера Лапицького // Вісті ВУЦВК. 1925. 30 жовт. [Підпис А. Т.]

13. [Туркельтауб І.] Харьков // Жизнь искусства. Москва; Ленинград, 1925. №49. С. 36.

14. Українська опера радянського періоду: 3 критичної спадщини 20-х років / упоряд., передм., комент. та бібліогр. покажч. О. М. Рудневої. Харків : Оригінал, 1993. 279 с.

15. “Фауст” (в Харківській Державній Опері) // Нове мистецтво. – 1927. № 20. 2 жовт. С. 11. [Підпис Музика].

16. Шевельов Ю. Я, мені, мене... (і довкруги): Спогади. 1. В Україні; передм. С. Вакуленко; прим. С. Вакуленко, К. Карунік, Ю. Полякова, В. Романовський; упоряд. С. Вакуленко, О. Савчук; художн. оформ. О. Чекаль. – Харків: Видавець Олександр Савчук, 2017. 728 с., 248 іл. (Серія “Слобожанський світ”. Вип. 11).

17. Юнгвальд-Хилькевич Г., Юнгвальд-Хилькевич Н. За кадром. Москва: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. 375 с.

18. Юнгвальд-Хилькевич Е. В чім полягає криза оперної режисури // Нове мистецтво. 1928. № 12. 3 квіт. С. 8–9.

19. Юнгвальд-Хилькевич, Эмиль-Ольгерд Иосифович // Театральная энциклопедия. Москва, 1967. Т. 5. Стб. 1058. [Подпись Г. Рах.]

References

1. Aida (Derzhavna opera) // Nove mystetstvo. 1927. № 20. 2 zhovt. S. 8–9. [Pidpys Muzyka]. [in Ukrainian].

2. Derzhavna opera: «Dolyna», muzyka DALbera // Visti VUTsVK. 1925. 18 zhovt. [Pidpys Allegro]. [in Ukrainian].

3. Derzhavna opera // Visti VUTsVK. 1926. 6 sich. [in Ukrainian].

4. Derzhavna opera : «Vynova kralia» // Visti VUTsVK. 1926. 2 lystop. [Pidpys Muzyka]. [in Ukrainian].

5. «Karmen» v Kharkivskii derzhavnii operi // Nove mystetstvo. 1927. № 28. 20 hrud. S. 6. [Pidpys Nevermore]. [in Ukrainian].

6. Kozytskyi P. Muzychne zhyttia (ohliad vyznachnykh momentiv) // «Kultura i pobut». 1925. 5 lystop. [in Ukrainian].

7. Kozlovskiy Y. Muzyka – radost y bol moia: Vospomynanyia, pysma, st., ynterviu. Moskva : OLMA-press, 2003. 381, [1] s., 32 l. yl. [in Ukrainian].

8. Korliakov M. Ukrainka y ukrainizovana opera // Nove mystetstvo. 1927. № 20. 2 zhovt. S. 4–6. [in Ukrainian].

9. Levyk S. Zapysky opernoho pevtsa. 2-e yzd., pererab. y dop. Moskva: Yskusstvo, 1962. 713 s. [in Russian].

10. Lobanova I. Opera «Faust» Sh. Huno yak debiutna postanovka E. Yunhvald-Khilkevycha na stseni Ukrainskoho derzhavnogo teatru opery ta baletu (1925) // «Aspekty

istorychnoho muzykoznavstva». Vyp. XIV. Kharkiv: KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, 2018. S. 50–62. [in Ukrainian].

11. Poltavshchyna: entsykl. dovidnyk / za red. A. V. Kudrytskoho. Kyiv : UE, 1992. 1024 s., il. [in Ukrainian].

12. Pryezd rezhysera Lapytskoho // Visti VUTsVK. 1925. 30 zhovt. [Pidpys A. T.]. [in Ukrainian].

13. [Turkeltaub Y.] Kharkov // Zhyzn yskusstva. Moskva; Lenynhrad, 1925. №49. S. 36. [in Ukrainian].

14. Ukrainska opera radianskoho periodu: Z krytychnoi spadshchyny 20-kh rokiv / uporiad., peredm., koment. ta bibliohr. pokazhch. O. M. Rudnievoi. Kharkiv : Oryhinal, 1993. 279 s. [in Ukrainian].

15. «Faust» (v Kharkivskii Derzhavnii Operi) // Nove mystetstvo. – 1927. № 20. 2 zhovt. S. 11. [Pidpys Muzyka]. [in Ukrainian].

16. Shevelov Yu. Ya, meni, mene... (i dovkruhy): Spohady. 1. V Ukraini; peredm. S. Vakulenko; prym. S. Vakulenko, K. Karunyk, Yu. Poliakova, V. Romanovskiy; uporiad. S. Vakulenko, O. Savchuk; khudozhn. oform. O. Chekal. – Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk, 2017. 728 s., 248 il. (Ceriia «Slobozhanskyi svit». Vyp. 11). [in Ukrainian].

17. Iunhvald-Khylkevych H., Yunhvald-Khylkevych N. Za kadrom. Moskva: ZAO Yzd-vo Tsentrpolyhraf, 2000. 375 s. [in Ukrainian].

18. Iunhvald-Khylkevych E. V chim poliahaie kryza opernoi rezhysury // Nove mystetstvo. 1928. № 12. 3 kvit. S. 8–9. [in Ukrainian].

19. Iunhvald-Khylkevych, Emyl-Olherd Yosyfovych // Teatralnaia entsyklopedyia. Moskva, 1967. T. 5. Stb. 1058. [Podpys H. Rakh.]. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 11.06.2019.

Прийнята до друку 27.09.2019.

DIRECTED BY EMIL' - OLGHERD YUNGVALD-HILKEVYCH ON THE STAGE OF UKRAINIAN NATIONAL OPERA AND BALLET THEATER

Inga LOBANOVA

Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts

Theatre Studies Department

79, Chernyshevs'ka Str., Kharkiv, Ukraine, 61002,

phone: +380971050116; e-mail: inga.v.dolganova@gmail.com

The National Opera and Ballet Theater was set up in Kharkiv in 1925. That event can be considered one of the most important episodes within the process of development of Ukrainian musical and theatrical arts. Among the stage directors, who worked out the first season's repertoire of the new theater, was Emil Olgerd Jungwald-Khilkevych, an obscure figure even for expert historians of Arts. Yet, his creativity made him stand out from the ranks of his colleagues. Less than in ten years after the mentioned event in Kharkiv, E. O. Jungwald-Khilkevych was appointed stage director-in-chief of the two opera theaters in Tashkent, Russian and Uzbek, and thus became one of the founders of Uzbek professional musical theater as such. Traces of his individuality's

influence can be successfully found in the art of Ukrainian opera as well, though the said traces have not yet been adequately brought to light.

Purpose of this research lies in systematizing the scattered facts of E. O. Jungwald-Khilkevych's biography as well as in the analysis of his performances on Kharkiv stage. That may lead us to defining his personal role in the context of the Ukrainian National Opera and Ballet Theater's first seasons.

Methods of research. In the process of analysis we applied historical and analytical methods as well as the method of performances reconstruction. That enabled us to carry out a complex research of Jungwald-Khilkevych's stage performances.

Novelty of the research. The figure and personality of stage director E. O. Jungwald-Khilkevych and the performances executed by him in the Opera and Ballet Theater in Kharkiv have been researched for the first time in Ukrainian Art studies.

E. O. Jungwald-Khilkevych offered the audience some new interpretations of a number of famous operas, such as "Faust" by C. F. Gounaud, "Aida" by G. Verdi, "The Queen of Spades" by P. I. Tchaikovsky, all of which provoked lively discussions among musical and theatrical critics. Leaving original musical material and libretti practically intact, the director seriously reconsidered the heroes' images, introduced fresh interpretation into certain episodes of the operas. He managed to create his own conceptions of these masterpieces, in keeping with new times. This testifies to the director's maturity, to his ability of working under extreme conditions, thrilling and inspiring the company with his ideas.

Keywords: opera, "Faust", "Aida", "The Queen of Spades", E. O. Jungwald-Khilkevych, experiment, interpretation.

УДК 792.071.1Є.Лисик:792.82.02](477.83-25)“2014”
orcid.org/0000-0002-4900-8711; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10623>

СЦЕНОГРАФІЧНІ КОДИ ЄВГЕНА ЛИСИКА У БАЛЕТІ “РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА” (ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМЕНІ С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ, 2014 РІК)

Марія РОМАНЮК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000,
тел.: +38 0932452500; e-mail: mikaellada.86@gmail.com*

Проаналізовано сценографічне рішення Євгена Лисика до балету “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра (Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2014 рік). Згадано першу та другу редакції сценографії Євгена Лисика до балету “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра на сцені Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка (прем’єра першої – 19 квітня 1968 року та другої – 27 грудня 1988 року). Також детально проаналізовано перехрестя стилів та ідей художника у сценографії до поновленої редакції балету (2014 року) та розшифровано сценографічні коди, в яких зафіксований універсальний, космічний світогляд майстра на Всесвіт.

Ключові слова: Євген Лисик, опера сценографія, балет “Ромео і Джульєтта”, Шекспір.

Постановка проблеми. Досі в українському театрознавстві не досліджено та комплексно не проаналізовано сценографічні рішення одного з найвизначніших сценографів ХХ століття, народного художника України Євгена Лисика. У цій статті спробуємо проаналізувати відгуки рецензентів – літературознавиці Марії Вальо та музикознавиці Оксана Паламарчук – та подати свій аналіз чинної вистави – балету “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької (поновлення, 2014 року).

Мета статті полягає у тому, щоб детальніше дослідити три сценографічні рішення художника-філософа Євгена Лисика до балету “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра; розкрити три сценографічні коди Євгена Лисика та індивідуальний почерк митця.

Виклад основного матеріалу. До прочитання трагедії “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра народний художник України Євген Лисик (1930 –1991) звертався двічі. Вперше 19 квітня 1968 року відбулася прем’єра балету “Ромео і Джульєтта” Сергія Прокоф’єва на сцені Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка (тепер – Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької). У ній Євген Лисик виступив у плідній співпраці з диригентом Юрієм Луцівим та балетмейстером Михайлом Заславським. Друга редакція балету відбулася через 20 років (1988 року).

У дослідників творчості художника знайдено розбіжності щодо подання дати прем'єри. Зокрема, музикознавець Оксана Паламарчук у своїй книзі “Музичні вистави львівських театрів (1776–2001)” [3] вказала, що прем'єра балету відбулася 27 жовтня 1988 року, а видання – “Євген Лисик: біобібліографічний покажчик” (укладачі В. Проскураков, О. Зінченко) [2] подає іншу дату – 27 грудня 1988 року. Однак точна дата прем'єри – 27 грудня 1988 року, на що вказує історія створення найвеличнішого полотна Є. Лисика “Воскресіння”, на якому зображено постать Ісуса Христа. Його митець творить за рекордно мінімальний відрізок часу 20 днів до прем'єри балету. Поштовою до створення став потужний землетрус у Вірменії, який трапився 7 грудня 1988 року, внаслідок якого було зруйновано 4 міста та понад 300 сіл. Саме ця подія, як колосальне потрясіння, спонукала Євгена Лисика намалювати полотно “Воскресіння”, що вражає своєю гранично загостреною емоційною віддачою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розглянемо ідейно-стильові особливості сценографії у першій редакції балету. “Постановники М. Заславський та Є. Лисик задумали спектакль як масштабний балет-драму, в якому із справжнім шекспірівським розмахом, на тлі картин народного життя Верони, карнавальних свят і кривавих сутичок розкривається трагедія юних героїв. Визначальним у постановочній концепції балету стало його художнє оформлення. Сценографія спектаклю виявила глибоке розуміння гуманістичної естетики епохи Ренесансу, емоційного напруження драми В. Шекспіра та мудрість і ліризм музики С. Прокоф'єва” [5, с. 124]. Із книги Алли Терещенко “Львівський театр опери та балету ім. І. Франка” дізнаємося про перше сценографічне рішення балету: “Монументально-велична перспектива нескінченної колонади, що варіативно переосмислюється, імітуючи фрагменти вулиць і площ, холодні зали палацу, похмурий склеп, різко контрастує з барвистим, гомінким життям вулиць і площ міста та світлою біло-голубою кімнатою спальні Джульєтти, яку символічно прикрашують то дванадцять картин із зображенням дитячих іграшок (світ Джульєтти-дівчинки), то дванадцять зображень скорботних мадонн (у сцені прощання закоханих)” [5, с. 124].

Літературознавець Марія Вальо у рецензії “Тріумф мислі й поезії” скрупульозно аналізує сценографію Євгена Лисика до балету “Ромео і Джульєтта” та на основі балету вимальовує штрихи до творчого портрета митця. “Почерк Лисика як митця сцени сміливий, новаторський. Він завжди прагне досягнути «вічність» проблематики класичних музичних творів, передати їхній актуальний зміст. Уміння проникати в драматургію музики, мистецька візія «душі» опери чи балету в нього завжди така сильна, що образний компонент здебільшого стає ключем ідейної інтерпретації та сценічного втілення твору [...] Без перебільшення можна сказати, що за силою ідейно-художнього виразу концепція оформлення балету стала визначальною у вирішенні його постановки на сцені [1]”. Рецензія “Тріумф мислі й поезії” Марії Вальо містить виключно оцінку художнього оформлення балету “Ромео і Джульєтта” та сценографа Євгена Лисика.

Літературознавець Марія Вальо наголосила: “Ідейно-філософська значущість Шекспірової трагедії – в утвердженні моральних законів людства, зокрема чистоти кохання, непорушності права людини на вірність. Супроти цього закону безсила інерція освячених середньовіччям традицій, приміром, таких, як кривава родова помста. Торжество кохання Ромео і Джульєтти стає торжеством розуму над

пільною” [1]. Однак найбільш концептуальним ходом Євгена Лисика є цілковита відмова від побутовості, вміння мислити алегорично та символічно і пов’язувати виставу зі сучасністю.

Художник-філософ створює величне полотно, яке досить точно проаналізувала рецензент: “У Львівському театрі дія балету відбувається на тлі монументальної колони, яка, збігаючись на далекій точці горизонту і неймовірно поглиблюючи сцену, імітує собою то різні аспекти міської вулиці, то зали палацу, де відбувається бал, то місце поховання Джульєтти. Виконана у кшталті височезних чотиригранних залізних стовпів, із-за яких виглядають озброєні військові постаті, колона водночас образно «матеріалізує» думку про засилля «залізних» законів середньовічної моралі, коли торжество антисуспільного права приводить буквально всіх громадян міста до безглуздої війни в ім’я родової помсти” [1]. Завдяки багатозначним знакам та символам глядач легко може уявити де саме відбувається дія, адже художник творить універсальну сценографію. І тут вперше ми прочитаємо конфлікт світогляду та епох Відродження та Середньовіччя.

Також достатньо сучасно та символічно художник творить костюми до балету. У рецензії М. Вальо читаємо: “Джульєтту і Ромео він одягає в білі костюми, Тібальда як найбільш яскраве втілення зла – в чорний. Представники ворогуючих родів з’являються в червоно-чорних барвах, а костюми вуличного карнавалю натовпу – це водночас і типові життєві маски” [1]. Та незважаючи на успіх балету, його сценічне життя тривало лише два роки.

У другій версії (27 грудня 1988 року) Євген Лисик працював з диригентом Ігорем Лацаничем та балетмейстером Германом Ісуповим. Зрозуміло, що кожен із них мав своє бачення вистави, яке автори звели до спільного знаменника.

Працюючи з трагедією В. Шекспіра та музикою С. Прокоф’єва, Є. Лисик не обрав простого шляху – він створив нове сценографічне вирішення балету. В інтерв’ю Оксані Паламарчук художник розповів: “Минула вистава мала символіку, але визначалось місце дії. Сьогодні у мене камінна основа – задник, побудований цивілізацією, і у цьому просторі відбувається вся дія. А кожен сцену підкреслюють лише деталі. І є вічне – небо, гори, озера. Коли я робив минулу виставу, то одягнув акторів у ренесансні костюми. Швидко відчув, що вони в якійсь мірі позбавили образ пластичності. Працюючи потім над іншими виставами, побачив, що осучаснені форми костюма розкріпають актора, в них артисти рухаються природніше. Я хотів створити атмосферу, в якій розвиваються події” [4]. Як бачимо митець постійно працював та намагався вдосконалити не тільки сценографію, а й костюми до балету.

Творчий колектив Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької у 2014 році реалізував капітальне поновлення балету “Ромео і Джульєтта” (балетмейстер поновлення – Сергій Наєнко, диригент – заслужений діяч мистецтв України Михайло Дутчак, художник поновлення костюмів – заслужений художник України Оксана Зінченко, художники поновлення – народний художник України Тадей Риндзак, заслужений художник України Михайло Риндзак.

Балет “Ромео і Джульєтта” Сергія Прокоф’єва у сценографічному рішенні Євгена Лисика – кам’яний лабіринт, у якому немов ув’язнені/ затиснені почуття Ромео і Джульєтти. Художник створив лаконічний сценічний простір, у якому зашифрував концептуальні сценографічні коди.

Авторами лібрето за однойменною трагедією В. Шекспіра є Л. Лавровський, С. Радлов, С. Прокоф'єв. На відміну від п'єси, у балеті скорочено кілька дійових осіб, зокрема, нема Годувальниці, Паріса, брата-Лоренцо, Ескала (герцога Верони).

Тема балету є значно глибшою за трагічну історію кохання Ромео і Джульєтти. Центральною є проблема протистояння свободи насильству, що є характерною для усіх епох та висвітлення образу особистості, яка вступає у двобій з суспільством.

Дія балету відбувається в італійському містечку Верона. *Перший концептуальний код Лисика* – це Італія, епоха Відродження. Слухаючи увертюру Сергія Прокоф'єва, глядач розглядає інтермедійну завісу – монументальну картину-фреску, створену із найбільш знакових шедеврів італійського живопису, що виконана у попелясто-сірій гамі кольорів. На кам'яних обдертих стінах з'являються величні жіночі портрети у масивних рамках, які Є. Лисик запозичив від своїх улюблених митців італійського ренесансу. Серед них фрагменти картин Леонардо да Вінчі, зокрема обличчя святої Анни із картини “Мадонна з немовлям і святою Анною” (1490–1491), “Мадонна Літта” (1490–1491), “Мона Ліза” (1503–1519), голова ангела із картини “Мадонна в скалах” Леонардо да Вінчі; Сандро Ботічеллі обличчя Венери з картини “Народження Венери” (1484 року) та Флора з картини “Весна”; Рафаеля “Сікстинська Мадонна” (1513–1514 років) і “Мадонна Конестабіле” (1504 року) та зображення купола собору святого Петра в Римі Мікеланджело Буонаротті. Лисикова інтермедійна завіса оспівує жіночу красу, материнство, святість. Художник у сценографії закладає конфлікт між світом краси і світом в'язниці. Це прочитується із протиставлення між легкістю та піднесеністю, що характерна фресці із жіночих портретів, та величністю і різкою холодністю кам'яних мурів, що нависли над героями. Архітектурні мури немов “вирінають” з епохи Середньовіччя і контрастують з гармонією та красою епохи Відродження. Це і конфлікт епох, і відбиток радянського часу, в якому довелося жити і творити Є. Лисіку.

Інтермедійна завіса опускається перед початком 1-ї та 2-ї дій балету, а у сцені “Вінчання”, з'являються сім відокремлених частин, у центрі яких – зображення купола собору святого Петра в Римі”.

Поява у сценографії навислих мурів у сцені “Бал” (а згодом у сцені “Вигнання”) насторожує і творить атмосферу приреченості для героїв. Бал розпочинається похмурим танцем двох родин Монтеккі та Капулетті, що відтворює двобій та ворожнечу збайдужілого світу. В цій сцені також змінюється й одяг кордебалету: різнокольорові короткі сукні та куртки перетворюються на довгі сірі, білі та чорні плащі, обшиті пряжками, кільцями, кнопками, та чорні капелюхи. Є. Лисик створив строги костюми, що виразно підкреслюють трагічність ситуації. І лише у сцені “Зустріч” сценограф за допомогою приглушеного світла створив інтимну атмосферу, у якій відбувається знайомство Ромео і Джульєтти. Ромео знайомиться із Джульєттою, і мури підіймаються.

На полотні, яке з'являється після інтермедійної завіси у сценах: “Ранок у Вероні”, “Джульєтта”, “Ромео і друзі”, “Вулиця”, “Карнавал”, “Вбивство Меркуціо”, “Помста Ромео”, “Ромео і Джульєтта” Є. Лисик промовляє *другим сценографічним кодом* – кам'яна в'язниця чи кам'яний лабіринт. Його утворює проекція із десяти обвуглених та обгорілих плит-стін, що знаходяться по обидва боки сцени. У кам'яних плитах – тріщини та дірки, затягнуті павутинням, що асоціюється із проваллям та чорною безоднею. Сцена поділена на 2 боки – дві ворогуючі родини – Монтеккі та Капулетті.

Поміж холодними мурами вдалині видніється краєвид: три озера поміж горами та невеличкий міст. За цими кам'яними мурами ховається те омріяне щастя, до якого линуть герої. Перед краєвидом Лисик малює отвори – тунельні пастки чи люки-могили та три двоколісні візочки, що вказують на шлях, який треба подолати героям. Вгорі – небо веселкових кольорів. Цей пейзаж, який творить Є. Лисик на задньому плані також перегукується із краєвидами, які зустрічаються у картинах Рафаеля та Леонардо да Вінчі. Проте у них – це лише краєвид, а у Є. Лисика – символ щасливого, але недосяжного майбуття, наче міраж. По центру сцени – склеп чи вівтар, порослий чагарником чи терном, немов ворожнечею та інтригами двох родин. На цьому вівтарі у фіналі лежатиме Джульєтта.

Кардинально змінюється сценографія у сцені “Вінчання”. Лисик розділив величну фреску й опустив сім картин, які були на інтермедійній завісі. Ключовим є зображення купола собору святого Петра в Римі. Художник акцентував, що кохання Ромео і Джульєтти освячене Богом. У цій сцені кордебалет вражає своєю статикою та скульптурністю. Тепер їхня функція спостерігати за трепетним танцем Ромео (Станіслав Ольшанський) та Джульєтти (Катерина Крук), танцем, що прочитується як ода коханню.

У кульмінаційний момент після смерті Меркуціо та Тібальда Є. Лисик спроектував найвеличніше полотно, на якому – постать воскреслого Ісуса з заплученими очима. Центром полотна є серце, яке Христос, наче виштовхує, віддаючи себе людям. Ісус міститься у центрі сонячно-вогненного ореолу і наче витає у космічному просторі. Сонце з чотирьох сторін обрамлене різнокольоровою мозаїкою і гострими променями. Спаситель виривається з кривавого колодязя-могили, краї якого встелені постатями мертвих людей і тих, які оплакують померлих. Невипадковим є також те, що полотно обрамлене віконною рамою, з обох сторін якої розкриті металеві решітки. Перед Ісусом відкривається вікно, символізуючи порятунок для світу. Звертаючись до історії створення полотна, прочитуємо *третій сценографічний код – віра*, яку уособлює Христос та реакція митця на катаклізи (землетрус у Вірменії).

Отже, лише через потрясіння можна отримати спасіння душі. У цій кульмінаційній сцені Ромео і Джульєтта є в обіймах одне одного, а кордебалет здійснює руки до Бога, немов волає про порятунок.

У фінальній сцені Є. Лисик приглушив світло й акцентував увагу на вівтарі. Ромео, а згодом Джульєтта виконують свої фінальні танці – прощаючись одне з одним і з життям. Мізансценічно тіла закоханих утворюють хрест.

Висновки. Підсумовуючи сказане вище, можемо стверджувати, що художник Євген Лисик доповнив музичну драматургію Сергія Прокоф'єва (створену 1936 р.) концептуальними сценографічними кодами: конфліктом світогляду й епох Відродження та Середньовіччя; кам'яною в'язницею, що уособлює ворожнечу та міжусобиці між двома родинами; вірою, реакцією на катаклізи у світі (полотно “Воскресіння”); космогонічними мотивами: сонце, озера, гори, небо.

До кого хоч раз промовляла магічна сценографія майстра Євгена Лисика, той ніколи не забуде тих емоційних станів, які переживав у цю мить. Потрясіння, захоплення, непорозуміння, що спонукало та активізувало розум домислювати, розгадувати, зіставляти, очищуватися, а серце співпереживати. Образи художника вічні, бо відривали глядача від суетного, підносячи та створюючи відчуття причетності до того потаємного, незбагненого, що наповнювало і вивувало

у естві Євгена Лисика як перестороги, настанови, передчуття. Майстер пензля, немов відчував зв'язок із космосом, живився космічною енергією, бо неможливо творити шедеври такої височини, не володіючи титанічною силою волі, бажанням, горінням. Складається враження, що експресивні образи-символи – це носії ідей, які “вилітають” із глибин космосу, як послання людям. Космос Є. Лисика був не тільки фантазмагоричним, у ньому виразно звучали “нотки” сучасних катаклізмів.

Список використаної літератури

1. Вальо М. Триумф мислі й поезії. *Літературна Україна*. 1968. 2 лип.
2. Євген Лисик : біобібліогр. покажч. / уклад. В. Проскуряков, О. Зінченко. Львів, 2005. 64 с.
3. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776-2001). Львів, 2007. 448 с.
4. Паламарчук О. Це юне і старе, як світ, кохання. *Вільна Україна*. 1989. 15 квіт.
5. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. Київ, 1989. 208 с.

References

1. Val'о, M. (1968). Triumph mysli y poezii. [Triumph of thought and poetry] *Literaturna Ukrayina*, 2 ly`p. [in Ukrainian].
2. Proskuryakov, V. i Zinchenko, O. (2005). Yevhen Lysyk : biobibliohr. pokazhch. [Yevhen Lysyk : bibliographic index] *L`viv: Sribne slovo*, s. 64. [in Ukrainian].
3. Palamarchuk, O. (2007). Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001). [Musical performances in Lviv theatres (1776–2001)] *L`viv*, s. 448. [in Ukrainian].
4. Palamarchuk, O. (1989). Ce yune i stare, yak svit, koxannya. [This young and old, as world, love] *Vyil`na Ukrayina*, 15 kvit. [in Ukrainian].
5. Tereshhenko, A. (1989). Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka. Kyiv [Lviv Ivan Franko State Academic Theatre of Opera and Ballet] *Ky`yiv: Muzy`chna Ukrayina*, s. 208. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 15.06.2019.

Прийнята до друку 27.09.2019.

YEVHEN LYSYC'S SCENOGRAPHIC CODES IN “ROMEO AND JULIET” BALLET (SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA LVIV STATE ACADEMIC THEATRE OF OPERA AND BALLET, 2014)

Mariia ROMANIUK

*Ivan Franko L`viv National University,
Department of Theater Studies and Acting,
18, Valova Str., L`viv, Ukraine, 79000,
phone: +38 0932452500; e-mail: mikaellada.86@gmail.com*

Relevance of the study. The relevance of this study is that for the first time in Ukrainian theater studies, a comprehensive analysis of the scenographic decision of “Romeo and Juliet” ballet by V. Shakespeare was performed on the stage of Solomiya Krushelnytska Lviv State Academic Theatre of Opera and Ballet in 2014 and an analysis of its ideological, content and stylistic features. The first and the second editions of stage design by Yevhen Lysyk were mentioned and compared for the ballet «Romeo and Juliet» by V. Shakespeare on stage of I. Franko Lviv State Academic Opera and Ballet Theater (first premiere – 19th of April 1968 and the second – 27th of December 1988). It also analyzed in detail the cross-section of the styles and ideas of the artist in the scenography to the revised edition of the ballet (2014) and deciphered scenographic codes in which the universal, cosmic world view of the master on the universe is recorded.

Main objective(s) of the study. The purpose of the study is to analyze, compare and explore the three scenographic decisions and find out their common and distinctive features.

Methodology. The following research methods have been used in this scientific work: historical, comparative, and hermeneutical. Through historical and comparative methods, we investigated the common and distinctive features of the scenography. Using the hermeneutic method, we were able to scrupulously analyze the main three scenographic codes laid down by Yevhen Lysyk in the scenography of the ballet «Romeo and Juliet» by V. Shakespeare.

Results (how the study was done). Summarizing the above, we can conclude that the handwriting of artist Yevhen Lysyk is philosophical, courageous, modern and innovative. The artist refuses to be an observer and speaks to the viewer using allegory and symbolism. Especially these particularities were emphasized by the reviewers of the scenographer’s work literary critic Maria Vallo and musicologist and researcher in the history of the theater Oksana Palamarchuk.

Significance for art. This publication helps to understand the contribution of the national Ukrainian painter Yevhen Lysyk in the field of scenographic art, revealing the artist’s handwriting and his outlook.

Results/findings and conclusions. Consequently, the main results and conclusions of the study are the identification of the recurrent scenographic codes of Yevhen Lysyk. This is a conflict of worldviews and the Renaissance and Middle Ages; a stone prison that embodies hostility and strife between two families; faith, reaction to the cataclysms (canvas «Resurrection»); cosmogonic motives: sun, lakes, mountains, sky.

Keywords: Yevhen Lysyk, operatic scenography, “Romeo and Juliet” ballet, Shakespeare.

УДК 791.03(477.83/.86) “192/193”
orcid.org/0000-0002-1357-8325; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10624>

З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ТА СТАНОВЛЕННЯ КІНОМИСТЕЦТВА В ГАЛИЧИНІ У 20–30 РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ¹*

Ірина ПАТРОН

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел. +38032 239 42 99; e-mail: patronira@gmail.com*

Проаналізовано розвиток кінематографа на західноукраїнських землях початку ХХ століття. Розглянуто жанрове різноманіття фільмів та умови становлення кіномистецтва в Галичині. Відзначено діяльність таких мистецьких груп, як “Соняфільм”, “Оріон-фільм”, “Артеc”, “Авангарда” та їх внесок у розвиток кіномистецтва галицького українства 20–30-х років ХХ століття.

Ключові слова: фільм, кінематограф, Галичина, Львів, “Соняфільм”, “Оріон-фільм”, “Артеc”, “Авангарда”, С. Кулик, Ю. Дорош.

Вивчення історії українського кіно на західноукраїнських землях потребує наукових досліджень, адже у нечисленних фахових виданнях цю тему розглянуто або поверхнево, або окреслено лише загальними даними.

Історія розвитку українського кіно в Галичині мала свій шлях, який зумовлений політичними та культурними умовами існування українців на території тодішньої Польщі.

Кіномистецькі кола Західної України, яка впродовж 1921–1939 років входила до складу Польщі, переживали в 1930-х роках нелегкі часи. Кіноіндустрія зазнала відчутного удару світової економічної кризи, що розпочалася восени 1929 року. На початку 1930-х років загальмувався перехід на звукове кіно. Ринок кіновиробництва перебував під контролем США та Німеччини, які в умовах рецесії не поспішали ділитися технічними новинками. Перебуваючи під тиском цензури польської влади, а також зазнаючи фінансових і культурних утисків, українська меншина таки розбудувала власний кінобізнес із національними та мистецькими особливостями.

Мета та завдання статті. Дослідити умови, в яких відбувався процес становлення та розвитку українського кіномистецтва в Галичині у 20–30 роках ХХ століття. Визначити жанрове та тематичне різноманіття фільмів, які знімали українці у вказаний період. Зазначити, які особистості стали творцями кіномистецтва у міжвоєнний період у Галичині та окреслити їх внесок у розвиток українського кіно.

Методологія. У статті використано метод аналізу та синтез, історичний та порівняльний.

¹ Висловлюємо вдячність у наданні фактологічного матеріалу Ю. Левицькому (Нью-Йорк, США), Б. Заячківському (Торонто, Канада), Олександрові Дебичу (Київ, Україна).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія українського кіно в Галичині є малодослідженим явищем. У нечисленних фахових виданнях цю тему окреслено загальними фактами. Наприклад, у книзі “Історія українського кінематографа” Л. Госейка [10] про кіно в Галичині згадано хіба у виносках; у діаспорному виданні “Історія українського кіно” Б. Береста [1, с. 179–182] цю тему вміщено в невеликий розділ “Українське кіно на інших землях України”; у багатотомному виданні “Історія українського кіно” [15] Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України підрозділ “Кінематограф Західної України...” вміщений у розділ “Український закордонний кінематограф”. Центром розвитку кіномистецтва в Галичині у 20–30-х роках ХХ століття був Львів. Інформацію про історію кіно у Львові цього періоду подано у низці наукових видань польських та українських дослідників: “Історія кіно у Львові 1896–1939 рр.” І. Котлобулатової [17], “З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр.” Б. Гершевської [9], “Перше століття кінематографу у Львові: здобутки і втрати” Р. Бучка [3].

Виклад основного матеріалу. Відлік світової історії кінематографа було розпочато у грудні 1895 року, коли в залі будинку № 44, на вулиці Ренн, у Парижі брати Люм’єри влаштували перший у історії прилюдний показ нового винаходу, який назвали сінематографом (*cinematographe*). За кілька місяців брати-винахідники вдосконалили апарат, збільшили кількість фільмів і відкрили свій перший у світі кінотеатр, що був розташований у залі з гучною назвою “Індійський салон” у підвалі “Грант кафе” на бульварі Капуцинів, №14. І саме там 28 грудня 1895 року Луї та Огюст Люм’єри влаштували перший платний публічний сеанс кінематографа. Цей день і вважають днем народження нового мистецтва, десятої музи [18, с. 17–18].

На території України кінематограф було винайдено на два роки раніше, ніж у Франції, – 1893 року винахідник Йосип Тимченко в Новоросійському університеті в Одесі продемонстрував проєкційний (“снаряд для аналізу стробоскопічних явищ”) і знімальний (кінетоскоп) апарати. На жаль, винахід не було запатентовано [2, с. 341]. Отже, проєкт Й. Тимченка не отримав відповідного резонансу в суспільстві, тому світовими винахідниками кіно вважають французів.

Як зазначив дослідник історії українського кіно Любомир Госейко, “перший публічний показ кіно на території України відбувся в Одесі 18 серпня 1896 року за участі французьких кіномеханіків Поля Декора й Маріуса Шапої” [10, с. 7]. Відразу після появи кінематографа в Україні одним із ентузіастів, спроможних організувати незалежно від іноземців кіновиробництво, став харківський винахідник, фотограф Альфред Федецький.

У перші десятиліття існування кіно, глядачі сприймали його як інноваційну розвагу: демонструвалися циркові атракціони, виступи еквілібристів, акробатів, фокусників та ін. Пізніше, коли глядачі вже дещо звикли до нового виду мистецтва, кінопідприємці намагалися здивувати атракційністю демонстрованого матеріалу: балетні сцени, далекі країни, маловідомі тварини, сенсаційні події, феєрії з репертуару тодішніх театрів. Цей період в історії кіно дослідники називають “атракційним” [1, с. 26]. Центрами розвитку кіно на українських землях у складі Російської імперії на початку ХХ століття спершу були міста Одеса, Харків, Київ. Досить швидко українське кіно стало предметом аналізу закордонних критиків та мистецьким суперником європейських та американських кінематографістів, проте його, як колись, так часто і сьогодні, сприймають як частину радянського кіно і нівелюють відмінності між українським та російським кіномистецтвом.

Історія розвитку українського кіно в Галичині, Волині, Закарпатті, Буковині мала свій шлях, який зумовлений політичними та культурними умовами існування українців на території тодішніх Польщі, Чехословаччини, Румунії. Як слушно зауважив Б. Берест: “Політичні утиски польського, чеського та румунського урядів наклали свій відбиток також і на розвиток української культури. [...] Про фільмову продукцію могли мріяти тільки окремі ентузіасти кіна. Як на території Польщі чи Чехословаччини, так і Румунії розвиток кінопромисловості, що існувала в основному на державній дотації, зводився до мізерної продукції художніх кінофільмів, а також кінохронікальних короткометражних фільмів. Левову частку фільмів, що їх було демонстровано в цих країнах в період між двома світовими війнами займала американська, німецька і частково французька кінопродукція” [1, с. 179].

Перші згадки про знайомство львівського глядача з кіно подано в газеті “Kurjer Lwowski” в розділі міських новин за 11 вересня 1896 року. Кінознавець Ірина Котлобулатова процитувала рядки з оголошення: “Едісонівський кінематограф вже у Львові, а його продукцію показують в приміщенні “Робітничого дому” (Пасаж Гаусмана)” [17, с. 5]. Як зазначила Б. Гершевська, перша демонстрація фільму у Львові відбулася за допомогою апарату вітаскоп, конструкції Томаса Едісона. Сеанси у пасажі Гаусмана, 8 тривали майже місяць, з 13 вересня до 10 жовтня 1896 року, і були надзвичайно популярні. Кіносеанси супроводжувала музика. Наступне знайомство львів’ян з кінематографом відбулося на початку 1897 року, коли до міста прибув кінооператор з презентацією винаходу братів Люм’єрів. Місцем для показу “живих картинок” було обрано театр Скарбка (нині – театр ім. Марії Заньковецької) [9, с. 9–10].

Першим сюжетним фільмом Галичини вважається фільм невідомого автора “У львівській кав’ярні”, який був уперше показаний у липні 1897 року [17, с. 7].

Постійно функціонувати кінотеатри у Львові почали з 1901 року, з дати, що знаменувала початок роботи у місті представництва Віденської студії фільмів і фотографічних кліше “Уранія”, що здебільшого спеціалізувалася на сеансах “туманних” і “живих” картинок культурно-освітнього характеру. Нерідко сеанси супроводжувалися фаховим коментарем ученого, учителя, техника, що допомагав глядачам увійти у світ кіно [9, с. 8].

У Львові ніколи не було постійної кіностудії, лише недовготривалі спроби фільмування, хоча в місті не бракувало професійних фотографів, талановитих літераторів, пропагандистів технічного розвитку. “Початок ХХ століття був часом становлення кінематографу, отже не дивно є, що піонерами кінематографії стали фотографи, інженери, театральні актори, пристрасні прибічники технічного процесу, які набували досвід у практичній діяльності, вміли запалити своїм ентузіазмом можливих спонсорів кінематографічного виробництва. Так, після кількох перших показів фільмів невідомих виробників, створення кіностудії у Львові ініціював відомий львівський фотограф Марек Мюнц” [17, с. 7]. Одним із найбільших підприємств, яке займалося виробництвом і прокатом фільмів у Львові до Першої світової війни було “Перше Галицьке Підприємство Виробництва та Прокату Фільмів Кінематографічних” засноване у 1912 році. Управляли спілкою підприємець Тадеуш Вольський та власник будинку Владислав Стшевський. У межах діяльності цього підприємства в 1912 році з ініціативи М. Мюнца була створена кіностудія “Кінофільм”. Перший художній фільм її виробництва – “Відомщена кривда”

(ймовірний режисер – Зигмунт Весоловський) [17, с. 10]. У 1913 році на зміну кіностудії “Кінофільм” створено студію “Муза”, однак і вона припинила своє існування, найімовірніше через брак кінематографічного досвіду учасників зйомок. Натомість прийшла кіностудія “Леополія”, на якій було знято фільм “Костюшко під Рацлавицями” режисури Орланда [17, с. 14]. Після Першої світової війни у Львові діяли одночасно кілька десятків бюро прокату фільмів як місцевих, так і великих студій, але це тільки філії варшавських представництв, невеликі бюро, розташовані в помешканнях власників, у кінотеатрах або в орендованих приміщеннях. Кінознавець Роман Бучко у своїй статті [3, с. 2] доповнив перелік кіностудій: “Фабрика фільм” М. Мленця, “Полонія” Н. Гохмана.

Із наведених вище фактів з перших років історії кіно Львова зрозуміло, що українського сліду у формування кіномистецтва на Галичині до 1920 року не було. Активізація польських кіномитців та прогресивний розвиток фільмової справи у світі спонукали українських діячів культури наприкінці 1920-х років взятися за поширення кіномистецтва в Галичині. Вони належно і своєчасно змогли оцінити технічні можливості кінокамери у творенні артефактів, фіксуванні об’єктів та подій, важливих з мистецького погляду. У такий спосіб галицькі кіномитці-початківці акцентували власну культурну та національну відмінність, пропагували рідні традиції як на власних теренах, так і закордоном [8]. Згадка про українців у кінематографі Галичини починається з 1923 року, адже саме тоді, за даними І. Котлаболатової, створено прокатне підприємство “Соняфільм” – для показу стрічок ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) [17, с. 18]. Софія Кулик (псевдонім – Соня Куликівна) – українська письменниця, публіцист, перекладач і редактор, заснувала власну прокатну фірму разом зі студією “Соняфільм”. Перший фінансовий успіх прийшов до Софії Кулик у 1926 році після вдалого прокату в місцевих кінотеатрах фільму ВУФКУ “Тарас Шевченко” (режисер П. Чардинін, 1926 року). Цей успіх пояснювався як назвою фільму, так і тим фактом, що “Тарас Шевченко” став першим українським (хоч і радянського виробництва) фільмом, що все-таки потрапив на екрани після дев’ятимісячного зволікання польської цензури [4, с. 251]. Прокат приніс фірмі С. Кулик вагомні прибутки, адже український сегмент глядачів становив майже третину загальної кіноаудиторії Львова [20, с. 9]. Згодом з ініціативи студії “Соняфільм” було налагоджено спеціалізований імпорт і прокат українських фільмів, знятих в УСРР, а також показ власних кінострічок. І що дуже важливо, цей успіх дав поштовх для створення фахових періодичних видань, зокрема журналу “Кіно”: “15 вересня 1930 року у Львові побачив світ популярний журнал “Кіно” – перший самостійний український часопис “Кіно-фільмової індустрії” в Галичині” [4, с. 266]. У першому номері журналу прописано його мету і завдання: “Випускаємо у світ журнал “Кіно”, присвячений кіново-фільмовій індустрії. Цим починаємо хочемо бодай частинно заспокоїти одну з найбільше пекучих і актуальних ділянок у нашому економічному і культурному житті. Ціль нашого журналу: вирвати нашому громадянству з рук подібні чужинецькі журнали, а заступити їх своїми [...]; заохотити наше громадянство до створення у себе свого власного фільмового виробництва; а вкінці дати пораду та вказівки нашій молоді, що інтерисується радіом і фотографією [...]” [5, с. 1].

Перші галицькі фільми були етнографічного змісту, адже, з одного боку, це давало можливість обходити польську цензуру, а з іншого – відправляти кінотвори для показу закордон (США, Німеччина, Чехословаччина, Франція) задля

промоції української культури. В 1930 році фірма “Соняфільм” зняла декілька короткометражних культурфільмів: “З кіноапаратом по Львову”, “Зелені свята”, “Гуцульщина”. Українська фірма “Дніпрофільм” у Нью-Йорку замовила постійну доставку актуальних документальних репортажів з Галичини у фірми “Соняфільм” [16, с. 86]. Одним із активних членів фірми Соні Кулик був Юліан Дорош – ключова постать в історії українського кіно Галичини, автор першого повнометражного українського фільму в Галичині. Він як режисер тісно співпрацював з фірмою “Соняфільм”, був автором численних статей часопису “Кіно”, і згодом став одним із засновників кіностудії “Фото-фільм”, яка організовувала зйомки і перегляди українських короткометражних фільмів-репортажів. Про Юліана Дороша як фотографа опубліковано чимало статей і розвідок, проте про Дороша-режисера – зовсім навпаки. Найбільше інформації про життя і творчість Юліана Дороша вміщено в наукових працях його сина, історика Андрія Дороша [11; 12; 13; 14], а також у дослідженнях львівського кінознавця Романа Бучка [3; 4], мистецтвознавця Дзвінки Воробкало [6; 7; 8] та Алли Коби [16].

Юліан Дорош як кіномитець почав працювати у 20–30-х роках ХХ століття. До його відомих кіноробіт належать: короткометражна стрічка з пластового життя (1928 рік), “Свято молоді” (1930 рік, документальна стрічка студії “Соняфільм” про фізичне виховання молоді “Рідної школи”), етнографічні фільми “Зелені свята” (1931 рік), “Раковець” (1931 рік), “Великдень” (початок 1930-х років), “Гуцульщина” (1933 рік), документальний фільм про посвячення прапора Ревізійного Союзу Українських Кооператив Митрополитом А. Шептицьким (1934 року), “Гуцульщина перед об’єктивом” (1936 року), “Фільмові настрої на Великдень” (студія “Фотофільм” 1936 року), “З фабрики туток “Калина” в Тернополі” (студія “Фотофільм” 1937 року), документальний фільм про похорон командувача УГА генерала Мирона Тарнавського (1938 року). На жаль, жодного запису з вищевказаних стрічок, окрім “Свято молоді”, не збереглося або ще не віднайдено. Фільмографія Ю. Дороша реконструйована на основі документальних матеріалів, проте вона потребує суттєвих уточнень, доповнень та ґрунтовного аналізу в контексті розвитку кіномистецтва в Галичині. Окрім короткометражних фільмів, Ю. Дорош є автором першого повнометражного ігрового фільму на території Галичини – “До добра і краси” (1938 року), за який режисера номінували зачинателем українського кіно на західноукраїнських землях. Також Ю. Дорош є режисером незавершеної повнометражної ігрової кольорової стрічки “Крило” (1939 року).

Водночас із розвитком техніки та зростанням майстерності кінооператорів сюжетна драматургія аматорських етнографічних фільмів крок за кроком ускладнюється. Крім етнографічних стрічок, за ініціативою Соні Куликівни і теоретиків львівського журналу “Кіно” виокремився ще один напрям розвитку західноукраїнського кінематографа – культурфільми, виробництво яких здебільшого взяла на себе студія “Соняфільм”. Це кінематографічне коло орієнтувалося переважно на українську соціал-демократію, тому недивним є його тяжіння до просвітницького кіно, що розглядалося одним із засобів виховання населення. Уже на початку 1930-х років Соня Куликівна зосереджує увагу на необхідності створення індустрії кіно у Західній Україні, з метою масового кінопрокату, що забезпечив би дохід для подальшого інвестування в продукцію нових стрічок. Паралельно планувалося заснування за фінансової підтримки місцевих українських

кооперативів (насамперед торгових спілок “Маслосоюз” і “Центросоюз”) кінематографічної гільдії, видавництва фахової літератури з питань кіномистецтва [4, с. 256].

Діяльність студії “Соняфільм” була прогресивною та стратегічною, адже, окрім виробництва власних фільмів, прокату іноземних стрічок, видання фахової літератури, кінодіячі дбали і про фаховий вишкіл акторів для українського кіно. Так були влаштовані кастинги претендентів на участь у зйомках, що проходили на базі львівського салону Міколяша. Згодом переможців відправили на навчання до різних кіновишів Європи та Радянської України. У матеріалах рубрики “Поштова скринька” часопису “Кіно” подано, що, приміром, Володимир Стеців зі Станіслава отримав право на безкоштовне навчання в Кіноакадемії в Берліні, Павло Луць з Рівного – у кінотехнікумі в Одесі, Ірина Войнович з Коломиї – на базі американської студії “Paramount”, а Василь Іжак з Володимира-Волинського – у майстерні режисера В. Стрижевського з фірми “Еквітабль-фільм” [19, с. 12]. Незважаючи на прогресивність діяльності студії “Соняфільм”, екстравагантні способи заробляння коштів за допомогою створення акціонерних спілок із читачів фахових журналів і глядачів, у 1936 році внаслідок економічної кризи студія “Соняфільм” разом із журналом “Кіно” припинили своє існування.

Окрім студії “Соняфільм”, у 20–30 роках ХХ століття у Львові діяли й інші місцеві кіностудії, зокрема в 1931 році розпочала свою роботу родинна фірма “Оріон-фільм”. Ця мистецька група сформувалася ще в середині 1920-х років навколо доктора технічних наук професора Львівської політехніки Я. Ленкевича, який активно цікавився питаннями звукового кіно. До складу групи ввійшли брати Вітольд та Ярослав Слоневські (зяті відомого українського художника Івана Труша), Мирон Труш (син художника, кузен Лесі Українки), Здіслав Слюсар, Едвард Ольшанецький, Станіслав Скода та ін. Завдяки братам Слоневським (на той час студентів Львівської політехніки) та С. Скоді, а також їхнім колегам: Едварду Ольшанецькому, Здзіславу Слюсару, Миرونу Трушу заповнилася прогалина, яку створював брак кіностудії у місті. [9, с. 45]. На відміну від своїх колег, які зосередилися на зйомках етнографічних, ігрових, культурфільмів тощо, група митців робила ставку на проведення технічних експериментів у сфері кінематографії, винахідництва та на пошуку нових методів синхронізації звуку та зображення. Після створення у 1931 році власної студії (“Слоневські-Скода-фільм”, пізніше названа “Оріон-фільм”) митці мали на меті робити репортажі міських кіноновин, а також озвучувати кінотвори, та згодом, з приходом до їх мистецького кола карикатуриста Яна Яроша, зайнялися також і анімацією [4, с. 263]. Одні з найвідоміших фільмів цієї студії – “Старий Львів” (1932 року, режисер С. Скода за співпраці Я. Слоневського та М. Труша), анімаційна стрічка “Пригоди Пука” (1932 року, режисер Я. Ярош), експериментальний звуковий фільм “За кулісами Х музи” (1932 р., режисер С. Скода). Барбара Гершевська зазначила, що завдяки прихильності й допомозі членів “Оріону” в 1934 році у Львові пройшов експеримент з надання й отримання телевізійного сигналу. З ініціативи Збігнева Кастановіча і техніків місцевої радіостанції у співпраці з Красназвичим товариством і при використанні апаратури студії “Оріон” 20 і 27 січня того ж року відбулася перша в Польщі передача телевізійного сигналу [9, с. 49]. Іншою подією, що увійшла в історію польського телебачення стала передача програми під назвою “Коли встають ранкові зорі”, цікаво, що вона відбулась у Львові, ймовірно в 1937 році, на

рік раніше, ніж у Варшаві [4, с. 252]. Студія “Оріон-фільм”, незважаючи на чудовий початок, так і не розпочала широкомасштабний випуск фільмів, на заваді стали фінансові труднощі. “Оріон” – це була не просто студія, це було місце зустрічі людей різних національностей, мистецтвознавців, літераторів, журналістів і кінопрактиків, які істотно долучилися до пропаганди художнього, документального й освітнього кіно: “За свідченнями очевидців, у майстерні “Оріон” панувала така тепла і творча атмосфера, що доволі швидко вона стала не лише кіностудією, де знімали більш чи менш вдалі фільми з амбіціями бути художніми, але й, перед усім, тим місцем, де зароджувалася кінокритика” [9, с. 50].

Попри складані міжнаціональні взаємини в Галичині між українцями і поляками у 20–30-х роках ХХ століття, львівська інтелігенція зробила спробу поєднати свої інтереси навколо створення у Львові мистецького кіносередовища й організувала фільмовий клуб “Авангарда”, куди увійшли, окрім згаданої групи “Оріон”, мистецької групи “Артеc”, яку очолювали Р. Сельський та Р. Турин, також представники “Клубу працівників сучасної культури” – Кавин, Терлецький, Левицький, Промінський та інші [3, с. 3]. Завдяки польським, українським, єврейським ентузіастам, що працювали під маркою “Авангарду”, у Львові зародилася традиція і потреба фільмувати усе зворушливе, гарне і важливе. Як зазначала польська дослідниця Б. Гершевська: “Якщо українські журнали “Кіно” і “Світло й тінь” мали освітній характер, а студії при цих журналах тематично концентрувалися на українських проблемах, то товариства “Авангард” і “Артеc” були інтернаціональними і радше дискусійно-філософськими клубами, а фільми цього середовища часто були авторськими і знімалися аматорською кінотехнікою. Їх об’єднувало одне – любов до Х-ї Музи” [9, с. 75].

Висновки. Кінематографічні групи “Оріон”, “Артеc”, “Авангарда”, зібрали довкола себе одних із найкращих діячів культури, що утворили потужний конгломерат інтернаціональної мистецької співпраці у складний міжвоєнний період, що на той час панував у Європі.

Саме міжвоєнне затишшя у Львові дало змогу подальшому поступові кіномистецтва Галичини. У цей час знімають здебільшого документальні аматорські фільми, авторами яких були переважно фотографи, члени Польського та Українського фотографічних товариств, що активно працювали у 20–30-х роках ХХ століття І. Котлобулатова, зазначала, що у цей час було важко отримати ліцензію для заняття фоторемеслом, здебільшого магістрат надавав дозвіл на фотографування на вулицях міста Львова у суворо регламентований час і тільки у визначеному місці [17, с. 17]. Якщо фільми і відеосюжети до Першої світової війни були переважно репортажними, то у 1920–1930-х роках тематика дещо урізноманітнюється. Звичайно, що в умовах економічної кризи робота над зйомкою ігрових фільмів складала чимало труднощів. Увагу як українських, так і польських кінематографістів привертала етнографічні сюжети та пейзажна фотографія. У цей час активно велася праця в галузі теорії кіно та в напрямку мистецького “чистого” кіномистецтва.

На початку ХХ століття кіно стало потужним засобом суспільної комунікації й отримало своє національне обличчя. Українське кіномистецтво розвивалося не лише в межах усталених кордонів УСРР, але й на інших етнічних землях, які внаслідок поразки національно-визвольних змагань опинилися під контролем інших держав. Історію українського кіномистецтва Галичини в цей непростий період формували

особистості (Ю. Дорош, І. Сорочко, О. Пежанський, І. Яцентій, В. Паньків, Р. Турин, П. Ковжун, Р. Сельський, М. Труш, В. Слоневський та Я. Слоневський, С. Скода та ін.), які у 20–30-х роках ХХ століття були першопрохідцями на шляху творення українського кіно та вчасно розуміли важливість і потребу цього шляху.

Список використаної літератури

1. Берест Б. Історія українського кіно. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 272 с.
2. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.. Київ : Логос, 2011. 391 с. Бібліогр.: с. 385–389
3. Бучко Р. Перше століття кінематографу у Львові: здобутки і втрати. *Галицька брама*. 1996. № 24, грудень. Видавництво “Центр Європи”. С. 2.
4. Бучко Р., Дорошенко А. Український закордонний кінематограф 1930–1945. *Історія українського кіно: у 5 т. Т. 2: 1930–1945* / [гол. ред. Г. Скрипник]; НАН України; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с., 28 іл.
5. Від Видавництва. *Кіно*. Львів, 1930. Ч. 1 (15 верес.). С. 1.
6. Воробкало Д. “До добра і краси”, або історія першого повнометражного українського фільму в Галичині. URL: <http://photo-lviv.in.ua/do-dobra-i-kрасy-abo-istoriya-pershoho-povnometrazhnoho-ukrajinskoho-filmu-v-halychyni/> (дата звернення: 8.04.19). – Назва з екрана.
7. Воробкало Д. Українська фотографія Львова у персоналіях. Портрет вісімнадцяти: Юліан Дорош. URL: <http://photo-lviv.in.ua/ukrajinska-fotografiya-lvova-u-personalijah-portret-visimnadsyatij-yulian-dorosh/> (дата звернення: 8.04.19). – Назва з екрана.
8. Воробкало Д. Українське кіно в Галичині 1930-х. URL: <https://zbruc.eu/node/59657> (дата звернення: 8.04.19). – Назва з екрана.
9. Гершевська Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр.: пер. з польськ. Львів : Бібліотека журналу “Г”, 2004. 100 с.
10. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995: пер. с фр. / пер. Станіслав Довганюк; відп. ред. і передм. Володимир Войтенко. Київ : KINO-КОЛО, 2005. 464 с.
11. Дорош А. О. П. Довженко в Галичині. *Галицька брама*. 1996. № 24, грудень. Видавництво “Центр Європи”. С. 11.
12. Дорош А. Програма академіка Крип’якевича “Квіти Кайзервальду” (штрихи до історії реалізації). *Галицька брама*. 1997. № 6 (30), червень. Видавництво “Центр Європи”. С. 14.
13. Дорош А. Юліан Дорош – 100 років від дня народження. *Галицька брама*. 2009. № 6 (174), червень. Видавництво “Центр Європи”. С. 3–5.
14. Дорош А., Полотнюк Я. Декілька слів про другий український фільм у Галичині – “Кринос”. *Галицька брама*. 1996. № 24, грудень. С. 16.
15. Історія українського кіно: у 5 т. Т. 2: 1930–1945 / [гол. ред. Г. Скрипник]; НАН України; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с., 28 іл.
16. Коба А. Юліан Дорош – піонер української кінематографії в Галичині. *Наукові записки Львівського історичного музею*. 1995. Вип. IV, ч. 2. С. 82–96.
17. Котлобулатова І. Історія кіно у Львові 1896–1939 рр. Львів: Ладекс, 2014. 96 с., іл.

18. Крижанівський Б. Книга про кіно: нариси. Київ: Веселка, 1987. 159 с.: іл.
19. Поштова скринька. *Кіно* (Львів). 1932. № 1/2. С. 12.
20. Швагуляк-Шостак О. Кіно і німці. *Контракти*. 2007. № 44 (листопад). С. 9.

References

1. Berest B. *Istoriia ukrainskoho kina*. Niu-York: Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka, 1962. 272 s. [in Ukrainian].
2. Briukhovetska L. I. *Kinomystetstvo: navch. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakl.* Kyiv: Lohos, 2011. 391 s. Bibliohr.: s. 385–389. [in Ukrainian].
3. Buchko R. *Pershe stolittia kinematohrafu u Lvovi: zdobutky i vtraty*. Halytska brama. 1996. № 24, hruden. Vydavnytstvo “Tsentr Yevropy”. S. 2. [in Ukrainian].
4. Buchko R., Doroshenko A. *Ukrainskyi zakordonnyi kinematohraf 1930–1945. Istoriia ukrainskoho kino: u 5 t. T. 2: 1930–1945* / [hol. red. H. Skrypnyk]; NAN Ukrainy; IMFE im. M.T. Rylskoho. Kyiv, 2016. 448 s., 28 il. [in Ukrainian].
5. *Vid Vydavnytstva. Kino*. Lviv, 1930. Ch. 1 (15 veres.). S. 1. [in Ukrainian].
6. Vorobkalo D. “Do dobra i krasny”, abo istoriia pershoho povnometrazhnoho ukrainskoho filmu v Halychyni. URL: <http://photo-lviv.in.ua/do-dobra-i-krasny-abo-istoriya-pershoho-povnometrazhnoho-ukrajinskoho-filmu-v-halychyni/> (data zvernennia: 8.04.19). – Nazva z ekrana. [in Ukrainian].
7. Vorobkalo D. *Ukrainska fotohrafiia Lvova u personaliiakh. Portret visimnadtsiaty: Yulian Dorosh*. URL: <http://photo-lviv.in.ua/ukrajinska-fotohrafiya-lvova-u-personalياهو-portret-visimnadtsyatyj-yulian-dorosh/> (data zvernennia: 8.04.19). – Nazva z ekrana. [in Ukrainian].
8. Vorobkalo D. *Ukrainske kino v Halychyni 1930-kh*. URL: <https://zbruc.eu/node/59657> (data zvernennia: 8.04.19). – Nazva z ekrana. [in Ukrainian].
9. Hershevska B. *Z istorii kultury kino u Lvovi 1918–1939 rr.: per. z polsk.* Lviv : Biblioteka zhurnalnogo “P”, 2004. 100 s. [in Ukrainian].
10. Hoseiko L. *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995: per. s fr. / per. Stanislav Dovhaniuk; vidp. red. i peredm. Volodymyr Voitenko*. Kyiv : KINO-KOLO, 2005. 464 s. [in Ukrainian].
11. Dorosh A. O. P. *Dovzhenko v Halychyni*. Halytska brama. 1996. № 24, hruden. Vydavnytstvo “Tsentr Yevropy”. S. 11. [in Ukrainian].
12. Dorosh A. *Prohrama akademika Krypiakevycha “Kvity Kaizervaldu” (shtrykhy do istorii realizatsii)*. Halytska brama. 1997. № 6 (30), cherven. Vydavnytstvo “Tsentr Yevropy”. S. 14. [in Ukrainian].
13. Dorosh A. *Yulian Dorosh – 100 rokiv vid dnia narodzhennia*. Halytska brama. 2009. № 6 (174), cherven. Vydavnytstvo “Tsentr Yevropy”. S. 3–5. [in Ukrainian].
14. Dorosh A., Polotniuk Ya. *Dekilka sliv pro druhyi ukrainskyi film u Halychyni – “Krylos”*. Halytska brama. 1996. № 24, hruden. S. 16. [in Ukrainian].
15. *Istoriia ukrainskoho kino: u 5 t. T. 2: 1930–1945* / [hol. red. H. Skrypnyk]; NAN Ukrainy; IMFE im. M.T. Rylskoho. Kyiv, 2016. 448 s., 28 il. [in Ukrainian].
16. Koba A. *Yulian Dorosh – pioner ukrainskoi kinematohrafii v Halychyni. Naukovi zapysky Lvivskoho istorychnoho muzeiu*. 1995. Vyp. IV, ch. 2. S. 82–96. [in Ukrainian].
17. Kotlobulatova I. *Istoriia kino u Lvovi 1896–1939 rr.* Lviv: Ladeks, 2014. 96 s., il. [in Ukrainian].
18. Kryzhanivskyy B. *Knyha pro kino: narysy*. Kyiv: Veselka, 1987. 159 s.: il.

19. Poshtova skrynka. Kino (Lviv). 1932. № 1/2. S. 12. [in Ukrainian].

20. Shvahuliak-Shostak O. Kino i nimtsi. Kontrakty. 2007. № 44 (lystopad). S. 9. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 15.04. 2019

Прийнята до друку 25.09.2019.

TO THE HISTORY OF THE FORMATION AND THE DEVELOPMENT OF THE CINEMA ART IN HALYCHYNA (GALICIA) of 20–30's of the 20th century

Iryna PATRON

*Lviv National Ivan Franko University
Department of Theatre Studies and Acting,
18, Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008,
phone (+38032) 239 42 99, e-mail: patronira@gmail.com
orcid.org/0000-0002-1357-8325*

The study of the history of Ukrainian cinema in Western Ukraine requires the additional explorations, since in the not numerous professional publications on this topic are described either occasionally or in general terms. For instance, in “The History of Ukrainian Cinema” by L. Hoseika notion of cinema at Halychyna (Galicia) is mentioned indirectly only in the footnotes; in the Diaspora’s publication “The History of the Ukrainian Cinema” by B. Berest this topic is placed in a small chapter “Ukrainian cinema in other regions of Ukraine”;

To study the conditions in which the process of formation and development of Ukrainian cinema art in Galicia in the 20–30's of the 20th century took place. Determine the genre and thematic variety of films that were filmed during the specified period. To indicate which personalities have become creators of cinema in the interwar period in Western Ukraine and their contribution to the development of Ukrainian cinema.

Methods of analysis and synthesis are applied; also the historical and the comparative methods.

In the beginning of the 20th century cinema becomes a powerful means of social communication and gets its national identity. Ukrainian cinema art developed not only within the boundaries of the USSR, but also in other territories, which were under the control of other states as a result of the defeat in the National liberation struggles. The history of the Ukrainian cinema art of Halychyna (Galicia) in this difficult period was created by personalities (Y. Dorosh, I. Sorochko, O. Pezhansky, I. Yatsentii, V. Pankiv, R. Turin, P. Kovzhun, R. Selsky, M. Trush, V. and J. Slonevski, S. Skoda, etc.), who in 20–30's of the 20th century were the pioneers of the creation of Ukrainian cinema, they understood the importance and necessity of a such direction.

Even despite the economic problems and the censorship of the Polish authorities can be concluded that Ukrainian cinema was actively developing in Halychyna (Galicia) in the 1930's. The attraction of local artists to professional film production was traced, the diversification of its thematic and genre, the education of national specialists for the cinema. The experience of such artistic groups as “SonyaFilm”, “Orion Film”, “Artes”, “Avangarde”, was the most valuable in demonstrating of the presence of a powerful creative potential of the Ukrainian community and the desire of shooting movies based on the models of the Europe of those times.

Investigated the development of the cinematography in the Western Ukraine of the early

20th century has been analyzed; the genre variety of films is considered and conditions for the establishment of cinema in Halychyna has been described. The activities of such art groups as “Sonyafilm”, “Orion-film”, “Artes”, “Avangarda” for the development of cinema of Halician Ukrainians in the late 20’s and 30’s of the 20th century was shown.

Keywords: film, cinematography (cinema), Halychyna (Galicia), Lviv, “SonyaFilm”, “Orion Film”, “Artes”, “Avangarde”, S. Kulik, Y. Dorosh.

УДК 793.5/7 (745/749)

orcid.org/0000-0003-4130-8653; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10625>

БАЛЕТМЕЙСТЕРИ ДЕРЖАВНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ У ЛЬВОВІ (1946–1953 роки)

Олександр ПЛАХОТНЮК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедри режисури та хореографії,
вул. Наукова, 50/37, Львів, Україна, 79060,
тел.: +38066 738 94 13; e-mail: vidlunnya@gmail.com*

Досліджено історичні процеси формування танцювальних традицій у музичних театрах, а також театрах оперети на прикладі діяльності театральних-балетмейстерів Львівського театру музичної комедії періоду 1946–1953 років. Висвітлено вплив історичних процесів на формування танцювальних традицій у середовищі музичних театрів на прикладі діяльності Львівського театру музичної комедії в період 1946–1953 років. Визначено персоналії балетмейстерів-постановників театру та їхній творчий доробок; простежено збереження традицій минулого без ігнорування театральних подій України сьогодення у творчій діяльності театрального балетмейстера. Висвітлено репертуар в контексті особливостей хореографічних номерів та їх значення для оперетної вистави.

Ключові слова: танець, театральний балетмейстер, хореографічний театр, оперета, Державний український театр музичної комедії у Львові, О. Опанесенко, І. Бріжінський, Б. Таїров, Н. Денсон.

Одним із істотних доказів тенденції до синтезу мистецтв у танці є його генеологічна спорідненість з театром. При самому виникненні танцю проглядаються позамузичні елементи, такі як спів, драма, дія, гра, пластика, рух, та власне, сам танець.

Постановка проблеми. Початок XXI століття позначився для українського мистецтвознавства знаменною подією – відбулося виокремлення хореографії як самостійної наукової спеціальності “Хореографічне мистецтво”, що своєю чергою потребує глибинного та змістовного дослідження хореографічного мистецтва України у всіх його структурованих зрізах і перспективах розвитку. Одним із таких питань є вивчення діяльності театральних-балетмейстерів.

Мета цього дослідження: відстежити історичні процеси формування танцювальних традицій у музичних театрах на прикладі Львівського театру музичної комедії в період 1946–1953 років.

Формування цілей статті: визначити постаті балетмейстерів постановників театру та їх творчий доробок; простежити збереження традицій з минулого та сьогодення у діяльності театрального-балетмейстера; визначити перспективи подальших наукових досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій: Питання, пов'язані з діяльністю театрів оперети світу та Україні вивчала ціла плеяда науковців та театрознавців, такі як: В. Вульф, Ю. Станішевський, Р. Бродавка, О. Ганянс, І. Шилова та інші. В. Вульф “От Бродвея немного в сторону” (1982) досліджує театральне життя США середини ХХ століття. Його експериментальні театри, мистецькі знахідки та їх значення для розвитку музичного театру. Велика роль у дослідженні історії хореографічного мистецтва України належить Ю. Станішевському і він порушив питання формування національного хореографічного мистецтва, історичний шлях балетного та драматичного театру України від перших танцювальних вистав у Харкові наприкінці ХVІІІ століття і впритул до ХХІ століття, й далі опрацьовує та характеризує досягнення всіх українських театрів опери та балету, а також Національного ансамблю танцю. В центрі досліджень – кращі балети та вистави створені за класичними та сучасними партитурами вітчизняних і зарубіжних композиторів, художні досягнення провідних акторів, балетмейстерів, диригентів, сценографів. Проаналізовано творчі шукання театральних колективів у контексті світового й європейського хореографічного мистецтва. У монографіях Р. Бродавки “Вольний ветер” (2012) та О. Ганянса “Сегодня и навсегда...” висвітлено питання історії Одеського академічного театру музичної комедії імені М. Водяного, що був заснований у Львові 1946 році, основна увага в цій праці акцентована саме одеському етапу існування. В опрацьованих дослідженнях лише на інформативному рівні згадано діяльність постановників танцювальних номерів Львівського українського театру музичної комедії.

Методологія. Цілком доречними постають загальнонаукові методи об'єктивності, історизму, порівняння, системності та спостереження. Методи об'єктивності й історизму надали змогу простежити передумови, основні етапи становлення та творчих етапів діяльності балетмейстерів Державного театру музичної комедії у Львові. Порівняльний метод виявляється слушним у дослідженні та аналізі творчих робіт балетмейстерів театру музичної комедії у Львові, що дає можливість власне виявити спільні та відмінні риси. Системний підхід, допоміг комплексно розглянути досліджувану проблематику. Метод спостереження використаний для порівняльного аналізу діяльності балетмейстерів у повоєнні роки у Львові і сьогодення, що виявив їх характер і спадковість наслідування традицій діяльності театрального балетмейстера музичного театру.

Виклад основного матеріалу.

Історичні дослідження демонструють хореографію як видовишне дійство ще в епоху її зародження. Хореографічне театральне мистецтво сприймалося як форма американського театру (за твердженням В. Конен). Це явище вона визначала його в межах загальної назви “чорні менестрелі” (“blackface minstrelsy”, де blackface – має дослівний переклад – чорний або зі зачорненим лицем) і більш конкретним – “менестрель-шоу” (“minstrel show”), яке отримало масове розповсюдження по всій країні, від канадського до мексиканського кордону, як у великих містах північно-східного, так і південних селянських глибинках. Репертуар його складався майже винятково на матеріалі з “псевдо негритянського” життя, а актори гримувалися, шаржуючи у такий спосіб темношкірих мешканців США [1, с. 44].

Незважаючи на те, що авторами й акторами, музикантами й танцівниками менестрельного театру були білошкірі американці, в ньому залишилися сильні традиції негритянського мистецтва. Пізніше до білошкірих акторів приєднуються

й виконавці афроамериканці. Менестрельні трупи на початках своєї діяльності не мали ні постійних приміщень, ні справжнього художнього керівництва, ні сталого репертуару. В багатьох своїх проявах вони нагадували тип традиційного мандрівного театру [1, с. 44].

Відомим є той факт, що Бродвейський театр – це особливий вид комерційного театрального мистецтва. В центрі однойменної вулиці на острові Манхеттен у Нью-Йорку, в так званому Театральному кварталі, діють 39 великих театрів. Назва “Бродвей” стала узагальнюючою. Вистава (або шоу) називається Бродвейською (“поставленим на Бродвеї”), якщо вона відбулася в одному з його театрів. У 1753 році на Бродвеї у Нью-Йорку США був споруджений перший театр, і називався він “Театр на Нассау-стріт” (англ. *Theatre on Nassau Street*), а вже у 1931 році тут було споруджено шістдесят театрів. На сьогоднішній день їх збереглося трохи менше [2, с. 40–42].

Аналізуючи становлення мюзиклу у середині ХХ століття, І. Шилова зазначала, що “довгий період пошуків (результатом яких було народження джазу, а ступенями розвитку – мюзикл-холів з ревію і шоу) привів нарешті до народження нового типу музично-драматичного видовища – мюзиклу” [3, с. 7]. Провідним, організаційним чинником мюзиклу стає ритм “йому підпорядковуються й діалогові сцени, він визначає переходи від діалогів до вокального або танцювального епізоду” [3, с. 29].

У Радянському Союзі існували своєрідні відповідники ревію та мюзикл-холів – різні агітаційні музичні групи. Наприклад, “Синя блуза” (1920–1933) – агітаційний естрадний театральний колектив, який пропагував ідеї революції й нове революційне “масове мистецтво”. Перший колектив під назвою “Синя блуза” був організований у 1923 році в Московському інституті журналістики на базі “Живой газети”, всі учасники якої виступали в синіх блузах – звичайному символічному одязі робітників, звідси походить й назва колективу. Ініціатором руху, його творцем, автором і одним із виконавців став Б. Южанин. Дуже швидко аналогічні групи виникли і в інших містах, слугуючи основою створення низки професійних театрів і надавши поштовх пошукам нових формацій театру, що містилися в репертуарі естрадні розважальні програми. Вже через деякий час налічувалося близько 400 подібних колективів (професійних та самодіяльних). Їхній репертуар складався з літературно-художніх монтажів, оглядів, сценок, танцювальних номерів, що відтворювали виробниче та громадське життя, міжнародні події. Тематика була злободенною, в ній поєднувалися героїка й патетика, сатира й гумор. Агітбригади “синеблузників” виступали з пропагандистськими віршами, хоровими декламаціями, фізкультурними сценками, спортивними танцями перед робітниками, виїжджали на заводи, фабрики, в клуби, їздили по містах і селах країни, деякі групи гастролювали навіть за кордоном [4, с. 92–133].

В Україні 1907 року у приміщенні Народного Троїцького дому М. Садовський заснував перший стаціонарний український театр, згодом – це Київський академічний театр оперети. Корифеї цього театру – визначні постаті не лише театральної сфери, це видатні громадсько-культурні діячі, які працювали в ім’я утвердження української національної свідомості, української культури, зокрема М. Заньковецька, М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський та інші. У 1934 році у цьому будинку відкрито стаціонарний театр музичної комедії під керівництвом В. Бенедиктова, а 1935 році відбулася перша прем’єра оперети “Летюча миша” Й. Штрауса. Сьогодні в репертуарі театру низка вистав, постановником яких

є заслужений діяч мистецтв України Б. Струтинський (саме в них і використовують джаз-танець). Це такі вистави: “Моя чарівна леді” (композитор Ф. Лоу балетмейстер-постановник – народний артист України О. Сегаль) та ін. [5].

Державний український театр музичної комедії у Львові (на сьогоднішній день це Одеський академічний театр музичної комедії ім. М. Водяного з 1953 року) почав свою діяльність восени 1946 року, керівниками театральної трупи в цей час були Ізакін Абрамович Гріншпун і Матвій Абрамович Ошеровський [6, с. 5]. Вистав тоді ставили багато, по 5–8 за сезон (не тільки класику, а і на сучасну тему). При цьому творчий склад театру складався з двох штатних режисерів, двох диригентів, близько 25 акторів, в різні роки 12–14 артистів хору, 12–14 артистів балету, 13–15 музикантів [6, с. 45]. Це при тому, що театр за свій театральний сезон, майже щомісяця представляв прем’єрні музичні вистави, де задіяний весь склад трупи, такий доволі високий рівень творчої продуктивності було досить важко досягати, але творча трупа справлялась з чим завданням.

І ось 23 березня 1947 року театр музичної комедії показав перший спектакль “Одинадцять невідомих” [6, с. 8–16]. Вже в першій постановці Львівського театру музичної комедії “Одинадцять невідомих” режисером І. Гришпунем та композитором Микитою Богусловським долучили танцювальні номери “танець герс”, “бугі-вугі” (хореографія О. Опанасенко). Ці танцювальні номери завжди сприймалися з боку глядача бурхливими оваціями “на біс”, хоча потрібно зазначити, що саме втілення цієї оперети було далеко не ідеальним і мало багато критичних зауважень до сюжетної лінії, а також до самої гри акторів. Також потрібно враховувати що саме приміщення “католицького будинку” ще не було повністю пристосованим для театральних потреб і майже весь репетиційний період відбувався в актовій залі управління залізниці [6, с. 14–16]. Загальною думкою критиків та мистецтвознавців сама львівська версія втілення оперети “Одинадцять невідомих” є одною з кращих ХХ століття.

У 1947 році в театрі музичної комедії працює балетмейстером Олександр Опанасенко (1913–2005) – постать, що відома своїми досягненнями як балетмейстер Закарпатського народного хору, та увійде історію хореографічного мистецтва як засновник Державного академічного ансамблю танцю Білорусії – 1959 року за свою діяльність отримав почесні звання залужений артист УРСР та заслужений діяч мистецтв БРСР [7; с. 6, 28]. Хореографії та масові сцени в постановці О. Опанасенко для оперети “Сільва” І. Кальмана (прем’єра у Львові 12 травня 1947 року) вирізнялася авторським почерком, оригінальністю хореографічного тексту та гармонійністю поєднання з режисерським вирішенням постановника В. Скляренко.

Заслуговує на згадку і оперета І. Дунаєвського “Вільний вітер”. У Львівському театрі цю оперету ставили режисер І. Гріншпун, диригент Я. Фельдман, художник Ю. Стефанчук та балетмейстер О. Опанасенко [6, с. 41]. В цій опереті проявляються нові грані таланту хореографа, розкривши всю фантазію її автора. Ця постановка була четвертою в репертуарі театру і визнана однією з найкращих продовж всього періоду існування театру у Львові. А вже коли театр виїжджав зі Львова, то актори співали пісні саме з цієї оперети, і відповідно новий сезон в Одесі 1953 року розпочали саме цією постановкою. Сценічна версія оперети “Вільний вітер” під керівництвом І. Гріншпуна витримала понад 540 вистав аж до 1960 року [6, с. 43].

Отож, у львівський період театру музичної комедії балетмейстерами-постановниками театру були О. Опанасенко, окрім нього тут балетмейстерами

працювали І. Бріжінський (музична комедія “Весільна подорож” Н. Богословського), Б. Таїров (музичні комедії “Весільна подорож”, “Саме завітне” В. Соловйова-Сєдова).

Згодом тут розпочав свою діяльність балетмейстер Н. Денсон. Його балетмейстерська діяльність відзначилась великою кількістю поставлених оперет, музичних комедій. Серед них: “Кето і Коте” В. Долідзе, “Дочка Фельдмаршала”, “Шумить Середземне море” О. Фельцмана, “Мадемуазель Нігуш” Е. Єрве, “Біля голубого Дунаю” А. Леціна, “Холопка” Н. Стрельнікова, “Морський вузол” Е. Жарковського, “Весілля в Малинівці” А. Рябова “Фіалка Монмартра”, “Сільва” Є. Кальмана та інші [8–12]. У роботах балетмейстера відчувається оригінальне вирішення вокально-сценічних номерів – забарвлення їх танцями, при чому значну роль тут відіграють так звані “підтанцювки” основних дійових осіб [13, с. 450], що на той час майже не використовувалось в інших театрах оперет Союзу. Для його постановок характерне виконання танцю артистами балету, де і солістові доводиться танцювати на професійному рівні – від цього номери вистави набувають динамічності, цілісності сценічного образу й нерозривності музично-театральної дії.

Останнім спектаклем, поставленим у Львові, стала “Весільна подорож” у постановці В. Піковського. 1953 року за ухвалою партійних органів театр було переведено до Одеси. Сьогодні головним балетмейстером театру є заслужений діяч мистецтв України І. Дідурко. У репертуарі театру такі вистави, як “У джазі тільки дівчата”, “Хеллов, Доллі!”, “Дж. Херман Дон Сезар де Базан” та інші, у яких представлено джаз-танець [14, с. 87–96].

Можемо зазначити, що діяльність перших балетмейстерів Львівського театру музичної комедії 1946–1953 років заклали оригінальну школу хореографії музичних вистав, що згодом можна відстежувати у творчих роботах кількох музичних театрів України. За таким зразком у 1971–1989 роках працював Київський мюзикл-хол. Концертні вистави склалися зі стилізованих народно-сценічних та бальних танців, а також джаз-танцю, теп-танцю, модерн-танцю. Всі танцювальні номери виконували у супроводі оркестрової джазової музики. Використовували популярні музичні композиції, що сприяло залученню у програмі танців диско, брейк-дансу, хіп-хопу. На той час у Київському мюзикл-холі працювали такі хореографи-постановники, як А. Шекера, Г. Майоров, В. Манохін, А. Рубіна. Сама балетна труппа складалася із професійних артистів театру естради та балету. За цей період Київський мюзикл-хол чимало гастролювали містами СРСР, їхні вистави побачили в Москві, Ленінграді, Кишиневі, Ризі. У 90-х роках ХХ століття в період “перебудови” мюзикл-хол не мав підтримки держави і через фінансові негаразди та адміністративні проблеми його було закрито [15, с. 85–86].

Сьогодні в репертуарі Київського академічного театру оперети низка вистав, постановником яких є заслужений діяч мистецтв України Б. Струтинський родом із Івано-Франківської обл. Серед хореографів театру заслужений артист України Вадим Прокопенко, який отримав ази хореографічних знань у провідних хореографів Львова в народному ансамблі танцю “Галичина”, модерн-балеті “Акверіас” Оксани Лань. Його перші спроби акторської та балетмейстерської діяльності відбувалися у Львівському театрі “Гаудеамус” під керівництвом Бориса Озерова. Вже в Києві В. Прокопенко створив такі вистави: “Цілуй мене, Кет!” (композитор К. Портера); “Welcome to Ukraine, або Подорож у кохання” (на музику українських композиторів); “Бал у Савойї” (хореографи-постановники М. Булгаков, В. Прокопенко, Н. Скуба) та

інші [5]. Сучасна хореографія в оперетах зазначеного театру вирізняється сміливим вирішенням щодо синтезу стилів та видів хореографічного мистецтва, а саме: модерн, джаз та контемпорарі танцю вдало інтегрується зі стилістикою народного та класичного танцю. Саме ця традиція синтезу видів та напрямів хореографічного мистецтва була випробувана в Україні балетмейстерами Львівського державного театру музичної комедії середини ХХ століття

Висновки. Отож, танець у театрах естради, музичних театрах, театрах оперети є тою віссю, що став основою для всієї драматичної постановки, на яку нанизувалися всі пов'язані між собою епізоди. Залучення до вистав хореографії балетмейстерами вивільняло закладену у них енергію, їх музичність, пластичність, надавало спектаклю особливого динамізму. Впровадження у музичному театрі традицій танцювального мистецтва стало поштовхом до подальшого його використання у кіно, авангардному балеті, перформансах, інсталяціях тощо. Це відчули і вдало використали у своїй діяльності балетмейстери Львівського музичного комедійного театру О. Опанесенко, І. Бріжінський, Б. Таїров, Н. Денсон та інші. Відрадно визнавати, що їхні творчі пошуки та доробок у створення хореографії музичної вистави знаходять диференційований відгук у діяльності театральних балетмейстерів України сьогодення.

Вбачаємо перспективи подальшого дослідження у вивченні біографічних фактів життя, вивчення творчої спадщини балетмейстерів Львівських театрів ХХ–ХХІ століть, що надасть можливість визначити підґрунтя для формування театральньо-балетмейстерської школи Львова зокрема та України загалом.

Список використаної літератури

1. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. Москва: Советский композитор, 1984. 312 с.
2. Вульф В. От Бродвея немного в сторону: 70-е годы. Очерки о театральной жизни США, и не только в ней / В. Вульф. Москва: Искусство, 1982. 264 с.
3. Шилова И. Превращения музыкального фильма / И. Шилова. Москва : Союз кинематографистов СССР, 1981. 64 с.
4. Уварова Е. Эстрадный театр. Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы, (1917–1945) / Е. Уваров. Москва : Искусство, 1983. 320 с.
5. Київський академічний театр оперети. 75 років / О. Когут, О. Тацій, Н. Хілобок. Київ : Київський театр оперети, 2009. 200 с.
6. Галяс А. Сегодня и навсегда... Очерки истории одесского академического театра музыкальной комедии им. В. Водяного / А. Галяс. Одесса: Бондаренко М. А., 2017. 400 с.
7. Государственный академический ансамбль танца Беларуси [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://beladance.org/about-ensemble/> (дата доступу 05.09.2019 р.)
8. Театральний Львів / Українське театральне товариство. Львівська філія / № 3. 1–15 березня 1947 рік. Львів : Друкарня АН УРСР, 1947. 16 с.
9. Театральний Львів / Українське театральне товариство. Львівська філія / № 12 грудень 1947 рік. Львів: Друкарня АН УРСР, 1947. 16 с.
10. Театральний Львів / Українське театральне товариство. Львівська філія / 1950 рік. Львів: Тип. "Львов. ж.-д", 1950. 40 с.

11. Театральний Львів / Українське театральне товариство. Львівська філія / № 19 (150), грудень 1951 рік. Львів: Тип. “Львов. ж.-д”, 1951. 36 с.
12. Театральний Львов / Украинское театральное общество. Львовское отделение / № 10 (161), июнь 1952 год. Львов: б.в., 1952 18 с.
13. Янковский М. Советский театр оперетты. Очерки истории / М. Янковський. Ленинград: Искусство, 1962. 487 с.
14. Голота В. Театральная Одесса / В. Голота. Київ: Мистецтво, 1990. 245 с.
15. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії / Д. Шариков. Київ: Видавець Карпенко В., 2008. 168 с.
16. Бродавка Р. “Вольный ветер” / Р. Бродавко. Одесса: Типография “ВМФ”, 2012. 148 с.
17. Васеловська Г. Український театральний авангард / Г. Васеловська. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.
18. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України, 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку. Київ: Музична Україна, 1986. 240 с.

References

1. *Konen, V. (1984). Rozhdeniye dzhaza [The birth of jazz]. Moskva: Sovetskiy kompozitor. [in Russia].*
2. *Vul'f, V. (1982). Ot Brodveya nemnogo v storonu : 70-ye gody. Ocherki o teatral'noy zhizni SSHA, i ne tol'ko v ney [From Broadway a little to the side: 1970. Essays on theatrical life of the United States, and not only in it]. Moskva : Iskustvo. [in Russia].*
3. *Shilova, I. (1981). Prevrashcheniya muzykal'nogo fil'ma [Transformation of the musical film]. Moskva: Soyuz kinematografistov SSSR. [in Russia].*
4. *Uvarova, Ye. (1983). Estradnyy teatr. Miniatyury, obozreniya, myuzik-kholly, (1917–1945) [Variety Theater. Miniatures, Ferris, Music Halls, (1917–1945)]. Moskva: Iskustvo. [in Russia].*
5. *Kyivs'kiy akademichniy teatr opereti. 75 rokiv (2009) / O. Kogut, O. Tatsiy, N. KHilobok. [Kiev Academic Operetta Theater. 75 years]. Kyjiv: Kyjivs'kiy teatr opereti. [in Ukrainian].*
6. *Galyas, A. (2017). Segodnya i navsegda... Ocherki istorii odesskogo akademicheskogo teatra muzykal'noy komedii im. V. Vodyanogo [Today and forever ... Essays on the history of the Odessa Academic Theater of Musical Comedy named after V. Vodyanogo]. Odessa : Bondarenko M. A. [in Russia].*
7. *Gosudarstvennyy akademicheskyy ansambl' tantsa Belarusi (2019). [State Academic Dance Ensemble of Belarus]. Retrieved from: <http://beladance.org/about-ensemble/> [in Russia].*
8. *Teatral'niy L'viv (1947). Ukraïns'ke teatral'ne tovaristvo. L'vïvs'ka filiya / № 3. 1-15 bereznya 1947 rik [Theatrical Lviv / Ukrainian Theater Society. Lviv Branch // No 3. March 1–15, 1947]. L'viv : Drukarnya AN URSR. [in Ukrainian].*
9. *Teatral'niy L'viv (1947). Ukraïns'ke teatral'ne tovaristvo. L'vïvs'ka filiya / № 12 gruden' 1947 rik [Theatrical Lviv / Ukrainian Theater Society. Lviv Branch // № 12 December 1947]. L'viv : Drukarnya AN URSR. [in Ukrainian].*
10. *Teatral'niy L'viv (1950). Ukraïns'ke teatral'ne tovaristvo. L'vïvs'ka filiya / 1950 rik [Theatrical Lviv / Ukrainian Theater Society. Lviv Branch // 1950]. L'viv : Tip. “L'vov. zh.-d”. [in Ukrainian].*

11. *Teatral'nyy L'viv (1951) Ukrain's'ke teatral'ne tovaristvo. L'viv's'ka filiya / № 19 (150), gruden' 1951 rik* [Theatrical Lviv / Ukrainian Theater Society. Lviv Branch // No. 19 (150), December 1951]. L'viv : Tip. "L'vov. zh.-d". [in Ukrainian].
12. *Teatral'nyy L'vov (1952). Ukrain's'koye teatral'noye obshchestvo. L'vovskoye otdeleniye / № 10 (161), iyun' 1952 god* [Theater Lviv / Ukrainian Theater Society. Lviv branch // No. 10 (161), June 1952]. L'vov : b.v. [in Russia].
13. *Yankovskiy, M. (1962). Sovetskiy teatr operetty. Ocherki istorii / M. Yankovs'kiy* [Soviet operetta theater. History Essays]. Leningrad : Iskusstvo. [in Russia].
14. *Golota, V. (1990). Teatral'naya Odessa* [Theater Odessa]. Kyiv : Mistetstvo. [in Ukrainian].
15. *Sharikov, D. (2008). Klasifikatsiya suchasnoji khoreografiji* [Classification of contemporary choreography]. Kyjiv : Vidavets' Karpenko V. [in Ukrainian].
16. *Brodavka, R. (2010). "Vol'nyy veter"* ["Free wind"]. Odessa : Tipografiya "VMF". [in Russia].
17. *Vaselovs'ka, G. (2020). Ukrain's'kiy teatral'nyy avangard* [Ukrainian theatrical avant-garde]. Kyjiv : Feniks.in Ukrainian].
18. *Stanishevs'kiy, Yu. (1986). Baletniy teatr Radyans'koi Ukraïny, 1925–1985: Shlyakhi i problemi rozvitku* [Ballet Theater of Soviet Ukraine, 1925–1985: Ways and Problems of Development]. Kyjiv: Muzichna Ukraïna. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 15.06.2019.

Прийнята до друку 27.09.2019.

CHOREOGRAPHERS OF THE STATE THEATER OF MUSICAL COMEDY IN LVIV FROM 1946-1953

Oleksandr PLAKHOTNYUK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Direction and Choreography,
50/37 Naukova Str., Lviv, Ukraina, 79060,
phone: +38 066 738-91-13; e-mail: vidlunnya@gmail.com*

A study is conducted of the historical processes of the formation of dance traditions in musical theaters, as well as operetta theaters on the example of the activities of choreographers of the Lviv Theater of Musical Comedy in the period from 1946 to 1953. The study outlines the historical processes of the formation of the above dance traditions. This study identifies the personalities of the choreographers of the directors of this theater and their creative result; there is a careful attitude to the traditions of the past and the introduction of modern techniques of theatrical choreographer. In the context of the features of choreographic numbers and their significance for the opera performance, their repertoire is considered. **Definition of research.** At the beginning of the 21st century, the event of the separation of choreography as a separate scientific specialty called "Choreographic Art" took place in Ukrainian art, which in turn requires a deep and meaningful study of the choreographic art of Ukraine in all its aspects and the development perspective. One

of the aspects of this study is the study of the activities of the theatrical choreographer. The purpose of this study is to track the historical processes of the formation of dance traditions in musical theaters using the example of the Lviv Theater of Musical Comedy in the period 1946-1953. **Main objective of the study.** To personify the choreographers of the theater and to indicate the result of their activities; to trace their careful attitude to the traditions of the past and modern traditions in the context of the activities of the theatrical choreographer; determine the prospect of further scientific research. **Methodology.** The general scientific methods of objectivity, historicism, systemicity and observation are applicable here. The method of objectivity and historicism provided an opportunity to trace the conditions and the main stages of the creative activity of the choreographers of the State Theater of Musical Comedy in Lviv. The comparative method is suitable for use in the analysis of the creative work of choreographers of the Musical Comedy Theater in Lviv, because such a method provides an opportunity to discover common and different features. The systematic approach allowed us to study this phenomenon comprehensively. The observation method, which was used for a comparative analysis of the activities of choreographers in the post-war years in Lviv with modern ballet activity, revealed the nature and inheritance of the traditions of musical theater. **Conclusions.** So, the dance became the main axis for the whole drama performance, on which interconnected episodes were strung together in pop and musical theaters. The introduction of choreography into theatrical performances by the choreographers released the energy, musicality, plasticity contained in it, and endowed the performance with dynamism. The dance introduced into the musical theater became the starting point for the use of dance in the cinema, avant-garde ballet, performances, installations and so on. All this was subtly felt and skillfully used in their activities by the choreographers of the Lviv Musical Comedy Theater O. Opanasenko, I. Brzhinsky, B. Tairov, N. Denson. It is pleasant to realize that the results of their activities and their choreographic inventions used in musical performances certainly found their response in the activities of theatrical choreographers of Ukraine in the modern environment. We consider the prospects for further research in the study of biographical facts from life, from the legacy of the work of choreographers of Lviv theaters of the 20-21 centuries. All this will provide an opportunity to determine the basis for the formation of the theater-choreographic school of Lviv in particular and Ukraine as a whole.

Keywords: dance, theater-choreographer, choreographic theater, operetta, State Ukrainian Theater of Musical Comedy in Lviv, O. Opanasenko, I. Brzhinsky, B. Tairov, N. Denson.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.071.1(=161.2)(71):76:7.038.532

orcid.org/0000-0003-0514-3281; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10626>

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ТА СЕМАНТИКА ЗОБРАЖАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ГРАФІЦІ МИРОНА ЛЕВИЦЬКОГО

Ярина ТУРЧИНЯК

*Львівська національна академія мистецтв,
кафедра історії та теорії мистецтва,
вул. Кубійовича, 38, Львів, Україна, 79011,
тел.: +380675230519; e-mail: yarynaturchynyak@gmail.com*

Досліджено концептуальні засади та семантику зображальних елементів у обкладинках книг Мирона Левицького. Розглянуто багатофункціональний процес першооснов у макетуванні та створенні оригінального ескізу обкладинки, форматування елементів оригінал-макету при верстці книги.

Методику, яку використана у дослідженні передбачає застосування методу сходження від абстрактного до конкретного та порівняльного аналізу. У статті доведено інтеграцію та власне трактування мистцем стильових рис напряму модерн у проектуванні обкладинок книг. Визначено необхідність диференціації графіки у творчій діяльності Мирона Левицького на прикладну та станкову. Проаналізовано аналоги промислової графіки іноземних та українських митців.

Актуальність роботи полягає у встановленні та структуруванні сфер діяльності мистця та їх чіткої диференціації. Ретроспективний огляд дає можливість актуалізувати тодішні і тогочасні питання мистецтва для збереження мистецької спадщини України. Сформовано проблему популяризації та збереження української промислової та станкової графіки в умовах еміграції.

Ключові слова: семантика, станкова графіка, екслібрис, лінорит, модерн.

Постановка проблеми. Сьогодні для мистецтвознавства України актуальним є питання мистецтва графіки: промислової, оригінальної станкової графіки у працях митців української діаспори, що були недостатньо вивчені та обділені увагою впродовж років. Актуальною проблемою цієї статті є розгляд та аналіз графіки за цільовим призначенням та способами виконання і модифікацій у працях Мирона Левицького в контексті культури української діаспори. Проблема якісного поєднання різних графічних технік та семантики створюваних ним образів. Ознайомлення із творчістю художника – тема малодосліджена та є актуальною, насамперед, тому, що діяльність М. Левицького зосереджена у сферах станкової та прикладної графіки. Вивчення та збір цього матеріалу допоміг би визначити, в чому полягали закономірності розвитку й взаємовпливів української графіки. Застосування “компліментарних графічних елементів” творення праць мистцем є тим підґрунтям для розвитку новітніх світоглядних ідей на основі його різносторонніх здобутків.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Представлено зібрані публікації, в котрих висвітлено сферу діяльності у станковій та книжково-журнальній графіці. Частина матеріалу для дослідження знайдена в окремих монографіях та публікаціях, що стосуються діяльності української діаспори 40-х років ХХ століття, а зокрема Мирона Левицького. У процесі написання роботи розглянуто праці Галини Горюн-Левицької, каталог присвячений творчості Мирона Левицького, Галина Стельмащук “Українські митці у світі”, матеріали представлені Оксаною Жепинською, “Каталог виставки учнів-ювілярів до 80-ліття мистецької школи Олекси Новаківського” Л. Волошин та З. Грушовець [8]. Матеріали є репрезентативним джерелом, що відображають діяльність М. Левицького та формування його творчої особистості. Хронологічні межі дослідження охоплюють період навчання М. Левицького у художній школі О. Новаківського 1931–1933 років та навчання митця в Академії красних мистецтв у Кракові протягом 1933–1934 років. Творча діяльність художника тривала до 1991 року. Територіальні межі дослідження зорієнтовані на діяльність художника і місцезнаходженням його культурно-мистецької спадщини. Вони охоплюють Львів, Республіку Польщу (Краків), період подорожей країнами Європи та його місцем проживання в Канаді. Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні концептуальних засад та культурно-мистецьких уподобань М. Левицького. Аналіз останніх досліджень дає можливість провести комплексну характеристику сфери діяльності митця, формування життєвого і творчого шляху під час перебування в Україні та у період його еміграції. Значний за обсягом матеріал систематизовано та опрацьовано. Новизну вносить аналіз зібраного доробку творчої спадщини М. Левицького.

Опрацьовано: фонди у Національному музеї України ім. Андрея Шептицького та художньо-меморіальному музеї ім. Олекси Новаківського у Львові. Опрацьовано матеріал зібраний дослідниками з приватних колекцій: Романом Мироновичем Яцівим, розглянуто наукові монографії Галини Горюн-Левицької та каталог присвячений творчості Мирона Левицького, публікації у наукових та науково-популярних виданнях і монографії Дарії Даревич.

Відстежувала та опрацьовувала такі періодичні видання: літературно-мистецький журнал “Ми і світ”; бюлетень наукового товариства ім. Шевченка в Канаді; часопис “Новий шлях”; газету “До перемоги”, гумористичний журнал “Комар”, дитячий місячник “Мій приятель”, обкладинки до таких видань, як “Велика історія України” та “Історія української культури”. Також опрацювала обкладинки книг, котрі художник створював для видавничого концерну Івана Тиктора.

Творчий доробок Мирона Левицького було представлено на виставках у Львові протягом 2016–2017 років. Твори митця були презентовані серед таких експозицій: робіт українських художників-емігрантів ХХ століття у Національному музеї ім. Андрея Шептицького, з нагоди святкування 50-річчя створення Світового Конгресу Українців, 2017 року; виставка графічних творів зі збірки Галини Горюн-Левицької у 2016 році в історичному комплексі НМЛ ім. Андрея Шептицького.

Виокремлення раніше не з’ясованих частин загальної проблеми. Спадщина митця охоплює широкий діапазон різних сфер діяльності: графіка, живопис, монументальне малярство, книжково-журнальна графіка, видавнича діяльність. Митець ламає певну тривіальність і традиційність рис українського мистецтва. Спираючись на зібрану інформацію з музейних колекцій та фондів проаналізовано

творчість М. Левицького. Аналіз праць відомих науковців-мистецтвознавців, художників та журналістів дає можливість розкрити повну картину творчості М. Левицького.

Мирон Миколайович Левицький народився 14 жовтня 1913 року у Львові. Протягом 1923–1931 роках навчався в Академічній гімназії у Львові, де захопився малюванням. Митець працював під мистецьким псевдонімом “Лев” чи транслітерацією – “Lev”. Мистецьку освіту здобув у школі імені Олекси Новаківського з 1931–1933 років. У період 1933–1934 років вивчав графіку



в Академії красних мистецтв у Кракові. Під час канікул мандрував Західною Україною, вивчаючи орнаментальні і колористичні особливості народного мистецтва кожної місцевості. 1935 року повернувся до Львова, працював ілюстратором книжок у видавництві “Батьківщина”. Першим замовленням Мирона Левицького були ілюстрації до двотомника “Енеїди” І. Котляревського. Митець працював над оформленням обкладинок книг видавничого концерну Івана Тиктора “Українська преса”, “Червоної Калини” й Видавничої спілки “Діло”.

Протягом 1938–1939 років займався виданням журналу “Ми і світ”. В 1939 році під час радянської окупації Львова у 1939–1941 роках М. Левицький

працював художником Археологічного відділу Академії наук та історичного музею у Львові. За німецької окупації у 1942–1943 роках працював в українському видавництві, викладав у мистецько-промисловій школі разом із Володимиром Балясом, Володимиром Блавадським, Яковом Гніздовським, Едвардом Козаком, Григорієм Смольським, на відділі графіки.

1942 року його роботи експонували на спільній виставці у Львові, однак більшість із них не збереглися донині.

У 1943–1944 роках був військовим кореспондентом газети “До перемоги” Української дивізії “Галичина”. Наприкінці війни митець переїхав до Кракова, де якийсь час співпрацював із газетою “До зброї”. Потрапив у табір біженців в Австрії, а згодом у 1949 році емігрував до Канади. Мирон Левицький працював художнім редактором гумористичного часопису “Комар”. У 1954 році переїхав до Торонто, де працював у видавництві Івана Тиктора. Згодом став мистецьким керівником студії “Орбіт”. У 1951 році Іван Тиктор організував видавництво “Клуб приятелів української книжки”. Мирон Левицький співпрацював із ним як ілюстратор і графік, художній редактор. Помер Мирон Левицький 17 липня 1993 року в Торонто, де і похований.

Діапазон мистецької практики зосереджений у різних сферах творчої діяльності, а зокрема у графіці. Мирон Левицький – один із визначних українських графіків (Рис.6), а його творчий доробок має вагоме значення для української культури. Діапазон мистецької практики відзначається широкою творчою уявою, багатогранністю і продуктивністю [8, с. 124]. Вдосконалення професійної майстерності Мирона Левицького не можна відділити від соціокультурного середовища, в якому формувався художник. “У станковій графіці Львова середини 60-х років спостерігається посилення зв’язку між образною мовою творів та композиційно-пластичним їх вирішенням. Художники акцентують свою увагу

на ідейно-змістові моменти більше індивідуалізують образно-поетичну мову поглиблюючи сили добра і зла в реально-зримій та алегоричній формах” [9, с. 48]. У працях М. Левицького є безліч дотичностей до мистецьких традицій творчості українських митців. Митець здійснив інтелектуальну інвестицію у мистецьку спадщину української культури. У своїй творчості митець опирався на деякі течії постімпресіонізму та стилєвих напрямів раннього модернізму, ар деко.

Художник відмовився від наслідування класичних рис (Рис. 1, 2) виконання, а прагнув інтерпретувати образи засобом інтеграцій різноманітних мистецьких течій. Проте ранні праці митця виявляють риси неовізантизму. Зовні енергійні, експресивні мотиви у малярстві ніби візуалізують характер художника крізь призму його праць. Гармонія поєднання витончених ліній та локальних плям становлять первинну категорію у структурі мислення та візуалізації образів.



Рис. 1. Лінорит “Дажбог”.



Рис. 2. Лінорит “Три грації”.

Основну частину спадщини художника становить малярство і графіка. “У своїй доповіді пан професор Джеральд Нідем дав вичерпний аналіз найважливіших моментів мистецького шляху М. Левицького від школи (і неминучого впливу) Олекси Новаківського у Львові через французьке мистецтво (Сезан, Бонар, Ренуар, Брак) до вироблення власних виражальних засобів, що вирізняли його з-поміж інших художників”. Згадка виступу Джеральда Нідема у статті [6]. Комплексний аналіз творчості за жанровою, технічною, формально-мистецькою структурою репрезентує різнопланову діяльність митця у мистецькому середовищі. Це дослідження дає можливість розкрити та з’ясувати стилістичні риси праць художника.

Мирон Левицький – український графік, монументаліст, ілюстратор, журналіст і письменник. Митець був одним із небагатьох непересічних особистостей свого часу, котрий майстерно лавірував між реалізмом та експресіонізмом, кубізмом

і абстракціонізмом (Рис. 3). М. Левицький інтерпретував та трансформував класичні традиції української культури. Особистість молодого художника



Рис. 3. “Святий Юрій”, 1976р.



Рис. 4. Лінорит “Шехерезада”.

формувався під впливом творчих засад школи О. Новаківського. Мирон Левицький проявляв свою індивідуальність навіть під час навчання у художній школі. Олекса Новаківський був одним із передових представників символізму і сецесійної стилізації. У 1923 році він перетворив свою майстерню на художню школу. Творчі засади Олекси Новаківського безумовно мали вплив на становлення творчої індивідуальності Мирона Левицького. Ранні напрацювання митця вирізняються своїм новаторством і винятковим сучасним трактуванням, що актуально й у сьогодні. Митець випередив свій час на багато років уперед. Це твердження може бути суб’єктивним, бо мистецтво оцінювати можна лише суб’єктивно. Мирон Левицький закінчив школу Олекси Новаківського у 1933 році. Художник проявляв виняткові здібності до графіки (Рис. 4), тому після закінчення навчання у мистецькій школі продовжив навчання у відомого польського маляра і графіка Владислава Сковчиляса. Вивчав та освоював графіку в Академії красних мистецтв у Кракові з 1933 року по 1934 рік. Мирон Левицький мав чітке розуміння організації композиції твору, дар емпатичної настроєвості ситуації, гостру пам’ять на місця і людей та сміливого поєднання кольору. Проте ранні напрацювання художника підтримують формально-стильові уподобання візантизму.

Зрілий період творчості відзначається зверненням художника до теми архітектури та пейзажу. Досить часто зображував міста Західної Європи, зокрема: Париж, Барселона, Единбург та метрополії Індії. Серед безлічі робіт наявні пейзажі Канади та Америки, екзотичні місця Австралії, поселення Мексики (Рис. 5). Два роки, що їх М. Левицький провів у Парижі, стали визначальними для формування його мистецького модерного стилю, в якому домінували кольорові

геометричні площини, з яких компонувалися майже готичні зображення на його картинах. У Канаді була заснована спілка УСОМ, упродовж 1955–1956 років вагомий слід в українській та світовій графіці і малярстві залишив М. Левицький. Спілка є актуальною і сьогодні, об’єднує понад 40 митців сучасності. Перша персональна виставка художника відбулася 1958 року у галереї “Рор Вольмар” (Galerie Ror Valmar), і її прихильно оцінили французькі критики. Митець яскраво

вирізнявся у позанаціональному контексті й атмосфера міста стала своєрідним катализатором для формування модерних рис у творчості митця. Паризький період творчості М. Левицького характерний компонуванням геометричних кольорових площин, що асоціативно нагадують близькі за стилем готичні зображення. Інші експонувалися в Торонто, Ватерлоо, Нью-Йорку, Детройті, Оттаві, Едмонтоні, Чикаго, Львові та Києві. Помітне місце у творчості М. Левицького посідає



Рис. 5. Малярство “Бики при заході сонця”

і монументальний живопис. Під час своїх мандрівок до Австралії, митець займався розписом українських церков та продовжує подорожувати Мексикою, Північною Африкою, Індією і Далеким Сходом. Мирон Левицький видав збірку оповідань “Ліхтарі”. У цій праці митця, яскраво виражено тяжіння його до рідних спогадів з дитинства. Художник розповів про Львів у передвоєнний період. Серед мистецької спадщини Мирона Левицького невід’ємну частину його професійної діяльності займає графіка.

Митець був експонентом львівської школи Олекси Новаківського, що безпрецедентно керувалася засадами постімпресіонізму. Варто зазначити, що іманентні йому принципи імпресіонізму були першоосновою до формування ним неконвенційних підходів до мистецтва, котрі безумовно вплинули на становлення молодого М. Левицького, як творчого індивідуума.



Рис. 6. Обкладинка.
Повість Перша Любов.
Михайло Подворняк.
Художник Мирон Левицький.

Після емпіричного та теоретико-аналітичного опрацювання інформації про творчість М. Левицького у таких сферах, як живопис, монументальне малярство, станкова графіка, ілюстрація, промислова графіка, в контексті модернізму ХХ століття опис диференціює свої компетенції до розкриття культурно-естетичних констант певного періоду творчості. Отже, розглядаючи усі ці напрями, доцільно розпочати із графіки, як першооснови одного з видів образотворчого мистецтва та розгляд її модифікацій: за цільовим призначенням та способом виконання.

Аналіз спроектованої Мироном Левицьким обкладинки книги до повісті “Перша любов” М. Подворняка (Рис. 7). Ідентифікуючи зображення палітурки книги, яку розробив М. Левицький за своїм цільовим призначенням належить до промислової графіки, яка охоплює художнє проектування та розробку обкладинок книг. Емпіричний аналіз цієї праці становить початковий етап дослідження і відносить цю роботу до жанру книжкової графіки.

В обкладинці превалює застосування М. Левицьким зображувальних засобів графіки: контурної лінії, плями, тону аркуша та поліхромне вирішення. Іманентним зображувальним засобом серед диференційованих видів інструментів є застосування пера. У формально-стилістичному аналізі обкладинки превалює використання контуру та плями, що утворюють неопосередковану композицію. Побудова художнього твору належить хвилястим лініям, що на протигагу урівноважують флористичне зображення відповідно до ортодаксальних осей композиції. Семантичне розкриття змісту твору становить використанням асоціативного елементу квітів, що логічно відповідає назві повісті. Художник синкретично інтегрував власне осмислене бачення певного стану чи емоції та спроектував видуману реальність засобом символізму, що реалізувалося у розробленому ним орнаменті до палітурки. Елемент квітки виступає емпіричним матеріальним об'єктом, що виражає на чуттєвому рівні емоцію любові, певний стан закоханості, молодості, позначає абстрактно-сміслову інформацію. У мистецтві цей полісемічний знак-символ залежно від належності певній культурі може інтерпретуватися з більш диференційованим значенням, але у конкретному аналізі виражає тривіальне бачення. Головний елемент роботи позначає художні інтенції автора, розкриваючи присутній певний романтичний культ обожнювання жінки, природи, любові. Митець досягнув високого рівня майстерності в оформленні сучасної української книги.

Мистецька спадщина становить велику кількість ескібрисів, які він оформив та проілюстрував у характерному лише йому графічному стилі. Художник захоплювався і практикував різноманітні графічні техніки. Зображальні засоби доведені до феноменальності виконання і високого рівня естетизму. Лінія є не лише засобом творення певного образу. У цьому жанрі митець виявив себе блискучим знавцем графічних прийомів моделювання образу та зумів психологічно глибоко схарактеризувати визначальні риси духовних зацікавлень особистостей, для яких створювалися ці ескібриси.

Ескібриси і лінорити є не лише вербальним, інформаційним образом, а й чітким засобом комунікації між художником і глядачем. Організація композиції та грамотне поєднання графічних елементів візуалізують чіткі лаконічні образи, створених ним праць.

Серед найвиразніших робіт мистця у жанрі ескібрису доцільно відзначити ескібрис для відомого українського поета німецького походження Ю. Клена. Безліч ескібрисів М. Левицький виконував фотографічним способом. Важливе значення надавав композиційному вирішенню самого рисунка. Праці митця суттєво вирізняються від робіт інших художників, відсутністю певного "традиціоналізму" [9]. У творчості Нарбуто яскраво виражені риси українського бароко, у Ковжуна наявна орнаментика, а для Бутовича характерними є риси неопримітивізму. Серед ліноритів "Три грації" (1978 року) – один серед найхарактерніших творів мистецтва станкової графіки, що вражає своєю модерновістю. Основною фабулою є давньогрецька міфологія. У цій праці домінує гротескність ліній. Стилістично-видова мова М. Левицького зроблена засобом модерного мистецтва. Композиція статична та симетрична. Образи вражають чіткістю та лаконічністю. Аналізуючи твір мистецтва, доцільно зазначити, що тут проектується риси монументального малярства і на графіку, форми близькі до певної "готичності". У мистецтві малого книжкового знаку використовує теж гротескні шрифти. Інколи повністю відсутній

зображуваний графічний елемент, а уся композиція ґрунтується на типографії. М. Левицький не використовував набірні шрифти, а створював власні унікальні варіанти, що призначені для конкретного екслібрису і відповідають певній тематиці.

Унікальність творчості Мирона Левицького полягає у нонконформістських поглядах та орієнтації на проєвропейські традиції, що зреалізувалося у творах художника. Творчість мистця вирізняється: композиційною виразністю, двовимірність зображень, реалістичні риси інтерпретовані через власне бачення. Художник створює свої візуальні образи, котрим притаманні частково неовізантійські риси і певна динаміка.

У працях митця можна простежити певну аналогію з творчістю імпресіоністів та стильових напрямів раннього модернізму, ар деко. Важливим моментом у творчості є питання композиційних рішень мистця. У композиції іманентні йому симетричність та стилізація форм, що надає працям певної декоративності та монументальності. Однією зі значних тематик робіт мистця є міфологічні та релігійні сюжети. У станковій графіці значущою є ніша, що відведена екслібрису. Проаналізувавши понад сотню екслібрисів варто виділити такі теми: поодинокі екслібриси присвячені подружжям; близьким родинам, що були знайомі Мирону Левицькому. Екслібриси виконував у двох, а інколи і в трьох варіантах, підписуючи кирилицею чи латиницею. Загальною тенденцією усіх робіт є конкретика, лаконічність, логічна послідовність. Однією з основних фабул творчості Мирона Левицького – жінка у різноманітних її трактуваннях. Семантика образу “жінки” тотожний до символу пташки. Сенса, що виражений у творчості мистця, трактує його праці з метою протиставлення реалізму до модерну. Авторський стиль Мирона Левицького формувався у непростих умовах еміграції та “канадського періоду творчості”.

Проте мистець популяризував українську культуру крізь призму власного бачення та інтерпретацій із застосуванням власних стилістично-видових уподобань, що актуально й у сьогоденні. Семантика образу “птаха” у світосприйнятті українців – символ душі. Міфічні птахи-творці світу являють собою образи, що зреалізовані в українській народній творчості. “Одночасно ми не забуваємо, що Мирон Левицький є митцем канадським. Канадська культура складена з двох основних первнів – англійського та французького, а в мистецтві Левицького є теж багато елементів галльської легкості та буйної фантазії, які засвоїв собі в Парижі... це дає тип сучасного митця, який гармонійно поєднав впливи різних культур” [4].

Мистецька спадщина Мирона Левицького найбільше зосереджена у таких сферах діяльності: монументалістиці, станковій графіці, видавничій діяльності, малярстві. Загальною тенденцією усіх робіт є певна гротескність, сміливе застосування таких засобів, як лінія та пляма, динамізм композиції. Мистець завдяки власній індивідуальності синтезував різноманітні культури та напрями у мистецтві та створив власну образно-стилістичну мову.

Спадщина Мирона Левицького становить понад 300 екслібрисів, ілюстровані дитячі оповідання, журнали та розробки обкладинок до книг, монументальні розписи церков та урбаністичні пейзажі. Значний вплив на мистця мала постать О. Новаківського і того мистецького середовища “львівського” періоду, період еміграції, а згодом численні подорожі. Саме така мобільність мистця дала можливість популяризувати українське мистецтво у світі.

Висновки. Стаття дає чітку характеристику творчої діяльності художника, а зокрема розкриває тему станкової графіки, книжково-журнальної графіки, ознайомлює з концептуальними засадами та визначає семантику образів і графічних елементів. Частково презентує напрацювання у царині малярства. Подано чинники впливу на формування творчої особистості мистця. Діапазон діяльності не обмежений географічними межами. Праці художника становлять синтез культур різних національностей з ознаками сучасного етнічного трактування української культури.

Пропозиція полягає у проведенні комплексного дослідження творчої спадщини митця. Описаний у статті матеріал є інтелектуальним продуктом для подальшого розкриття проблеми станкової графіки. Вагомий внесок художник здійснив також у сфері літератури та певний період працював художнім редактором. Оповідання автора варто проілюструвати та адаптувати у вигляді дитячих книг.

Підбиваючи підсумки, доцільно відзначити, що вагомий внесок митець зробив у сферах: станкової графіки, видавничій діяльності, малярстві, монументальному живописі, книжково-журнальній графіці. Роботи митця є продуктом сублимації ідей засобом станкової графіки, що є цінним здобутком у мистецькому секторі української графіки. У результаті розгляду загальної проблеми популяризації та збереження української графіки в умовах еміграції, вирізняю такі частини питання:

– формування творчої ідентичності української графіки у контексті діяльності М. Левицького;

– проблема промислової та станкової графіки;

– сформовані основні засади графіки митця та його новаторські рішення.

Проаналізовано образно-стилістичні особливості творів М. Левицького у жанрах: промислової та станкової графіки, малярства. Варто зазначити, що іманентні йому принципи імпресіонізму, певних модерних рис були першоосновою до формування ним нонконформістських підходів до вирішення мистецьких завдань, котрі безумовно вплинули на становлення молодого М. Левицького, як творчого індивідуума.

Список використаної літератури

1. Анна Банцекова. Книжково-журнальна графіка Львова в стилі ар-деко. НАОМА: електрон. наук. фахове вид. 2016. Вип. 25. URL:[http://naoma.edu.ua/ua/academy/zbrnik_doslndnitskikh_ta_naukovo-metodichnikh_prats/%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A%20%E2%84%9625%20\(2016\).pdf](http://naoma.edu.ua/ua/academy/zbrnik_doslndnitskikh_ta_naukovo-metodichnikh_prats/%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A%20%E2%84%9625%20(2016).pdf) (дата звернення: 17.06.2018).

2. Галини Горюн-Левицької. — К. : Родовід, 2006. — 132 с.

3. Г. Стельмащук. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. Львів, 2013. — 520 с.

4. Дарія Зельська Даревич. Збірка Галини-Горюн Левицької. Collection of Halyna Horiun Levytsky. К. : Родовід, 2006. 132 с.

5. Даревич Д. Сто екслібрисів Мирона Левицького. Торонто : Наук. тов-во ім. Шевченка, 1997. Число XXXIV. 158 с.

6. Даревич Дарія. 50-ліття Української Спілки Образотворчих Мистців в Канаді. Торонто, 1985. 132с.

7. Дзвінка Воробкало. “Ми і Світ” Мирона Левицького URL: <https://zbruc.eu/node/59658>] (дата звернення: 19.09.2018).

8. Костюк Галина. Мирон Левицький з перспективи дев'яти десятиріч. URL:http://www.infoukes.com/newpathway/Page439_2003.htm [дата звернення: 19.09.2018].
9. Л. Волошин, З. Грушовець. Мистецька школа О. Новаківського у Львові: До 75-ліття заснування (наукові статті, каталог виставки). Львів, 2000.
10. Нестеренко П. В. Графічні техніки в екслібрисах ХХ ст. Мистецтвознавство України. Київ : СПД Кравчук В. К., 2003. Вип. 3. С 348–355.
11. Яців Р. М. Львівська графіка 1945 – 1990 : традиції і новаторство Яців Р. М. – К.: Наукова думка, 1992. – 120 с.

References

1. Anna Bantsekova. Knyzhkovo-zhurnalna hrafiika Lvova v styli ar-deko. NAOMA: elektron. nauk. fakhove vyd. 2016. Vyp. 25. URL:[http://naoma.edu.ua/ua/academy/zbrnik_dosldnitskikh_ta_naukovo-metodichnikh_prats/%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A%20%E2%84%9625%20\(2016\).pdf](http://naoma.edu.ua/ua/academy/zbrnik_dosldnitskikh_ta_naukovo-metodichnikh_prats/%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A%20%E2%84%9625%20(2016).pdf) (data zvernennia: 17.06.2018).
2. Halyna Horiun Levytsky. Collection of Halyna Hoiun Levytsky. – K.: Rodovid, (2006). – 132 [in Ukrainian].
3. Halyna Kostuk. Myron Levytsky by the perspective of nineteenth years. http://www.infoukes.com/newpathway/Page439_2003.htm (Last accesed: 23.04.2019) [in Ukrainian].
4. Dariya Darevych. One hundred exlibris by Myron Levytsky. – Toronto: Scientific society of Shewchenko (1997). Numeros XXXIV. – 158 [in Ukrainian].
5. Monograph by Dariya Darevych “Myron Levytsky”. Toronto (1985) [in Ukrainian].
6. Dariya Darevych. Monograph “50-th years Ukrainian Association of Visual Art of Canada”. Toronto (1985) – 132 [in Ukrainian].
7. Kontur i slovo – Myron Levytsky. Article. <http://ukrzurnal.eu/pol.archive.html/160/> (Last accesed: 14.03.2019) [in Ukrainian];
8. Lagutenko O. Vid Modern to konstruktivism. Rodovid (1995). № 3. 62–71 [in Ukrainian].
9. Ukrainski mytsci u sviti. Materialy z istorij Ukrainy XX th. author. H. H. Stelmachyk. – L.: Apriorii: Lviv. National Academy of Art (2013). 520 [in Ukrainian].
10. Schomisyachnyk chasopys nezaleznoj ukrajnskoj dumky “Suchasnist. Literatura, nauka, mystectvo, suspilne zyttya” (1995) – 132 [in Ukrainian].
11. Yaciv R. M. Lviv graphika (1945 – 1990) : tradycij i novatorstvo Yaciv R. M. – K.: Naukova dumka (1992) – 120 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 20.09.2019.

Прийнята до друку 27.09.2019.

CONCEPTUAL ISSUED AND SEMANTICS ELEMENTS, AIMS OF ARTS BY THE MYRON LEVYTSKY

Yaryna TURCHYNYAK

*Lviv National Academy of Arts,
Department of Theory and History of Art ,
38, Kubijovych str., L'viv, Ukraine, 79011,
phone: +380675230519; e-mail: yarynaturchynyak@gmail.com*

The main objective of the research conceptual issued relate to the definition and semantics of the book-covers by Myron Levytsky features are explore. The book-cover is supremely multi-functional process and depends to a large extent issues. The design and layout of a book includes many different elements. Methodology. The research is based on an abstract to the integrity specific approach that allows us to consider the comparative analysis. Relevance of the study. The research includes specific issues of modern art that are integrity in the layout of a book-cover. The graphic art by the Myron Levytsky allows us to consider by the comparative approach to determine art on industrial graphics and arts and crafts. Myron Levytsky is a famous painter, graphic artist, journalist, and writer. He worked as a book illustrator and designer in Lviv since 1935. Myron Levytsky was published and edited the magazine «My i svit» in 1938. Also, he worked at the Academy of Sciences of the Ukrainian archeology department in Lviv and at the Lviv Historical Museum. In 1949 Myron Levytsky emigrated to Canada and worked in Winnipeg as art editor of Ivan Tyktor's publishing house. He worked as an editor of the humor magazine Komar during 1949–1950. He was settling in Toronto in 1954. After he had spent two years painting in Paris, traveling to New York, Detroit, Ottawa, Edmonton, Chicago, Lviv, Kyiv. His first one-man exhibition was held in Paris, in 1958. Levytsky's canvases are characterized by their stylized and rich color, flowing linearity, and new abstracted forms. New research approaches and concepts by foreign and Ukrainian artists are integrating individual issues into multicultural artist environment.

The typology of entertainment establishment is explored and systematized, their classification for different field of art. The main contribution into development of the Ukrainian art did by artists of the «Ukrainian diaspora». A retrospective generally, is a look at event that took place in the past and make possible to integrity that experience into modern multicultural «art space». Findings. In this paper was revealed that the range of interests by Myron Levytsky are portraiture, urban landscapes, classical and Ukrainian mythology, nudes, literature, and history to icons and religious themes. The revealed features of the typology and approaches of the design of entertaining facilities can be used in the practical activities of art critics.

Keywords: semantics, art and crafts, linocut, exlibris, Modern.

МАТЕРІАЛИ

УДК 78.01+781:7.

orcid.org/0000-0003-1888-2008; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10627>

“DICHIAZIONE” (РОЗ’ЯСНЕННЯ) ДЖУЛІО МОНТЕВЕРДІ (1607) (КОМЕНТАРІ ТА ПЕРЕКЛАД)

Віктор МІШИН

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005,
тел. 0632300836; e-mail: viktormishyn@gmail.com*

Читачеві пропонується переклад “Dichiarazione” (“Роз’яснення”) Джуліо Монтеверді – післямови до збірника композицій Клаудіо Монтеверді “Музичні жарти на три голоси” (Scherzi musicali a tre voci, 1607), виконаної його братом Джуліо. Необхідність такого “Роз’яснення” була викликана критикою болонського теоретика Джованні Артузі (бл. 1540-1613) по відношенню до нової музики, яка нехтувала законами гармонічних співвідношень, що своїм корінням сягали античних часів та досягли досконалого втілення у творчості композиторів франко-фламандської школи. Але музика поліфонії так зв. “строного стилю”, попри те, що хронологічно відноситься до епохи Відродження, ніякою ренесансною музикою вважатись не може, оскільки Відродження означає відродження античної антропоцентрованості мистецтва, яка середньовічній естетичній традиції не притаманна. Відродження у музиці відбувається лише у II пол. XVI століття, коли діячі Флорентійської Камерати постулюють нову (точніше добре забуту стару, античну) музично-естетичну концепцію. Нова музика повинна підкорятись словесному змісту, тому основою музики стає не гармонія, а мелодія (носій слова), якій гармонія і повинна підпорядковуватись. Закономірно, що така зміна музично-естетичної парадигми породжує зміни і у самому музичному матеріалі. Тепер вже неможливо вибудовувати математично ідеальні консонантні музичні конструкції, а тому емансипація дисонанту стає насущною необхідністю. Музика нових композиторів стає все більш дисонантною. На цей зовнішній бік нової музики і націлене вістря критики Артузі. У друк виходять два його трактати “Про недосконалість сучасної музики” (L’Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica (Venezia, 1600), Seconda parte dell’Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica (Venezia, 1603)), які розглядають у якості музичного матеріалу саме мадригали Клаудіо Монтеверді, втім, не називаючи автора. У відповідь композитор у 1605 видає свою П’яту книгу мадригалів (Quinto Libro dei Madrigali, 1605), у якій першим мадригалом демонстративно поміщає найбільш розкритикований Артузі мадригал “Cruda Amarilli”, а також публікує невеликий лист, у якому обіцяє дати відповідь на критику у вигляді розгорнутого твору “Друга практика, або досконалість сучасної музики”.

Саме цей лист став основою “Роз’яснення” Джуліо Монтеверді, який розбирає та коментує у ній кожну фразу листа свого брата, проливаючи світло на музично-естетичні та музично-філософські установки Клаудіо Монтеверді. Сам Монтеверді називає новий підхід до композиції “Другою практикою”, не заперечуючи, однак Першої практики, а лише підкреслюючи їх відмінність. А ключова їх відмінність полягає саме у співвідношенні слова та музики. Слово тепер вважається основою музики і мелодія як носій слова підпорядковує собі усю музичну тканину. Як ми знаємо, результатом такої зміни музично-естетичної парадигми стало виникнення жанру опери (*dramma per musica*), який саме у результаті творчості Монтеверді стрімко завойовує популярність у Венеції I пол. XVII століття та поширюється далеко за межі Італії.

Титульна сторінка першого видання збірника “*Scherzi musicali*” 1607 року (видавництво Річардо Амадіно у Венеції) анонсує статтю Джуліо та говорить наступне: “Музичні жарти на три голоси; [написані] Клаудіо Монтеверді, зібрані Джуліо Чезаре Монтеверді, його братом, та наново представлені світу. З роз’ясненням Листа, який був опублікований у П’ятій книзі його [Клаудіо Монтеверді] мадригалів. Присвячені [ці твори] Ясновельможному синьйору Пану Франческо Гонзага, правителю Мантуї та Монферрату. Виключне право на видання. [емблема видавництва]. У Венеції надрукував Річардо Амадіно. 1607”.

У цій публікації висвітлено суть полеміки між Джованні Артузі та Клаудіо Монтеверді, у якій детально пояснено музично-філософську позицію Монтеверді щодо “Другої практики”. У результаті ідеї цього тексту поширюються не лише на території Італії, але і у інших країнах. Так, останній опублікований твір одного з найпопулярніших музичних теоретиків епохи Марко Скаккі “Коротке обговорення сучасної музики” (*Breve discorso sopra la musica moderna*), виданий у Варшаві у 1649 році не лише ретранслює ті ж ідеї, але і використовує для їх ілюстрації ті ж самі латинські сентенції та цитати.

Переклад виконаний згідно видання 1607 року.

S C H E R Z I
M V S I C A L I

A T R E V O C I ,

DI CLAUDIO MONTEVERDE,
RACCOLTI DA GIULIO CESARE
Monteverde suo fratello, & nouamente
posti in luce.

*Con la Dichiaratione di una Lettera, che si ritroua stampata
nel Quinto libro de suoi Madregalli.*

DEDICATI

AL SERENISSIMO S. DON FRANCESCO GONZAGA
Principe di Mantoua, & di Monferrato,

CON PRIVILEGGIO.



IN VENETIA
APPRESSO RICCIARDO AMADINO:

M D C VII.

РОЗ'ЯСНЕННЯ ЛИСТА,
надрукованого у П'ятій книзі його
[Монтеверді] Мадригалів.

DICHIARAZIONE DELLA LETTERA
stampata nel Quinto libro de suoi Madregali.

Декілька місяців назад був опублікований лист Клаудіо Монтеверді, мого брата. Виходячи з певних його положень дехто під вигаданим іменем Антоніо Браччіні да Тоді¹ з усіх сил намагається продемонструвати химерність та марнославство, які ця замітка начебто містить.

Тому я, через любов до свого брата, але ще більше – через ту істину, яку цей лист містить, спостерігаючи як мій брат терпляче чекає на факти, не звертаючи уваги на слова інших, розумію, що він не повинен страждати від того, що його твори несправедливо критикують, тому я хотів би цього разу відповісти на зроблені закиди, висвітлюючи пункт за пунктом, більш детально, те, що мій брат коротко сказав у вже згаданому листі, для того, щоб послідовники цієї особи, зрозуміли, що та істина, яка міститься у його замітці, дуже відрізняється від того, що їм було продемонстровано цією особою.

Говориться так у листі:

Не дивуйтесь, що я дав би в друк ці мадригали перш аніж відповісти на закиди Артузі.

мова іде про «Артузі або недосконалість сучасної музики», книгу, назва якої жодним чином не дослухається до припису Горация

Nec tua laudabis studia, haud aliena reprendes²;

і безпідставно, несправедливо та помилково говорить усе найгірше, що тільки може, про деякі музичні композиції мого брата Клаудіо.

Fu dalle stampe (alcuni mesi adietro) publicata una lettera di Claudio Monteverde mio fratello, la qual diede materia, ond'altri s'affaticassero, sotto finto nome di un Antonio Braccini da Todi, di farla parer al mondo una chimera & vanità; ond'io spinto sì dall'amore che porto a mio fratello, ma molto più dalla verità, che in essa lettera si contiene, vedendo lui compiacentesi d'attendere a fatti, poco prezzar l'altrui parole, ne potendo soffrir, che l'opere sue fossero a sì gran torto biasimate, ho voluto per questa volta rispondere alle opposizioni fatte; dichiarando di parte in parte, più largamente, quel tanto che mio fratello ha in detta lettera sotto brevi termini ristretto; affinche quegli conosca, & chiunque il segue, la verità che in lei si contiene, esser molto differente da quel ch'egli nel suo discorso dimostra. Dice adunque la lettera così:

Non vi meravigliate ch'io dia a le stampe questi Madregali senza prima rispondere a le opposizioni che fece l'Artusi.

per l'Artusi, si ha da intendere l'Artusi ovvero delle imperfetioni de la moderna musica, libro che porta in fronte questo titolo, che nulla prezzando quell civil precetto d'Horatio.

Nec tua laudabis studia, haud aliena reprendes*;

& senza alcuna causa dattali, al torto perciò, dice quel peggio che può di alcune compositioni musicali di Claudio mio fratello.

¹ Хтось під псевдонімом Антоніо Браччіно да Тоді (ймовірно, сам Артузі) після публікації П'ятої книги мадригалів написав критичну відповідь у 1605 році, яка до нас не дійшла. Саме до цього матеріалу апелює Джуліо Монтеверді у цьому фрагменті. Також після публікації тексту «Dichiarazione» Браччіно да Тоді публікує розгорнуту відповідь «Discorso secondo musicale» («Обговорення музичного») у 1608 році.

² Не розхвалою свого та не сvari чуже (лат.). Сентенція взята з I книги «Послань Горация» (XVIII).

* lib. I (Примітка з Epist оригіналу).

Супроти деяких їх фрагментів³ ці фрагменти, які Артузі називає пассажами, і які цей Артузі так розтерзав у другому розділі, є частиною гармонії мадригалу «Cruda Amarilli» мого брата; гармонія ж ця є частиною мелодії та витікає з неї; таким чином відносно усього того, що містить мелодія, вони повинні іменуватись фрагментами, а не пассажами.

Оскільки будучи на службі у його Ясновельможності герцога Мантуї я не владний над тим часом, коли він мене потребує.

говорить так мій брат не лише через загруженість як церковною, так і камерною музикою, але і через те, що величезна частина служби Великому Князю полягає у зайнятості часом у турнірах, часом у балетах, часом у комедіях та різноманітних концертах, а також у концертуєчи на дві віоли бастардо. Такі завантаженість і наука не є настільки звичайними речима, наскільки, можливо, зауважив би опонент. Та не лише через вищезгадані обставини, які насправду виправдовують мого брата, запізнівся та продовжує запізнюватись він [з відповіддю], але і через те, що знає він також, що: *properantes omnia perverse agunt*⁴; і що швидко – не означає добре, а також і те, що правдиве добротестя вимагає від людини повної віддачі, а надто – коли людина намагається говорити про речі, яких торкнулись лише здалека навіть уславлені музичні теоретики, а не так, як це зробив опонент, говорячи про речі банальні та прості⁵.

Тим не менше, я написав відповідь для того, щоб показати, що не створюю своїх речей навмання,

Contro alcune minime particelle d'essi. quelle particelle dette da l'Artusi passaggi, & che si veggono così lacerati dal detto Artusi, nel ragionamento secondo, son parte dell'armonia del Madregale Cruda Amarilli di mio fratello, & l'armonia di esso, parte de la melodia ond'è composto; perciò in rispetto al tutto di che consta la melodia, particelle ha quelli nominati, & non passaggi.

Perche essendo io al servizio di questa Serenissima Altezza, non sono padrone di quel tempo che tall' hora mi bisognerebbe.

ciò ha detto mio fratello, non solo per il carico de la musica tanto da chiesa quanto da camera che tiene, mà per altri servitii non ordinarii, essendo che (servendo a Gran Principe) la maggior parte del tempo si trova occupato hora in Tornei, hora in Balletti, hora in Comedie, & in varii concetti, & finalmente nello concertar le due Viole bastarde, il quale carico, & studio, non è forse così comune come si potrebbe dare ad intendere l'oppositore; & non tanto per la detta ragione, & vera scusa prodotta, ha tardato & va tardando mio fratello, ma perche conosce ancora che: *properantes omnia perverse agunt*; & che il bene non sta con il presto, con ciò sia cosa che, la verità della virtù vol tutto l'homo, & tanto più cercando di tratar di cosa apena tocca di lontano da intelligenti Teorici armonici, & non come ha fatto l'oppositore, di cosa Nota Lippis atque tonsoribus.

Ho nondimeno scritta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose a caso,

³ В оригіналі – «particelle», букв. «частинки». Акцентуючи увагу на тому, що уривки творів, які наводить Артуз – не пассажі, а фрагменти (частинки твору), Джуліо підкреслює момент органічної цілісності музичної композиції брата, яка ставила на меті втілення певних поетичних ідей (реалізацію музичного мімесису).

⁴ «Ті, хто поспішають, усе роблять неправильно» (лат.). Іншими словами - «Поспішиш – людей насмішиш».

⁵ В оригіналі вжитий вираз «Nota Lippis», що можна перекласти як «проста думка», «простонародність» (Соц, 1787, с. 607).

каже мій брат, який не створює своїх речей навмання, стверджуючи що його позиція (у цьому типі музики) полягає в тому, що слово – господар гармонії, а не слуга. Таким чином, його композиція буде присвяченою створенню мелосу, оповідаючи про який, Платон сказав⁶:

Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, rithmo⁷ (і трохи нижче) quin etiam consonum ipsum & dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus & Harmonia orationem sequuntur non ipsa oratio Rithmum & Harmoniam sequitur⁸, і врешті-решт (щоб надати більшої сили цій промові) quid vero loquendi modus ipsaq; oratio non ne animi affectionem sequitu? і далі, orationem vero cetera quoq, sequuntur⁹,

але Артузі, по-школярськи, вихоплює окремі фрагменти, або пасажи (як він їх іменує) з мадригалу «Cruda Amarilli» мого брата, абсолютно не беручи до уваги слово, ігноруючи його в такій манері, ніби воно не має до музики жодного відношення та показуючи згодом, що так звані «пасажи» відірвані від слова, від гармонії та від ритму. Але якби він у «пасажах», зазначених ним як хибних, показав слово, яке їх супроводжує, то весь світ би, безперечно, зрозумів де він збився з дороги у своєму судженні і він би не зміг сказати про них, що вони химери та повітряні замки через те, що повністю ігнорують правила Першої практики. Але було б напевно хорошою демонстрацією, якби він зробив те саме також із мадригалами Чіпріано «Dalle belle contrade», «Se ben il duol», «Et se pur mi mantieni amor», «Poiche m'invita amore», «Crudel acerba», «Un'altra volta», врешті-решт – з усіма іншими, у яких гармонія підпорядковується слову, що залишило б їх подібно тілу, позбавленому душі, без цієї, найбільш важливої та принципової частини музики,

dice mio fratello, che non fa le sue cose a caso; atteso che la sua intentione è stata (in questo genere di musica,) di far che l'oratione e sia padrona del armonia è non serva; & in questo modo, sara la sua compositione giudicata nel composto della melodia, del che parlando Platone**, dice queste parole, Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, Rithmo, (& poco più a basso) quin etiam consonum ipsum & dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus & Harmonia orationem sequuntur non ipsa oratio Rithmum & Harmoniam sequitur, dopò (per dare piu forza all'oratione seguita con queste parole;) quid vero loquendi modus ipsaq; oratio non ne animi affectionem sequitu? & poi, orationem vero cetera quoq, sequuntur, ma in questo l'Artusi, da bon maestro piglia certe particelle, o passaggi (come lui dice) del Madregale Cruda Amarilli di mio fratello, nulla curandosi dell'oratione, tralasciandola in maniera tale, come se nulla ha veste che fare con la musica; mostrando di poi detti passaggi privi de la sua oratione, de tutto de la sua armonia & del suo Rithmo, ma s'havesse nelli passaggi notati da lui per falsi, sposta l'oratione loro, il mondo senza altro havrebbe conosciuto dove è trascorso il suo giudicio, & egli non harebbe detto che fossero chimere, e castelli in aria; per non essere osservanti interamente de le regole de la prima pratica, ma bella ragione sarebbe certo, se si facesse il simile anco de li madregali di Cipriano; dalle belle contrade; se ben il duol. E se pur mi mantieni amor; poiche m'invita amore; Crudel acerba; Un'altra volta; & finalmente altri, l'armonia de quali serva esattamente alla sua oratione, che certo rimarebbono come corpi senz'anima, rimanendo senza questa, piu importante & principal parte de la musica, significando l'oppositore col sindacar senza l'oratione questi passaggi, che tutto il buono

⁶ У III книзі «Держави» Платон в декількох місцях говорить про те, що гармонія і ритм повинні йти за словом, а не навпаки (Plat. Resp. 398; 400d).

^{**} nel terzo de Rep. (примітка з оригіналу).

⁷ Мелос складається з трьох частин: слова, гармонії і ритму.

⁸ Навіть консонанс та диссонанс поводять себе у той же спосіб, оскільки ритм та гармонія повинні йти вслід за словом, а не слово вслід за ними (400 d).

⁸ Чи ж спосіб говорити та саме слово не йдуть вслід за афектом? ... Усе інше пов'язане з характером слова (400 d).

демонструючи, що опонент, який розглядає ці пасажі без слова, вважає усе правильне та прекрасне заснованим лише на згаданих правилах Першої практики, які роблять гармонію господинею слова. Як це покаже мій брат, достеменно знаючи те, що музика (у даному типі композиції) повертається в сторону досконалості Мелодії, таким чином гармонія, яка розцінюється господинею, стає слугою слова, а слово – господарем гармонії, і до цього способу мислення тяжіє Друга практика або сучасний спосіб композиції. З таких позицій [мій брат] обіцяє продемонструвати опоненту, що гармонія мадригалу «Cruda Amarilli» не створена випадково, але узгоджується з прекрасним мистецтвом та з вченням, не врахованим опонентом і опоненту невідомим. І оскільки мій брат обіцяє показати в направленому проти опонента тексті про мелодичну досконалість, що речі, які той написав по відношенню до мадригалу мого брата, не засновані на правді мистецтва, той в свою чергу міг би також продемонструвати помилковість інших шляхом публікації простого акту музичної практики, не беручи до уваги мелодичну досконалість і в такий спосіб гармонію з служниці перетворюючи в господиню. Тому що, *purpura iuxta purpuram di iudicanda*¹⁰; якщо ж хто протиставляє справам інших лише слова,

*Nil agit exemplum litem quod lite resolvit*¹¹,

Наразі ж залишимо світу у подальшому бути суддею, зауваживши, що якщо хто не демонструє чогось ділом, обмежуючись виключно словами (а саме діло прославляє Майстра), то похвали удостоїться саме мій брат, а не він. Хворий бо не викликає вченого лікаря задля того лише, щоб почути як він трактує Гіпократу та Галена, але для того,

& il bello, si stia nella osservazione esatta de le dette regole di prima prattica, li quali pongono l'armonia signora del oratione, (come ben farà vedere mio fratello) il qualo sapendo al sicuro la musica (in tal genere di cantilena come questa sua) versar intorno alla perfetione de la Melodia, nel qual modo l'armonia considerata, di padrona diventa serva al oratione, & l'oratione padrona del armonia, al qual pensamento tende la seconda prattica ovvero l'uso moderno, per tal fondamento, vero promette mostrare contro l'oppositore, che l'armonia del madregale Cruda Amarilli non e fatta a caso, ma si bene a bel arte, & a buono studio non inteso da l'Aversario, & non conosciuto, & perche mio fratello promette mostrare con la prosa, contro l'oppositore in rispetto alla perfetione della melodia, che le cose scritte, da l'Aversario non sono fondate nella verità del arte, l'oppositore anc'è gli, contro al madregale di mio fratello, con armonia osservante le regole de la prima prattica, cioè non risguardante alla perferione della melodia, nel qual modo considerata l'armonia, di serva divien padrona, mostri l'errore d'altri, per mezzo delle stampe con simile atto pratico; perche; *purpura iuxta purpuram di iudicanda*; che per dir solamente parole contro a fatti d'altri.

Nil agit exemplum litem quod lite resolvit^{***},

Et lasci all' hora che il mondo sia poi giudice, & non mostrando egli fatti, ma dicendo solamente parole, & i fatti essendo quelli che lodano il Maestro, mio fratello ritroverassi a meritar la lode & non egli che sicome l'amalato non predica la inteligenza nel medico per udirlo solamente trattare d'Hippocrate, & di Galene, ma si bene all' hora quando per mezzo del suo

¹⁰ Н Лат. сентенція зі збірника «Адагія» Еразма Роттердамського. Можна перекласти як «пурпур потрібно судити по іншому пурпуру» (Carter, 2012, p. 144). Бажаючи купити пурпур оцінювали його, прикладаючи до іншого шматка пурпуру, тому найбільш вірне судження народжується зі співставлення.

¹¹ Нічого не робить для розв'язання суперечки той приклад, який вирішуючи одну проблему, створює іншу (Macdonnel, 1819). Сентенція з «Сатир» Горація (Horat. Sat. III, 104).

^{***} Horat. sat. 3 (примітка з оригіналу).

щоби з його допомогою вилікуватись. Так само і вченість музиканта слугує не задля того, щоби почути його віртуозне володіння язиком під час розмірковувань про ідеї уславлених музичних теоретиків. І очевидно, що Тимофей надихав Александра¹² на битву не подібними речима, а співом. До подібного акту музичної практики запрошує мій брат опонента, а не інших, оскільки усім він поступається, усіх поважає та усіх шанує. Це запрошення він не збирається повторювати, тому бажає присвятити себе музиці, а не тексту (за виключенням одного єдиного, що він пообіцяв), наслідуючи Божественного Чіпріано Роре, шановного Князя Венози, Еміліо де Кавальєре, графа Альфонсо Фонтанелла, графа Камерати, кавалера Турки, Печчі¹³ та інших синьорів цієї героїчної школи, не присвячуючи себе нісенітницям та химерам.

І скоро, будучи підготованою до друку, вона [відповідь] вийде в світ під назвою «Друга практика»

оскільки націлений опонент боротися з сучасною музикою і захищати стару, між якими й насправді є різниця (у способі застосовувати консонанси та дисонанси, як покаже мій брат). Ця відмінність не відома опоненту і поки усі просяняють чим є перша і чим є друга, обидві мій брат шанує, поважає та хвалить. Старій він встановив назву першої практики (оскільки вона першою увійшла у практичне використання), сучасну ж він назвав другою практикою (оскільки вона увійшла в практичне використання другою). Перша практика – та, яка заснована на гармонічній досконалості, тобто гармонія у ній розцінюється як командуюча, а не підлегла, і не як слуга, але як господина слова. Вона була започаткована тими, які першими

aiuto ottiene la sanità. Così il mondo non predica la intelligenza nel musico, per udirlo far maneggi di lingua, sopra gli honorati Theorici armonici; che Timoteo non mosse Alessandro all'armi in così fatta guise; ma si bene col canto; A questo atto pratico invita mio fratello l'oppositore & non altri poiche a tutti cede, tutti honora, & riverisce; & questo l'invita per sempre, perciò che vole attendere al canto, & non alla prosa, fuori che l'una sol volta promessa; seguitando il Divino Cipriano Rore, il Sig. Principe di Venosa, Emilio del Cavagliere, il Conte Alfonso Fontanella, il Conte di Camerata, il Cavalier Turchi, il Pecci, & altri Signori di questa Eroica scola, & non attendere alle ciancie, & chimere.

Et tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome di seconda pratica

perche intende l'oppositore far contro alla moderna musica, & diffendere la vecchia, le quali veramente trovansi differente fra di loro, (nel modo di adoperar le consonanze & dissonanze, come ben fara vedere mio fratello) non conosciuta cotal differenza dal oppositore, per maggior chiarezza adunque del vero, sia intesa da tutti qual sia l'una, & qual sia l'altra, amendue honorate da mio fratello, reverite, & lodate; alla vecchia ha posto nome prima pratica, per essere primo uso praticale, & la moderna ha nominato seconda pratica, per essere secondo uso praticale; prima pratica intende che sia quella che versa intorno alla perfetione del armonia; cioè che considera l'armonia non comandata, ma comandante, & non serva ma signora del oratione; &

¹² Відомий авліст Тимофей супроводжував Александра Македонського у воєнних походах, надихаючи його на битву своєю музикою.

¹³ Перераховані відомі композитори-представники нової музики – Чіпріано де Роре (1515-1565), якого сам Монтеверді вважав засновником Другої Практики; Джезуальдо да Веноза (1560-1613), Еміліо де Кавальєрі (1550-1602), Альфонсо Фонтанеллі (1557-1622); граф Камерати – імовірно Джованні де Барді (1534-1612); кавалер Турки – імовірно Джованні дель Турко (1577-1647); Томмазо Печчі (1576-1604).

почали складати свою музику за допомогою наших знаків¹⁴ для більш, ніж одного голосу, згодом її наслідували та розвинули Окегем, Жоскен де Пре, Пьетро де ла Рю, Жан Мутон, Крекійон, Клеменс-нон-Папа, Гомберт та інші¹⁵ тогочасні [композитори], довів же її до досконалості на практиці мессер Адріано та у найсправедливіших правилах Найдосконаліший Царліно¹⁶. Другу практику у наших знаках першим відродив Божественний Чіпріано Роре, як покаже мій брат, її наслідували та розвивали не лише вже згадані Синьори, але й Інженьєрі, Маренцо, Жьяш Верт, Лудзаско¹⁷, також – Якопо Пері, Джуліо Каччіні, і зрештою – ті піднесені душі, які розуміють справжнє мистецтво. [Мій брат] має наувазі [таку практику], яка спрямована на мелодичну досконалисть, тобто розглядає гармонію підпорядкованою, а не командуючою, і господинею гармонії робить слово. З таких міркувань називає він її другою практикою, а не новою; також називає він її практичною теорією, оскільки вона своїм змістом тяжіє до способу використання консонансів та дисонансів в практичному застосуванні. І він не каже – Мелодичні Основи¹⁸, так як визнає, що не є підходящим суб'єктом для такого великого діла, але залишає Кавалеру Ерколе Боттрігарі та Преподобному Царліно компонування настільки благородних текстів, подібно тим які [Царліно] назвав «Гармонічні Основи», оскільки хотів навчити законів та правил гармонії. Але мій брат говорить про другу практику, тобто про друге практичне застосування, тому що хоче послугоуватись ідеями такого застосування, тобто ідеями та правилами

questa fu principiata, da que'primi che ne nostri caratteri composero le loro cantilene a più di una voce, seguitata poi, & ampliata, da Occhegem, Iosquin de pres, Pietro della Rue, Iovan Motton, Crequillon, Clemens non papa, Gombert, & altri de que'tempi perfetionata ultimamente da messer Adriano, con l'atto pratico, & dal Eccellentissimo Zerlino con regole giudiciosissime; Seconda prattica, de la quale è statto il primo rinovatore ne nostri caratteri il Divino Cipriano Rore, come ben fara vedere mio fratello, seguitata, & ampliata, non solamente da li Signori detti; ma dal Ingegneri, dal Marenzo, da Giaghesh Wert, dal Luzzasco, & parimente da Giaccoppo Peri, da Giulio Caccini, & finalmente da li spiriti più elevati, & intendenti de la vera arte, intende che sia quella che versa intorno alla perfetione de la melodia, cioè che considera l'armonia comandata, & non comandante, & per signora del armonia pone l'oratione, per cotali ragione halla detta seconda & non nova; ha detto prattica & Theorica perciò che intende versar le sue ragioni intorno al modo di adoperar le consonanze & dissonanze nel atto pratico, non ha detto Institutioni Melodiche, perchio che egli confessa non essere sogetto di così grande impresa, ma lascia al Cavagher Ercole Bottrigari & al Reverendo Zerlino il componimento di così nobili scritti, che perciò disse Institutioni Armoniche, perche volle insegnare le leggi & le regole del armonia, ma mio fratello, ha detto seconda prattica, cioè secondo uso pratticale, perche vol servirsi delle considerationi di questo uso, cioè delle considerationi melodiche, & ragioni sue, adoperando quel tanto di loro solamente, che a lui appartiene, per diffendersi dal oppositore.

¹⁴ Нотаційних знаків, тобто нот.

¹⁵ Перераховані видатні композитори франко-фламандської школи – Йоганнес де Окегем (бл. 1425-1497), Жоскен Дебре (бл. 1450-1521), Пьер де ла Рю (1452-1518), Жан Мутон (1459-1522), Тома Крекійон (1505-1557), Якоб Клемент (1510-1556), Нікола Гомберт (1495-1560).

¹⁶ Композитор франко-фламандської школи та одночасно – засновник венеціанської поліфонічної школи Адріан Вілларт (1490-1562); Венеціанський музичний теоретик Джозеффо Царліно (1517-1590), один з найзначніших музичних теоретиків в історії.

¹⁷ Італійські та фламандсько-італійські композитори-мадригалісти Марк Антоніо Інженьєрі (1545-1592), Лука Маренцо (бл. 1560-1599), Жьяш де Верт (1535-1596), Лудзаскі Лудзаско (1545-1607).

¹⁸ Тут застосована гра слів по аналогії з основним теоретичним трактатом Царліно «Гармонічні Основи» (Le Istitutioni Harmoniche, 1558).

мелодичними, використовуючи лише ті з них, які йому належать, для захисту від опонента.

або Досконалості сучасної музики

Overo perfetioni della moderna musica.

Називає він її [свою працю] «Досконалості сучасної музики» під впливом авторитету Платона, який каже *nonne et musica circa perfectionem melodiae versatur?*¹⁹

*chiamaralla perfetioni della moderna musica, mosso dall'authorità di Platone che dice; Non ne & musica circa perfectionem melodiae versatur?*****

з якої можливо деякі би здивувались, не вірячи, що може бути інша практика, ніж та, якої вчив Царліно

Del che forse alcuni si ammireranno non credendo che vi sia altra pratica che la insegnata dal Zerlino.

сказав він деякі, а не усі, маючи наувазі лише опонента та його послідовників; сказав здивувались би, оскільки впевнений мій брат, що вони позбавлені не лише розуміння другої практики, але й у великій мірі першої (що він згодом покаже), не вірячи, що може бути інша практика, ніж та, якої вчив Царліно, тобто не вірячи, що може бути інша практика, ніж та, що у мессера Адріано, та про яку Преподобний Царліно не збирався розмірковувати, що добре підтверджують його слова: «Ніколи не входило та не входить зараз у мої наміри писати якою була [музична] практика древніх, чи то греків, чи латинян, хоча я і окреслю її в узагальненому вигляді, але лише спосіб тих, хто віднайшов цю нашу манеру співати разом декілька партій з різноманітними модуляціями та різноманітними аріями, особливо ж згідно шляху та методу, яких дотримувався мессер Адріано»²⁰. Отож той самий Преподобний Царліно зізнається, що не є правда одна єдина виключно з тією практикою, якої він навчає. І тому мій брат хоче послугуватись тими принципами, яких вчив Платон та які практикував Божественний Чіпріано і сучасним мистецтвом, яке відрізняється від

ha detto alcuni & non tutti, per solamente intendersi l'oppositore & suoi seguaci, ha detto si ammireranno, perche fa al sicuro mio fratello questi essere privi non solamente della cognitione della seconda pratica, ma gran parte ancora della prima (come ben farà vedere) non credendo che vi sia altra pratica che la insegnata dal Zerlino, cioè non credendo che vi sia altra pratica che quella di meser Adriano, de d'altra pratica il Rever. Zerlino non s'intende trattare come bene afferma dicendo. Non fu mai, ne anco è mia intentione di scrivere l'uso de la pratica, secondo il modo de li Antichi, o Greci, o Latini, se bene alle fiata la vo adombrando, ma solamente il modo di quelli, che hanno ritrovato questa nostra maniera, nel far cantare insieme molte parti, con diverse modulationi & diverse arie, specialmente secondo la via & il modo tenuto da messer Adriano; Sicche dunque l'istesso Rever. Zerlino confessa, non essere quel una verità & sola de pratica la sua insegnata, & perciò mio fratello intende servirsi de le ragioni insegnate da Platone & praticate dal Divino Cipriano & da l'uso moderno, differentemente dalle insegnate, & determinate, dal Rever. Zerlino, & praticate da messer Adriano;

¹⁹ «Чи ж не полягає музика у досконалості мелодії?» (лат.) Цитата взята з невідомого коментаря до «Горгія» Платона.

****Pl. Gor. in princi.

²⁰ Цитата з «Гармонічних доповнень» Царліно (Zarlino, 1558, p. 9).

того, що його вчив і окреслював Преподобний Царліно та практикував мессер Адріано;

Але вони впевнились би, що по відношенню до консонансів та дисонансів

але нехай опонент і його послідовники будуть впевненим, що відносно консонансів та дисонансів, тобто відносно способу використання консонансів та дисонансів

Існує й інша точка зору, відмінна від загальноприйнятої

під загальноприйнятою точкою зору відносно способу використання консонансів та дисонансів мій брат має на увазі ті правила Преподобного Царліно, які містяться у третьому розділі його «Основ», ті, що прагнуть показати досконалість гармонії, а не мелодії (як це добре видно з його музичних прикладів у цьому місці). Ці приклади, показуючи на практиці зміст тих настанов та законів, подані без урахування слів, оскільки демонструють те, що гармонія – господиня, а не слуга. Тому мій брат доведе опоненту і його послідовникам, що гармонія служить слову і у способі використання консонансів і дисонансів не є залежною від вищеописаного методу, а ці два види гармонії у цьому різняться один від одного.

Яка у злагоді з розумом та з почуттями захищає новий спосіб композиції.

У злагоді з розумом, оскільки спирається на математично підтвержені консонанси та дисонанси, тому і говорить він відносно способу їх використання. В однаковій мірі спирається вона на верховенство слова – головного господаря мистецтва, якщо розглядати його з точки зору мелодичної досконалості (як стверджує Платон у третій книзі «Держави»). Тому і говорить він [брат] – друга практика. У злагоді з почуттями, оскільки поєднання слова та підлеглих йому ритму та гармонії (говорю «підлеглих», тому що лише їх

Ma siano sicuri che intorno alle consonanze et dissonanze.

ma l'opposito e & suoi seguaci, siano sicuri, che intorno alle consonanze, & dissonanze; cioè che intorno al modo di adoperar le consonanze & dissonanze;

Vi è anco una consideratione differente dalla determinata.

per la consideratione determinata che versa intorno al modo di adoperar le consonanze & dissonanze; intende mio fratello, quelle regole del Reuer. Zerlino, che nel terzo delle sue institutioni si vedono; le quali tendono mostrare la perfetione praticale del armonia, & non de la melodia, (come ben si scopre questo da li esempi musicali suoi in quel luoco) li quali mostrando in atto pratico, il contenuto de li detti documenti, & leggi, si vedono senza riguardo di oratione; perciò mostrano l'armonia essere signora, & non serva; per il che proverà mio fratello all'oppositore, & a suoi seguaci, l'armonia serva al oratione, nel modo di adopetar le consonanze, & dissonanze, non essere determinata nel modo sudetto, perciò questa differente da quella in questa parte.

La quale con quietanza della ragione, et del senso, diffende il moderno comporre.

Con quietanza della ragione, perciò che appogierassi sopra le consonanze & dissonanze dalla mathematica aprobate, perciò ha detto intorno al modo di adoperarle, & appogierassi parimete sopra il comado del oratione, signora principal del arte nella perfetione della melodia cosiderata, (come afferma Platone nel terzo de R. P.) perciò ha detto seconda pratica, con quietanza del senso, perciò che il composto di oratione comandante di Rithmo & armonia servienti a lei (& dico servienti che non vale il composto solo a perfetionare la melodia) movono le affetioni del animo, & ecco Platone,

поєднання не достатньо для мелодичної досконалості), рухає афектами душі. Про це у Платона сказано *sola enim melodia ab omnibus quotcunque distrahunt animum retrahens contrahit in se ipsum*²¹, а не «лише гармонія», наскільки би досконалою вона не була. І це визнає й Преподобний Царліно наступними словами: «Якщо ми візьмемо просту гармонію, не додавши до неї нічого, не буде вона здатною ні на який зовнішній ефект» і додає нижче: «вона [гармонія] готує та певним чином підштовхує до веселості або ж до печалі, але, однак, не спричиняє якого-небудь зовнішнього ефекту»²².

Все це мені захотілось вам сказати як через те, що цей термін Друга практика досі ніким не використовувався

Мій брат довів до відома усіх, що цей вираз належить йому, для того, щоби всі знали та розуміли, що коли опонент сказав про неї [про другу практику] як про відходи першої, то це він сказав для того, щоби очорнити творіння мого брата, а було це року 1603, якраз у той самий час, коли мій брат вирішив почати писати у свій захист проти опонента і цей вираз «друга практика» заледве встиг зірватись йому з язика – вірна ознака того, що опонент хотів би розтерзати слова та ноти мого брата, допоки вони ще витають у повітрі та не записані. Але з якої причини? Нехай скаже той хто знає, нехай побачить той, хто зможе знайти це на папері. Але чому дивується опонент у своєму «Обговоренні», говорячи з цього приводу: «Ви демонструєте таку ревнивість з приводу цієї назви, ніби боїтесь, що у вас її вкрадуть». Ніби хоче сказати на свої мові: «Не варто вам боятись такого пограбування, оскільки не є ви достойним об'єктом ні для наслідування, ні для крадіжки». Доводжу до його відома, що якщо він буде розглядати це з такого боку, мій брат знайде немало аргументів у свою

sola enim melodia ab omnibus quotcunq; distrahunt animum retrahens contrahit in se ipsum; & non l'armonia sola, sia purre perfetta quanto si vole, & lo confessa il Rever. Zerlino con queste parole, se noi pigliamo la semplice armonia senza agiongerle alcuna altra cosa, non haverà possanza alcuna di fare alcuno effetto estrinseco; & agionge più abasso, prepara, & dispone, ad un certo modo intrinsecamente alla allegrezza ovvero alla mestitia, ma non induce però ad esprimere alcuno effetto estrinseco.

Et questo ho voluto dirvi si perche questa voce seconda pratica tall' hora non fosse occupata da altri.

Ha fatto sapere al mondo mio fratello questa voce essere sicuramente sua, acioche si sappia, & si concluda che quando l'avversario la feccia de la prima, che ciò disse per dir male de le opere di mio fratello, & che fu nel anno 1603. nel qual tempo propose mio fratello d'incominciar a scrivere per diffendersi del oppositor, che apena questa voce seconda pratica, ei, si era lasciato uscire di bocca, indicio vero, che vorebbe potere l'avversario, lacerate nella istessa aria, non che in iscritto, le parole di mio fratello, & le sue notte insieme; & per qual causa poi? diccalo chi lo sà, vedalo chi lo può trovare in carta, ma perche si stuppisse l'avversario, in quel suo discorso, sopra a ciò dicendo. Vene mostrate tanto geloso di questo nome, che temete non vi sia rubbato. Quasi voglia dire in suo linguaggio, non occorre che temiate di rappina tale, perche non sete sogetto meritevole da essere imitato, non che rubbato; li faccio sapere che se si avesse a considerare la cosa per questo verso, haverebbe non pochi argomenti in suo favore, mio fratello, in particolare per il canto alla francese in questo modo moderno che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando, hor sotto

²¹ Лише мелодія, відвертаючи душу від усього, що її роз'єднує, повертає її до самої себе» (лат.) Цитата коментаря Марсіліо Фічіно до «Тімею» Платона (Ficino, 1557, p. 467).

²² Цитата з «Гармонічних доповнень» Царліно (Zarlino, 1558, p. 71).

користь, зокрема *canto alla francese*²³ – ця сучасна манера, яка завдяки публікаціям 3- або 4-річної давності продовжує нас дивувати у творах на слова то мотетів, то мадригалів, то канцонет, то арій. Чи ж він не був першим хто її приніс у Італію, коли повернувся у 1599 з цілющих вод Спа?²⁴ І хто розпочав застосовувати її і на латинські тексти, і на тексти на нашому вольтаре²⁵, як не він? Чи не створив він і ці «Жарти»²⁶? Отож знайшлось би ще більше чого сказати у його захист (якби я захотів), але про інші речі я мовчу, оскільки, як вже сказав, немає потреби розглядати предмет з цього боку. Буду називати його [предмет обговорення] другою практикою по способу використання, але по походженню міг би він називатись першою²⁷.

Так і для того, щоб кмітливі змогли спробувати інші другі речі відносно гармонії

«Інші», тобто для того, щоб не перебувати в повній переконаності, що усе потрібне мистецтву у іншому місці не знайти, окрім правил першої практики, оскільки гармонія, якби була завжди єдиною для усіх родів кантилен, вже би досягла кінцевої мети та таким чином не змогла б так досконало служити слову. «Другі речі» – тобто речі, які відносяться до другої практики, або ж до мелодичної досконалості. «Відносно гармонії» – тобто не відносно окремих фрагментів або пасажів кантилен, а відносно неї як єдиного цілого. Бо ж якби обміркував опонент гармонію мого брата «O Mirtillo» у такому руслі, не наговорив би у своєму «Обговоренні» він зайвого відносно його тону (хоча може здаватись, що він говорить про загальні речі), кажучи: «Однаково добре Артузі пояснив та продемонстрував той

a parole de motetti, hor de madregali, hor di canzonette, & d'arie, chi fu il primo di lui che lo riportesse in Italia di quando venne da li bagni di Spà, l'anno 1599? & chi incominciò a porlo sotto ad orationi lattine & a volgari nella nostra lingua, prima di lui? non fece questi scherzi all'hora? dunque vi farebbe che dire in suo prò; & di più ancora (s'io volessi,) per altre cose; le quali mi taccio perche come ho detto, la cosa non si ha da intendere per questo verso; chiamaralla seconda pratica in quanto al modo di adoperarla, che in rispetto al origine si potrebbe dir prima,

Si perche anco l'ingegnosi possono fra tanto considerare altre seconde cose intorno all'armonia.

Altre, cioè non star fermi nel credere, che tutto il bisogno del arte, in altro luogo non sia per ritrovarsi, che solamente nel comando de le regole di prima pratica, perche l'armonia sarebbe sempre una in tutti li generi de cantilene, essendo terminata, & così non potrebbe servire al oratione perfettamente, seconde cose, cioè cose versanti intorno alla seconda pratica ovvero alla perfetione della melodia; Intorno al armonia cioè intorno non alle particelle o passaggi delle cantilena solamente ma allo suo tutto; che se avesse in tal guisa pensato l'oppositore l'armonia del madrigale o Mirtillo di mio fratello, non haverrebbe in quel suo discorso detto quelle esorbitanze intorno al tuono di esso, se ben pare che parla in generale, havendo detto. Ha parimente ragionato l'Artusi & dimostrato, la confusione che apportano alle cantilene quelli che incominciano di un tuono; seguirando di un

²³ Не ясно, що означає це поняття, але очевидно, що це якась новомодна манера, імовірно, французького походження, яку Монтеверді привіз після поїздки з герцогом Гонзага у Фландрію.

²⁴ Мова іде про поїздки герцога Вінченцо I Гонзага на курорт Спа, у якій його супроводжував і Монтеверді.

²⁵ Народна мова, тобто італійська.

²⁶ «Scherzi musicali» - нотний збірник Монтеверді, у якому і надруковане це «Роз'яснення».

²⁷ Оскільки його використовували ще в античні часи.

безлад, який привносять у кантилени ті, які починають з одного тону, продовжують у іншому та, врешті, закінчують таким тоном, який і від першої, і від другої думки далекий. Це як слухати роздуми безумця, який, як це водиться, старається догодити і нашим, і вашим». Бідолаха і не помічає, що прагнучи явити себе світу вчителем правил, він впадає в оману, відкидаючи існування змішаних тонів. Але якби їх не існувало, не був би й гімн Апостолів, який починається у шостому тоні та закінчується у четвертому, також «ні вашим ні нашим»? Також і інтроїт «*Spiritus Domini replevit orbem terrarum*? А особливо – «*Te Deum laudamus*? Чи ж не був і Жоскен невігласом, коли почав свою месу «*Fait sant Regrez*» у шостому тоні та закінчив у другому? «*Nasce la pena mia*» Досконалого Стріджо – пісня, гармонія якої (заснована на першій практиці) заслуговує на те, щоби бути названою божественною, – чи не є теж химерою, оскільки створена у певному тоні, який містить у собі перший, восьмий, одинадцятий та четвертий? Мадригал Чіпріано Роре «*Quando signor lasciate*», який починається з одинадцятого тона, у середині переходить на другий та десятый, а кінець містить перший, друга ж його частина в восьмому. Чи не є цей твір Чіпріано легковажною метушнею? А мессера Адріано ким би він назвав, якщо той починає «*Ne proicias nos in tempore senectutis*» (мотет на 5 голосів, який знаходиться в кінці його першої книги) у першому тоні, в середині переходить на другий, а в кінці – на четвертий? Але якщо прочитає опонент у четвертій частині «Основ» Преподобного Царліно главу 14, то навчиться.

Та упевнитись, що сучасний Композитор творить на підвалинах істини. Живить щасливо

Це говорить мій брат наприкінці, оскільки знає, що сучасна композиція не дотримується та не може дотримуватись правил першої практики, оскільки підкоряється слову. Також такий спосіб композиції вже прийнятий

altro al fine terminano di quello che totalmente è dal primo e secondo pensiero lontano, il che è come sentire un pazzo ragionare il quale dia un colpo, come si dice, hor sopra al cerchio & hor sopra la botte; poverello & non s'avede, che mantre vol mostrarsi al mondo regolato precettore, cade nel errore del negare li tuoni misti, li quali se non vi fossero l'inno deli Apostoli che incomincia del sesto, & finisce del quarto, non darebbe hor sopra al'cerchio, & hor sopra la botte? parimente l'introito Spiritus Domini replevit orbem terrarum? & maggiormente il Te Deum laudamus? losquino non sarebbe stato un ignorante, ad haver incominciato la messa sua Fait sant Regrez del sesto, & finita del secondo? Nasce la pena mia del Eccel. Striggio, l'armonia del qual canto (nella prima pratica considerata) ben si può chiamar divina; non sarebbe una chimera, essendo fabricata sopra d'un Tuono che consta di primo, di ottavo, di undecimo, & di quarto? Il madregale del Divino Cipriano Rore, Quando signor lasciate, che incomincia del undecimo nel mezzo scorre nel secondo, & decimo, & la fine conclude nel primo, & la seconda parte nel ottavo; non sarebbe stata questa di Cipriano una vanitate ben leggera? & misser Adriano che si chiamarebbe egli ad haver principiato, Ne proicias nos in tempore senectutis (motetto a cinque che si trova nella fine del suo primo libro) del primo tuono, & il mezzo fattolo del secondo, & la fine del quarto? ma che legga il Rever. Zerlino l'oppositore nel quarto de le Institutioni a cap. 14 che imparerà.

Et credere che il moderno compositore fabrica sopra a li fondamenti della verità et vivete felici.

Questo ha detto mio fratello ultimamente, perche sapendo che il comporre moderno non osserva, & non può osservare; in virtù del comando del oratione, le regole de la prima pratica; & purre cotal modo di comporre, vien

світом з відкритими обіймами. Тому він не може повірити і ніколи не повірить, навіть якщо його докази на захист істини такої практики не були вдалими, що весь світ помиляється, а опонент правий. Живіть щасливо.

КІНЕЦЬ.

dal mondo abbracciato, in maniera tale che uso con giusta ragione si può chiamare, perciò non può credere, ne crederà mai, quando anco le ragioni sue, non fossero bone, per sostentamento de la verità di cotal uso, che il mondo s'inganni, ma si bene l'oppositore & vivete felici.

IL FINE.

Список використаної літератури

1. Artusi G. L'Artusi ouero Delle imperfettioni della moderna musica / Giovanni Artusi. Venetia: Giacomo Vincenti, 1600.
2. Artusi G. Seconda parte dell'Artusi ouero Delle imperfettioni della moderna musica / Giovanni Artusi. Venetia: Giacomo Vincenti, 1603.
3. Carter T. 'E in rileggendo poi le proprie note': Monteverdi responds to Artusi? / Tim Carter. *Renaissance Studies*. 2012. № 26. С. 138–155.
4. Ficino M. Divini Platonis opera omnia / Marsilio Ficino. Lugduni: Antonium Vincentium, 1557.
5. Macdonnel D. E. A Dictionary of Quotations, in Most Frequent Use: Taken Chiefly From the Latin and French... / Macdonnel D. E. London: Weed and Rider, 1819. (7th).
6. Monteverdi C. Il quinto libro de madrigali a cinque voci / Claudio Monteverdi. Venetia: Ricciardo Amadino, 1608.
7. Monteverdi C. Scherzi musicali a tre voci / Claudio Monteverdi. Venetia: Ricciardo Amadino, 1607.
8. Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori / ed. by J. P. Jacobsen Aarchus: University of Aarchus, 1998. 163 с.
9. Zarlino G. Sopplimenti musicali / Gioseffo Zarlino. Venetia: Francesco de' Franceschi, 1558.
10. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / Марина Николаевна Лобанова. Москва: Музыка, 1994. 320 с.
11. Соц И. Новый лексикон, или, Словарь на Французском, Италианском, Немецком, Латинскомъ и Россійскомъ языкахъ / Ицан Соц. Москва: Н. Новиковъ, 1787. 655 с.

УДК 78:015/016]:070.48(477.83-25)“1941/1944”
orcid.org/0000-0001-7527-5832; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10628>

БІБЛІОГРАФІЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ВИСВІТЛЕННІ ГАЗЕТИ “ЛЬВІВСЬКІ ВІСТІ” (1941–1944)*¹

Галина БІЛОВУС

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008,
тел.: 0322 39 43 78; e-mail: bilovushalyna@gmail.com*

1943

271. А. Концерти капелі кобзарів / А. // 1943. – 31 грудня/1/2 січня, чис. 1 (421), рік III. – С. 4.

Подано музичний огляд виступів в Інституті Народної Творчості капелі бандуристів під керуванням Степана Ганушевського. Проаналізовано склад колективу, чіткість дикції артистів, репертуар, кобзарський стиль виконання творів.

272. Б. М. 1000-ий виступ Зенона Дольницького / Б. М. // 1943. – 18 грудня, чис. 291 (711), рік III. – С. 2.

Про сугестивну силу голосу співака Львівського Оперного Театру. Проаналізовано виступи баритона на сценах українських і європейських театрів та виконані ним ролі. Розкрито життєвий і творчий шлях митця, формування високого рівня виконавства.

273. бм. Великий Радіоконцерт. Українська пісня на етерних хвилях / бм // 1943. – 23 вересня, чис. 217 (637), рік III. – С. 5.

Про публічне прослуховування в різних куточках Галичини святкового радіоконцерту, що відбувся 21 вересня 1943 р. в Львівському Оперному Театрі, його успіх, збір коштів на благодійну діяльність.

274. “Бандурист”. Перед концертом студентського хору // 1943. – 6/7 червня, чис. 126 (546), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про студентський хоровий колектив під керуванням проф. М. Колесси, його учасників, їх захоплення українською піснею.

275. Барбарук М. З концертної залі / Проф. Михайло Барбарук // 1943. – 16 січня, чис. 8 (428), рік III. – С. 3.

Про концерт віртуоза-скрипаля й інтелектуала Юрія Криха, що відбувся в Тернополі 15 січня 1943 р. Відзначено роботу акомпаніатора професора Ірину Любчак-Крихову.

276. Барбарук М. Шевченківський концерт у Тернополі / М. Барбарук // 1943. – 26 березня, чис. 66 (486), рік III. – С. 3.

¹ Продовження, початок у Віснику Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. 2018. Вип. 19. С. 199–230.

Розглянуто програму мистецького заходу в Тернополі, на якому виступили хор “Тернопільський Боян” (диригент – В. Корчинський) та мішаний хор і симфонічний оркестр Українського Театру ім. І. Франка (диригент – Б. Сарамба).

277. Барвінський В. Вечір творів А. Віке / Василь Барвінський // 1943. – 6 травня, чис. 99 (519), рік III. – С. 4.

Про авторський вечір німецького композитора Альфреда Віке у Львівському Оперному Театрі. Описано програму заходу та участь у ньому жіночого квартету «Богема» під керуванням Я. Воцака, артистів Я. Кокотайла (бас), В. Тисяка (тенор), артисток І. Маланюк, І. Ліцинської, скрипальки Л. Деркач і піаністки М. Rogovської.

278. Барвінський В. Іванна Іваницька-Синенька / В. Барвінський // 1943. – 8/9 серпня, чис. 178 (578), рік III. – С. 3.

Розглянуто програму концерту співачки у Львівському Оперному Театрі. Проаналізовано її вокальну майстерність, інтерпретації виконаних музичних творів.

279. Барвінський В. Невіджалувана втрата. В треті роковини смерти Нестора Нижанківського / Василь Барвінський // 1943. – 24/27 квітня, чис. 91 (511), рік III. – С. 6.

На спомин про українського композитора Н. Нижанківського. Коротко подано окремі факти біографії.

280. Барвінський В. Повторення Шевченківського святкового концерту у Львові / В. Барвінський // 1943. – 20 квітня, чис. 87 (507), рік III. – С. 3.

Подано враження від перегляду трьох шевченківських концертів, що відбулись у Львові, розглянуто їх програми.

281. Барвінський В. Христя Колесса / Василь Барвінський // 1943. – 19 лютого, чис. 36 (456), рік III. – С. 3.

Описано враження від концерту Х. Колесси, що відбувся у Львівському Оперному Театрі. Проаналізовано програму заходу, що містила твори різних часів, стилів, форм, а також їх майстерне виконання з елементами авторської інтерпретації. Згадано Р. Савицького як співвиконавця концерту.

282. Барвінський В. Христя Колесса. Перед її концертами у Львові і в краю / Василь Барвінський // 1943. – 4 лютого, чис. 23 (443), рік III. – С. 4.

Про приїзд у Львів віолончелістки Х. Колесси, її концертну діяльність, гастролі в Європі. Подано схвальні відгуки музичних критиків, опубліковані в європейських періодичних виданнях.

283. Барвінський В. Шевченківське Свято у Львові. Шевченко–Людкевич: “Кавказ” / Василь Барвінський // 1943. – 14 квітня, чис. 82 (502), рік III. – С. 3.

Подано огляд постановки чотиричастинної симфонічної кантати С. Людкевича “Кавказ” за однойменною поемою Т. Шевченка, участь у ній хорів “Львівського Бояна”, “Сурми” та симфонічного оркестру Львівського Оперного Театру. У програмі заходу зазначено також виконання фортепіанної п’єси К. Стеценка “Заповіт”.

284. Березовський В. Юрій Крих у Чорткові / В. Березовський // 1943. – 17/18 січня, чис. 9 (429), рік III. – С. 4.

Про мистецький успіх скрипаля Ю. Криха, його музичну культуру та техніку виконання класичних творів під час концерту, що відбувся в Чорткові 16 січня 1943 р. Також відзначено високий рівень акомпаніаторки І. Любчак-Крихої.

285. В. А. З життя віденської “Січі” / В. А. // 1943. – 31 січня–1 лютого, чис. 20 (440), рік III. – С. 4.

Про історію заснування Українського Академічного Товариства “Січ” у Відні, зокрема згадано функціонування в його структурі музичної секції та хору.

286. В. А. Черговий концерт Дарії Каранович у Відні / В. А. // 1943. – 19/20 січня, чис. 10 (430), рік III. – С. 6.

Розглянуто музичні концерти української піаністки. Зокрема охарактеризовано програму концерту, що відбувся 2 січня 1943 р. у Відні, авторські інтерпретації виконаних творів.

287. В. Б. Розмова з Христею Колесою / В. Б. // 1943. – 14/15 лютого, чис. 32 (452), рік III. – С. 4.

Подано інтерв'ю з відомою віолончелісткою, в якому описано її життєвий шлях, концертну діяльність, згадано педагогів-наставників і їхній вплив на формування музичного стилю Х. Колесси, а також гастролі в Європі й Галичині.

288. В. В. Імпреза Спілки Праці Українських Музик у новому 1943 році / В. В. // 1943, рік III. – 24/25 січня, чис. 14 (434). – С. 4.

Окреслено перспективні плани правління Спілки Праці Українських Музик на 1943 р. щодо організації й проведення концертів задля популяризації української музики. Подано порівняльний аспект визнання творів музичних із творами мистецькими й художніми.

289. В. М. Вечір Лесі Українки / В. М. // 1943. – 19 березня, чис. 60 (480), рік III. – С. 3.

Охарактеризовано творчість Лесі Українки крізь призму творів на слова поетеси, виконаних на концерті в Дрогобичі співаками й музикантами Созанською, Бойчуковою, Тимчуковою, Петрикевич та Мартиняк.

290. В. П. “Вечір пісні” в Бучачу / В. П. // 1943. – 22/23 серпня, чис. 190 (610), рік III. – С. 3.

Про високий рівень концерту, на якому прозвучали пісні у виконанні Дометія Йохи (баритон), Олени Лозицької (сопрано) за акомпанування Дарії Герасимович. У концерті також взяв участь уродженець Бучача та учень Львівської Консерваторії Іван Рудавський – організатор зазначеного заходу.

291. Великий концерт у Празі. З нагоди ювілею 40-річної діяльності поета О. Олеся // 1943. – 1 грудня, чис. 276 (696), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Повідомлено про святкову академію, приурочену ювілею українського поета. Розглянуто програму заходу, участь у ньому віолончелістки Христі Колесси, піаніста Романа Савицького, виступи інших артистів.

292. Великий Лисенківський Концерт в Оперному Театрі // 1943. – 3 листопада, чис. 252 (672), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про вшанування пам'яті українського композитора, зокрема проведення в Києві концерту під орудою його сина Остапа Лисенка. Докладно висвітлено програму заходу.

293. Великий Радіо-Концерт вибраних пісень, присвячених добровольцям СС Стрілецької Дивізії Галичина // 1943. – 22/23 серпня, чис. 190 (610), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Повідомляється про організацію радіоконцерту вибраних пісень, його мету та значення.

294. Великий Радіоконцерт у Львові // 1943. – 17 вересня, чис. 212 (632), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про успішний виступ в Оперному театрі музичних колективів з програмою вітань для добровольців СС Стрілецької Дивізії Галичина.

295. Величавий концерт: [До відкриття “Народного Дому” в Стрию] // 1943. – 4 березня, чис. 47 (467), рік III. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про виступ хору “Боян” під керівництвом Є. Цегельського, у виконанні якого прозвучали твори С. Воробкевича, Я. Степового, Й. Кишакевича. Розглянуто також виступи місцевих хорових колективів.

296. Вечір колядок // 1943. – 26 січня, чис. 15 (435), рік III. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про виступ міської хорової капели в хореографічній школі Києва з колядами К. Стеценка, М. Лисенка, В. Ступницького, О. Кошиця і П. Гончарова.

297. Вечір пісень Остапа Бобикевича // 1943. – 18 березня, чис. 59 (479), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Розглянуто програму музичного вечора композитора, зокрема виконання пісень на слова О. Олеся, Лесі Українки, Б. Лепкого. В. Щурата та інших у виконанні Марії Сабат-Свірської (сопрано), Дометія Йоху (баритон) та Івана Пакоса (тенор).

298. Вечір пісень сьогочасних композиторів // 1943. – 11 лютого, чис. 29 (449), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про другий цикл концертів української музики, організованих Спілкою Праці Українських Музик при УЦК у Львові, в програмі якого прозвучали хорові пісні та солоспіви.

299. Вечір української пісні в Бібрці // 1943. – 17 лютого, чис. 34 (454), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про виступ хору із с. Дев’ятник (керівник – о. Корольок) у Бібрці, виконання ним низки колядок, щедрівок і народних пісень.

300. Вечір школярської пісні // 1943. – 16 грудня, чис. 289 (709), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Розглянуто концертну програму мистецького заходу, що містила твори українських композиторів.

301. Вислід конкурсів самодіяльних солістів в округах // 1943. – 13 травня, чис. 105 (525), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про підсумки концертних змагань солістів-аматорів в округах, визначення переможців, їх делегування у Львові для участі в Крайовому Конкурсі Самодіяльних Солістів.

302. Вислід I-го Краєвого Конкурсу Самодіяльних Солістів // 1943. – 18 травня, чис. 109 (529), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Наведено підсумки заходу, визначено переможців у локаціях: жіночі голоси, гра на музичних інструментах, ансамблі.

303. Витвицький В. Другий концерт Христі Колесси / Василь Витвицький // 1943. – 24 лютого, чис. 40 (460), рік III. – С. 3.

Охарактеризовано нову програму концерту наймолодшої представниці музичної династії Колессів Х. Колесси, мистецьку індивідуальність віолончелістки, гармонійне виконання музичних творів з її співвиконавцем Р.Савицьким.

304. Витвицький В. “Кавказ” Ст. Людкевича / Д-р Василь Витвицький // 1943. – 18/19 квітня, чис. 86 (506), рік III. – С. 4 ; 20 квітня, чис. 87 (507), рік III. – С. 2.

Про написання симфонії-кантати для мішаного і чоловічого хору та симфонічного оркестру. Проаналізовано особливості виконання кожної з чотирьох частин музичного твору, їх гармонійну архітектуру, наголошено на монументальності задуму композитора та його реалізації.

305. Витвицький В. Камерний концерт сьогочасної української музики / Василь Витвицький // 1943. – 25 травня, чис. 115 (535), рік III. – С. 3.

Подано трактування поняття “камерна музика”, визначено прикметні особливості стилю, вимоги до солістів. Проаналізовано програму четвертого концерту камерної музики у Львові, спільні й відмінні риси творчих профілів Василя Барвінського, Віктора Косенка і Нестора Нижанківського. Згадано імена камералістів-виконавців.

306. Витвицький В. Концерт української фортеп’яної музики / Василь Витвицький // 1943. – 10 березня, чис. 52 (472), рік III. – С. 3.

Охарактеризовано програму концерту, що висвітлювала фортеп’яну творчість тогочасних українських композиторів: М. Вериківського, П. Козицького, В. Косенка, Р. Сімовича, З. Лиська, М. Колесси, Н. Нижанківського та ін. Окреслено образну й стилістичну різнобічність фортеп’яної музики, її нові напрями розвитку.

307. Витвицький В. Перший концерт Українського Хору ім. М. Леонтовича / Василь Витвицький // 1943. – 29 грудня, чис. 298 (718), рік III. – С. 3.

Про успішний виступ на Днях Української Культури у Львові хорового колективу. Проаналізовано його репертуар, склад виконавців, окреслено перспективи подальшого розвитку. Наголошено на майстерності диригента Нестора Городовенка.

308. Вписи на Заочну Студію Теорії Музики і Композиції // 1943. – 29 грудня, чис. 298 (718), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Подано огляд оголошення про набір на навчання в Студії (керівник – д-р Зиновій Лисько), в якому репрезентовано музично-теоретичну програму курсу, його тривалість, перелік дисциплін, форму звітності тощо.

309. Г. Співачка Синенька-Іваницька вернулася у Берлін / Г. // 1943. – 11 грудня, чис. 285 (705), рік III. – С. 3.

Відгук про концертне турне по Галичині, Покутті й Поділлі.

310. Г. Третій виступ київських бандуристів / Г. // 1943. – 23 листопада, чис. 269 (689), рік III. – С. 3.

Про концерт Київської капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (керівник – Григорій Китастий) у Львові, під час якого прозвучали твори українського фольклору, народні пісні, козацькі думи. Наголошено на значенні виконаних композицій для популяризації української пісенної творчості. Подано схвальні відгуки громадськості.

311. Г. Л. Виступ студентського хору “Бандурист” / Г. Л. // 1943. – 4/5 липня, чис. 148 (568), рік III. – С. 5.

Охарактеризовано виступ студентського чоловічого хору (керівник – Микола Колесса) у Львівському Оперному Театрі, зокрема програму концерту, манеру виконання пісень.

312. Г. Л. 1-ий вечір Спілки Праці Українських Музик / Г. Л. // 1943. – 4 лютого, чис. 23 (443), рік III. – С. 4.

Про започаткування Літературно-мистецьким клубом у Львові циклів концертів-показів упродовж сезону 1943 р. Подано огляд програми творчого

вечора, проаналізовано твори Василя Барвінського, Василя Витвицького та Валентина Костенка, виконані під час дійства.

313. Галицькі Українці! // 1943. – 22/23 серпня, чис. 190 (610), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Подано анонс радіоконцерту вибраних пісень, присвячених добровольцям СС Стрілецької Дивізії “Галичина”.

314. Глядач. Концерт Дяченків / Глядач // 1943. – 13 лютого, чис. 31 (451), рік III. – С. 3.

Про мистецьку імпрезу оперних співаків з Оломоуца Ніни Дяченко (альт) і Григорія Дяченка (тенор), їхні концерти у Львові, Станіславові тощо. Описано репертуар співаків, що містив українські пісні та арії українських і закордонних опер.

315. Глядач. Львівські артисти в Яворові / Глядач // 1943. – 4 травня, чис. 97 (517), рік III. – С. 3.

Про концерт львівських артистів: Галини Ільницької (сопрано), М. Слоневської (сопрано) та Бориса Шейки (ксилофон). Подано схвальні відгуки від концерту, на якому прозвучали українські жартівливі пісні, оперні арії та мелодії у виконанні ксилофоніста Б. Шейки.

316. Грудін В. 80-ліття “Запорожця за Дунаєм” / Володимир Грудін // 1943. – 13 жовтня, чис. 234 (654), рік III. – С. 3.

Описано програму заходу, який організувала Спілка Праці Українських Музик у Львові, присвяченого 80-річчю появи на сцені “Запорожця за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського. Зокрема розглянуто музичне наповнення концертного відділу, згадано його виконавців.

317. Губчак О. Концерт духовної музики і співу / Мгр. О. Губчак // 1943. – 12–15 червня, чис. 131 (551), рік III. – С. 8.

Розглянуто програму музичного заходу, що відбувся при церкві Успіння Пресвятої Богородиці в Тернополі 30 травня 1943 р.

318. Даток на Великий Концерт можна зложити на вулиці. Пропагандивні трамваєві вози на вулицях Львова // 1943. – 5/6 вересня, чис. 202 (622), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про збір пожертв задля проведення концерту для добровольців СС Стрілецької Дивізії Галичина, його значення для громадськості.

319. Два роки праці Концертного Бюро УЦК // 1943. – 31 серпня, чис. 197 (617), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Підсумки музично-виконавської діяльності Концертного Бюро в Галичині і за кордоном, його співпраця з осередками культури, організація численних мистецьких заходів.

320. 10 учасників. Конкурс самодіяльних солістів в Отинії // 1943. – 26 лютого, чис. 42 (462), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про завершення повітового конкурсу Станіславівської округи, що відбувся в Отинії. Розглянуто репертуар виконавців, визначено переможця.

321. Дитячий концерт в Жаб'ю // 1943. – 11 вересня, чис. 207 (627), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про дитячий концерт під проводом Розалії Тарновецької, що відбувся в селі Жаб'ю.

322. Дитячий концерт. Успішно проведена імпреза // 1943. – 15 липня, чис. 158 (578), рік III. – С. 6. – Без зазначення автора.

Про роль української пісні у вихованні дітей, зокрема про концерт учнів в с. Бібрці, його програму.

323. Дума М. “Запорожець за Дунаєм” у Відні / М. Дума // 1943. – 14 липня, чис. 156 (576), рік III. – С. 3.

Про музичне життя студентського товариства “Січ”, постановку ним опери С. Гулака-Артемівського, участь С. Людкевича у її підготовці.

324. Дума М. Концерт “Січі” / М. Дума // 1943. – 22 липня, чис. 163 (583), рік III. – С. 3.

Про концерт студентського товариства “Січ” у Відні, зокрема виступ чоловічого хору під керуванням Кирила Цепенди. Проаналізовано програму заходу, наголошено на високому рівні музично-вокальної культури студентського хору.

325. Дума М. Тарас Микиша. Успіхи нашого піаніста-віртуоза / М. Дума // 1943. – 3 червня, чис. 123 (543), рік III. – С. 3.

Описано враження від концерту українського піаніста-віртуоза Тараса Микиші у концертному залі Моцарта у Відні, його обдарування й віртуозність у виконанні творів Роберта Шумана, Людвіка ван Бетховена, Фридерика Шопена. Проаналізовано програму заходу, подано відгуки преси.

326. Духовний концерт // 1943. – 31 січня/1 лютого, чис. 20 (440), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про виконання архієрейським хором (керівник – Володимир Листопад) у Свято-Воскресенському Соборі в Рівному церковних пісень українських композиторів та українських колядок.

327. Е. Імпозантний почин. Створення Українського Національного Хору / Е. // 1943. – 14/15 січня, чис. 7 (427), рік III. – С. 4.

Про заснування Інститутом Народної Творчості у Львові Українського Національного Хору (керівник – о. С. Сапрун, диригент – В. Осташевський). Наголошено на його ролі у пропагуванні української пісні.

328. Е. Ц. За мистецький доріст / Е. Ц. // 1943. – 14/15 лютого, чис. 32 (452), рік III. – С. 3.

Про організацію й проведення Українським Центральним Комітетом “Конкурсу Самодіяльних Солістів” з метою віднайдення нових талантів у галузі музики.

329. Є. Г. Показ національних танків на Вечорі української пісні і танку / Є. Г. // 1943. – 20 липня, чис. 161 (581), рік III. – С. 5.

Про вечір української народної пісні в Ярославіві, зокрема виступ трьох сільських хорів, у виконанні яких прозвучали твори українських композиторів К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Лисенка.

330. З нових видань : [Книжки. Журнали. Ноти] // 1943. – 26/27 вересня, чис. 220 (640), рік III. – С. 5. – Без зазначення автора.

Подано перелік видань, зокрема згадано “Чотири дитячі п’єси для фортепіано” В. Косенка, “Пісні для чоловічого хору” Ф. Колесси і “Жартівливі пісні” М. Леонтовича.

331. Завітневич В. Український Національний Хор у Львові / Проф. Василь Завітневич // 1943. – 14 грудня, чис. 287 (707), рік III. – С. 3.

Окреслено роль пісні в житті українського народу. Описано тематичне розмаїття мотивів і форм українських народних пісень в історичній ретроспективі,

їх виконання професійними й аматорськими колективами, а заслуги діячів хорового співу XIX–XX ст. у їх пропагуванні. Йдеться про заснування у Львові Українського Національного Хору під керуванням Нестора Городовенка.

332. Заочний курс теорії музики і композиції // 1943. – 7 жовтня, чис. 229 (649), рік III. – С. 6. – Без зазначення автора.

Про набір слухачів на трирічний курс заочного навчання (керівник – д-р З. Лисько) при Відділі Культурної Праці УЦК у Львові. Згадано прізвища викладачів, подано перелік предметів.

333. Змагання хорів у Кам'янці Струмиловій // 1943. – 30 вересня, чис. 223 (643), рік III. – С. 5. – Без зазначення автора.

Про участь двох мішаних хорів Кам'янецького району у конкурсі на честь пам'яті композиторів М. Леонтовича і К. Стеценка. Коротко охарактеризовано програму заходу, мистецьке і технічне виконання творів учасниками змагань, працю диригентів.

334. І. Концерт творів сьогочасних українських композиторів / І. // 1943. – 19 листопада, чис. 266 (686), рік III. – С. 3.

Про організацію Спілкою Праці Українських Музик концерту, в репертуарі якого фортепіанна і скрипкова музика, солоспіви Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Володимира Грудіна, Зеновія Лиська, Миколи Колесси, Романа Сімовича, Василя Витвицького і Йосипа Хомінського.

335. І. М. Київські бандуристи у митрополита Андрея / І. М. // 1943. – 6 листопада, чис. 255 (675), рік III. – С. 3.

Про знайомство київських бандуристів з А. Шептицьким, виконання ними українських пісень.

336. Іванна Іваницька-Синенька концертує у Львові // 1943. – 1/2 серпня, чис. 172 (572), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про концерт співачки у Львівському Оперному Театрі. Згадано її виступи в Берліні, Відні, Празі, Будапешті, Ужгороді.

337. К. “Поклін безсмертному Тарасові”: Шевченківські роковини в Моршині / К. // 1943. – 23 березня, чис. 63 (483), рік III. – С. 3.

Проаналізовано програму вечора, присвячену пам'яті Т. Шевченка, зокрема виступ мішаного хору під диригуванням Омеляна Сенюка, у виконанні якого прозвучали: “Заповіт”, “Ой, з-за гори кам'яної”, “Замело тебе, Україно” та “Садок вишневий”.

338. ко. Концерт заліщицького хору / -ко. // 1943. – 9 квітня, чис. 78 (498), рік III. – С. 3

Про концертні виступи мішаного хору Заліщик (диригент – Я. Смеречанський) на львівському радіо, у Львівському Оперному Театрі, його репертуар. Наголошено на ролі колективу в плеканні української музики.

339. Квартет “Богема” концертує в Кам'янці Струмиловій // 1943. – 30 вересня, чис. 223 (643), рік III. – С. 6. – Без зазначення автора.

Про успішний виступ львівського жіночого квартету “Богема”, мелодійне виконання програмних творів.

340. Коляді Просвітянського хору // 1943. – 23 січня, чис. 13 (433), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про виконання Просвітянським хором Різдвяних колядок (укладач – К. Стеценко) в міському театрі Луцька. Описано програму концерту, плани виступів колективу.

341. Конкурс хорів у Буську // 1943. – 11 листопада, чис. 259 (679), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про перебіг конкурсу, участь у якому взяли 5 хорів. Наведено підсумки заходу, визначено переможців для подальшої участі в змаганнях.

342. Концерт в честь Маркіяна Шашкевича в Яворові // 1943. – 7 липня, чис. 150 (570), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Описано програму урочистостей з нагоди 100-річчя пам'яті М. Шашкевича. Йдеться, зокрема, про участь у заході хорових колективів краю.

343. Концерт з творів К. Стеценка і М. Леонтовича // 1943. – 9 грудня, чис. 283 (703), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Повідомлено про концерт творів українських композиторів в Оперному Театрі Львова. Подано стислий огляд їхньої творчості.

344. Концерт Зенона Дольницького в Любачеві // 1943. – 2 жовтня, чис. 225 (645), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Коротко описано програму концерту українського оперного співака З. Дольницького, що відбувся 17 вересня 1943 р.

345. Концерт Іванни Іваницької-Синенької // 1943. – 31 липня, чис. 171 (571), рік III. – С. 3 ; 1/2 серпня, чис. 172 (592), рік III. – С. 6. – Без зазначення автора.

Повідомлено про концерт співачки, в репертуарі якої оперні арії та пісні українських і зарубіжних композиторів.

346. Концерт колядок і щедрівок для німецьких гостей у Літературно-Мистецькому Клубі у Львові // 1943. – 25 лютого, чис. 41 (461), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Розглянуто програму концерту українських колядок і щедрівок у виконанні хору Львівського Оперного Театру (диригент – Л. Туркевич), В. Барвінського, Л. Рейнарівича, І. Туркевич-Мартинцевої,

347. Концерт смичкової оркестри в Збаражі // 1943. – 28 серпня, чис. 195 (615), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про два концерти оркестру під керуванням піаністки Ірини Гаврилюкової, кошти від яких перераховано Червоному Хресту. Проаналізовано програму заходу, що містила українські та німецькі твори.

348. Концерт солістів Оперного Театру // 1943. – 20 листопада, чис. 267 (687), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про виступ в Любачеві артистів Львівського Оперного Театру Л. Рейнарівича та Н. Шевченко. Описано позитивні враження від концерту.

349. Концерт сьогочасної української музики // 1943. – 24/27 грудня, чис. 296 (716), рік III. – С. 5. – Без зазначення автора.

Представлено програму шостого концерту, який організувала Спілка Українських Музик у Львові, зокрема акцентовано на фортепіанних творах і солоспівах, названо виконавців музичних композицій.

350. Концерт у честь Маркіяна Шашкевича в селі Надієві // 1943. – 29 липня, чис. 169 (589), рік III. – С. 5. – Без зазначення автора.

Про концерт у долинському повіті, приурочений 100-річчю пам'яті М. Шашкевича.

351. Концерт українських робітників // 1943. – 25 березня, чис. 65 (485), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Розглянуто програму концерту українських народних пісень у виконанні Національного Хору під керуванням Й. Осташевського для українських робітників, що відбували на працю в Німеччину.

352. Концерт хору студентів Ветеринарії в Стрию // 1943. – 25 вересня, чис. 219 (639), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Виступ львівського хору студентів “Ватра” під керуванням В. Панасюка. Наголошено на майстерності виконання музичних творів С. Воробкевича, А. Вахнянина, М. Лисенка, Я. Лопатинського. С. Людкевича, Н. Нижанківського, К. Стеценка та ін.

353. Копач І. “Рождество Твоє, Христе Боже наш” / Д-р Іван Копач // 1943. – 6/11 січня, чис. 4 (424), рік III. – С. 3.

Розглянуто особливості виконання різдвяного “тропаря”: співи, псалми. Наведено паралель із твором “Кондак”, подано коротку характеристику за мелодією М. Лисенка. Описано думки щодо впливу цих величних композицій на свідомість людей.

354. Кудрик Б. Другий симфонічний концерт з участю Христі Колесси / Д-р Борис Кудрик // 1943. – 4 березня, чис. 47 (467), рік III. – С. 4.

Проаналізовано виступ у Львівському Оперному Театрі симфонічного оркестру (диригент – Лев Туркевич) за участі солістки Х. Колесси, у виконанні якої прозвучали твори К. М. Вебера, А. Дворжака, Л. Боккеріні.

355. Кудрик Б. Річний концерт учнів проф. Дометія Йохи / Д-р Борис Кудрик // 1943. – 18 червня, чис. 134 (554), рік III. – С. 3.

Про серію річних учнівських концертів Державної Музичної школи Львова, зокрема виступ учнів проф. Д. Йохи. Подано огляд програми музичного заходу.

356. Курс диригентів. 22 курсанти // 1943. – 5 лютого, чис. 24 (444), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про початок навчання на курсах диригентів, організованих з ініціативи Відділу Культурної Праці при Українському Окружному Комітеті в Станіславі. Представлено розклад занять, перелік дисциплін, а також колектив викладачів.

357. Л. Другий виступ київських бандуристів / Л. // 1943. – 19 листопада, чис. 266 (686), рік III. – С. 3.

Про другий концерт у Літературно-мистецькому клубі Львова Київської капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (керівник – Григорій Китастиий), під час якого прозвучали зразки української народної пісенної творчості. Проаналізовано виконання низки українських народних пісень і дум.

358. Л. Перший виступ київських бандуристів / Л. // 1943. – 17 листопада, чис. 264 (684), рік III. – С. 3.

Про успішний вечір-дебют Київської капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (керівник – Григорій Китастиий) у Львові. Розглянуто програму концерту, проаналізовано манеру виконання музичних композицій, їх інтерпретації.

359. Л. [Хор Осташевського] / Л. // 1943. – 1 квітня, чис. 71 (491), рік III. – С. 3.

Про мистецький виступ у повітовому містечку Копичинці хору (керівник – В. Осташевський), його програму, що складалася з 15 українських пісень.

360. Львів-місто на першому місці. Пожертви на Великий Радієвий Концерт, присвячений добровольцям СС Стрілецької Дивізії Галичина // 1943. – 8 вересня, чис. 204 (624), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про хід акції щодо збору коштів для проведення радіоконцерту.

361. Львівські кобзарі в Тереховлі // 1943. – 4 вересня, чис. 201 (621), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про концерт львівських молодих кобзарів-бандуристів, виконання ними народних пісень, а також успішний виступ тенора Степана Ганушевського і кобзаря з Тереховельщини Ярослава Кухаришина.

362. М. “Вечір пісні” в Тернополі / М. // 1943. – 7 серпня, чис. 177 (597), рік III. – С. 3.

Про концерт “Тернопільського Бояна” (диригент хору – Корчинський), що виконав музичні композиції М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Ярославенка, О. Кошиця та ін.

363. М. Другий концерт Юрія Криха / М. // 1943. – 14/15 березня, чис. 56 (476), рік III. – С. 6.

Про добірну програму та мистецький успіх скрипкового концерту проф. Ю. Криха у Львові, майстерне виконання інструментальних творів у супроводі піаністки Ірини Любчак-Крихової, вагоме місце концерту в музичному житті Львова.

364. М. Зустріч зі скрипаком. Перед концертом проф. Юрія Криха у Львівському Оперному Театрі / М. // 1943. – 7/8 березня, чис. 50 (470), рік III. – С. 4.

Подано інтерв'ю з професором Музичної школи Києва Ю. Крихою, в якому описано його дитячі роки на Полтавщині, гімназійні захоплення скрипкою, навчання в Перемишлі у проф. Вітушинського, у Львові в проф. Москвичева та Французькій Музичній Академії у проф. Жака Тібо. Розглянуто композиторські напрацювання митця. Проаналізовано нову програму концерту у Львові, в якій наявні твори Моцарта, Паганіні, Барвінського, Людкевича, Москвичева та інших композиторів.

365. М. Піснею вітаємо добровольців. Великий Радієвий Концерт, присвячений добровольцям СС Стрілецької Дивізії Галичина / М. // 1943. – 19/20 вересня, чис. 214 (634), рік III. – С. 3.

Описано захід, у якому брали участь: оркестр Львівського Оперного Театру (диригент – Лев Туркевич), мішаний хор Львівського Радіо під керуванням диригента Євгена Козака, чоловічий хор “Сурма” (диригент – Омелян Плешкевич), гуцульський оркестр мандоліністів із села Печеніжсина (керівник – Дмитро Якуб'як) та ін. Охарактеризовано програму заходу та виступи виконавців.

366. М. Станиславівська “Думка” у Львові. Розмова з диригентом проф. Миколою Колесою / М. // 1943. – 20/21 червня, чис. 136 (556), рік III. – С. 5.

Подано інтерв'ю з керівником хору, коротко описано підготовку колективу до концертних виступів.

367. М. Д. “Український Вечір” у Відні / М. Д. // 1943. – 12 січня, чис. 5 (425), рік III. – С. 3.

Про успішне проведення вечорів-оглядів українського народного мистецтва, організованих Українським Національним Об'єднанням у Відні. Зокрема описано виступи артистів Євгенії Ласовської-Старицької, Олеся Ройка, хору під керівництвом Юрія Мохнацького та ін.

368. Майстренко І. Київські бандуристи у Львові / Іван Майстренко // 1943. – 5 листопада, чис. 254 (674), рік III. – С. 3.

Огляд концертного турне Київської капели бандуристів ім. Тараса Шевченка Німеччиною, її репертуар, враження слухачів. Також подано анонс концерту у Львові.

369. Малицька К. У пані Соломії / Константина Малицька // 1943. – 8/9 серпня, чис. 178 (598), рік III. – С. 5.

Подано спогад авторки про зустріч зі співачкою С. Крушельницькою, про виконання українських народних пісень, а також спроби переконати С. Крушельницьку у важливості написання монографій про життєвий і творчий шлях.

370. Музична культура. Повітовий конкурс самодіяльних солістів // 1943. – 2 лютого, чис. 21 (441), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про проведення у Станіславові конкурсу самодіяльних солістів, його результати й перспективи переможців щодо подальшого навчання в Державній Музичній Школі Станіслава.

371. Музична школа // 1943. – 31 грудня/1/2 січня, чис. 1 (421), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про набір у музичну школу в Житомирі. Йдеться про можливість занять у класах співу, фортепіано, скрипки, духових і народних інструментів.

372. Музичне виховання дитини. Показ курсу провідниць садків // 1943. – 25 травня, чис. 115 (535), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про музичне виховання дітей, зокрема необхідність запровадження курсу музичного виховання в дитячих садках.

373. На концертній естраді // 1943. – 25 листопада, чис. 271 (691), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про концертний виступ у Золочеві співака Київської Опери Олександра Мартиненка і скрипальки Лесі Деркач.

374. На честь Маркіяна Шашкевича // 1943. – 27 серпня, чис. 194 (614), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про концерт з нагоди 100-х роковин смерті М. Шашкевича в с. Новосілки-Ліські, де помер український поет. Повідомлено, що на концерті виступили хор і оркестр.

375. Нарада в справі Великого Радіо-Концерту вибраних пісень для добровольців // 1943. – 21 серпня, чис. 189 (609), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про організацію концерту в Львівському Оперному Театрі, його мету, значення.

376. Народи в справі Великого Радіо-Концерту вибраних пісень // 1943. – 28 серпня, чис. 195 (615), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Описано підготовку до концерту вибраних пісень для добровольців СС Стрілецької Дивізії Галичина.

377. Народний хор // 1943. – 4 лютого, чис. 23 (443), рік III. – С. 2. – Без зазначення автора.

Подано річний звіт виступів народного хору в Корсуні, розглянуто його репертуар.

378. Наші артисти для добровольців. Концерт у таборі // 1943. – 27 серпня, чис. 194 (614), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про концерт артистів Львівського Оперного Театру, в програмі якого прозвучали уривки опер та українські пісні.

379. Новини з Жовкви: Курс диригентів у Жовкві. 200 годин науки // 1943. – 5 лютого, чис. 24 (444), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про організацію курсів диригентів (керівник – Мирон Маївський), його учасників, програму навчання.

380. Нові вишколені диригенти. Закінчення диригентського курсу першого ступеня в ІНТ // 1943. – 5 січня, чис. 3 (423), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про завершення навчання на диригентських курсах, створених при Кабінеті Музичного Мистецтва Інституту Народної Творчості (директор – Євген Цегельський, керівник курсів – Микола Колесса). Подано результати підготовки хорових диригентів.

381. Нові вписи на заочну студію теорії музики й композиції // 1943. – 23 січня, чис. 13 (433), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Оголошення нового набору на трирічний курс теорії музики й композиції при Відділі Культурної Праці УЦК у Львові з метою отримання слухачами музично-теоретичної освіти. Подано перелік предметів, форми проведення занять у студії (керівник – д-р Зеновій Лисько).

382. Новосад Р. Естрадні рефлексії. Концерт Тараса Микиші у Відні / Роман Новосад // 1943. – 5 листопада, чис. 254 (674), рік III. – С. 3.

Про віртуозність українського піаніста у виконанні творів Ф. Шопена і Ф. Ліста. Подано огляд композицій двоактного концерту музиканта у Відні.

383. Окружні змагання хорів Покуття і Гуцульщини // 1943. – 3/4 жовтня, чис. 226 (646), рік III. – С. 6. – Без зазначення автора.

Йдеться про перебіг окружних змагань хорів Коломийщини, представлено їх програмні виступи, визначено переможців.

384. Пам'яті Лесі Українки // 1943. – 6 листопада, чис. 255 (675), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Позитивні враження від концерту в м. Самбір, присвячені пам'яті поетеси. Серед них, зокрема, солоспіви І. Судчака (альт), Лучишина (сопрано) та Ю. Духнича (тенор), а також пісні жіночого хору під керуванням О. Маланія.

385. Перед Шевченковими роковинами. Передовий чоловічий хор // 1943. – 14/15 лютого, чис. 32 (452), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про діяльність чоловічого хору зі с. Радчі Станіславівської округи (керівник – Василь Шиптур), його репертуар, гастролі. Також повідомлено про підготовку хорового колективу до шевченківських свят.

386. Підготовка до вислухання Радіо-концерту в Коломийщині // 1943. – 21 вересня, чис. 215 (635), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про підготовку до прослуховування радіоконцерту в містах Коломийщини, зокрема встановлення радіоапаратури в громадських місцях, продовження збору пожертв на концерт.

387. Повалячек І. Великий мистецький бенкет / Іван Повалячек // 1943. – 11 березня, чис. 53 (473), рік III. – С. 3.

Описано урочистості з нагоди відкриття відновленого в Стрию “Народного Дому”, серед яких концертні виступи Х. Колесси та Л. Черних.

388. Повалячек І. II-ий Краєвий Конкурс Хорів / Іван Повалячек // 1943. – 20 серпня, чис. 188 (608), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Проаналізовано виступи мішаних хорів, які взяли участь у повітовому конкурсі хорів Стрийщини.

389. Повалячек І. Симфонічний оркестр / Іван Повалячек // 1943. – 15 липня, чис. 157 (577), рік III. – С. 4.

Розглянуто програму симфонічного концерту в Стрию, участь у якому взяли оркестр Львівського Оперного Театру під керуванням диригента Ярослава Воцака та львівська скрипалька Леся Деркач, які виконали твори В. А. Моцарта, Н. Паганіні, Л. ван Бетховена, К. В. Глюка.

390. Повітовий конкурс хорів у Жидачеві // 1943. – 22 вересня, чис. 216 (636), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Висвітлено програму конкурсу, визначено його переможців.

391. Помер Сергій Рахманінов // 1943. – 4/5 квітня, чис. 74 (494), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Подано інформацію про смерть у Каліфорнії російського композитора та піаніста С. В. Рахманінова.

392. Правильник Другого Краєвого Конкурсу Хорів, присвяченого творчості композиторів Кирила Стеценка і Миколи Леонтовича, що відбудеться в часі від 15. IV. до 30. IV. 1943 на терені Г.-Г. // 1943. – 26 лютого, чис. 42 (462), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Окреслено мету, основні завдання, вимоги до учасників конкурсу та їх програм. Описано загальні положення про перебіг конкурсу, визначення переможців, підготовки звітних матеріалів.

393. Праця Хору Божика. 4 роки існування Українського Національного Хору // 1943. – 12–13 вересня, чис. 208 (628), рік III. – С. 5. – Без зазначення автора.

Подано історію заснування з ініціативи Олександра Пухальського хорового колективу, зазначено його учасників, перші виступи і визнання в краю, подальші гастрольні турне в Європі. Наведено підсумок діяльності хору під керуванням Володимира Божика.

394. Прегарна настільна книжка. Альманах I. Краєвого Конкурсу Хорів // 1943. – 24/27 квітня, чис. 91 (511), рік III. – С. 6. – Без зазначення автора.

Висвітлення фестивалю української пісні у Львові через мистецьке видання (матеріал – Є. Цегельського, редагування – М. Семчишина, оформлення – С. Гординського), в якому описано конкурсні виступи хорів, подано світлини учасників заходу.

395. Приготування до великого радієвого концерту вибраних пісень для СС Стрілецької Дивізії “Галичина” // 1943. – 2 вересня, чис. 199 (619), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Проаналізовано стан підготовки до радіоконцерту в Тернополі, Стрию, Коломиї, Любачеві.

396. Присутний. Концерт у Денисові / Присутний // 1943. – 6 жовтня, чис. 228 (648), рік III. – С. 3.

Описано враження від виступу вокального секстету під керуванням Тараса Лозинського на Поділлі, зокрема майстерне виконання творів українських композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця, С. Людкевича, Я. Ярославенка, Д. Котка та ін.

397. Присутний. Небуденний концерт у Золочеві / Присутний // 1943. – 10/11 жовтня, чис. 232 (652), рік III. – С. 7.

Про виступ студентського хору “Бандурист” під керуванням проф. М. Колесси, баритона львівської опери Лева Рейнарівича і піаніста Романа Савицького. Відзначено позитивні враження від концерту.

398. Приявний. Виступ хору Осташевського / Приявний // 1943. – 26 лютого, чис. 42 (462), рік III. – С. 3.

Про успішне виконання українських пісень хором колективом під час виступу в Золочеві.

399. Програма пісень і музичних творів великого радіо-концерту, присвяченого СС Стрілецької Дивізії “Галичина” // 1943. – 22/23 серпня, чис. 190 (610), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Подано перелік концертних номерів: солоспівів, виступів хору та оркестру.

400. Пропагандивні концерти на вулицях Львова // 1943. – 11 вересня, чис. 207 (627), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про поширення акції щодо збору пожертв для проведення великого радіоконцерту для добровольців СС Стрілецької Дивізії "Галичина", у якому запланована участь трубних (духових) оркестрів і мішаних хорів із різних міст Галичини.

401. Р. Н. Ювілейна імпреза Т[оварист]ва "Січ" / Р. Н. // 1943. – 24 березня, чис. 64 (484), рік III. – С. 3.

Проаналізовано програму заходу, зокрема його концертну частину, що містила виступи піаніста-віртуоза Тараса Микиши, чоловічого хору Товариства "Січ" та солістів-студентів Музичних шкіл Відня.

402. Радиславич І. Поклін Денисові Січинському / Ів. Радиславич // 1943. – 16/17 травня, чис. 108 (528), рік III. – С. 3.

Про вишанування пам'яті українського композитора, зокрема фестиваль його пісень за участі хорів Станіслава, Косова, Дрогобича та Львова.

403. Радіо-концерт бажань в Станіславові // 1943. – 29 вересня, чис. 222 (642), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про враження громадян Станіславівщини від прослуховування концерту, приуроченого добровольцям СС Стрілецької Дивізії Галичина.

404. Радіо-концерт "Бандуриста" // 1943. – 12 листопада, чис. 260 (680), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Виступ студентського хору "Бандурист" під керуванням диригента Миколи Колесси на львівському радіо. У програмі виступу – твори Д. Січинського, В. Матюка, С. Воробкевича, Ф. Колесси, Н. Нижанківського та інших українських композиторів. Згадано також участь у концерті артистів Львівської Опери Івана Вересюка (баритон) та М. Лемішки (тенор).

405. Рич. Чергова імпреза Спілки Праці Українських Музик / Рич // 1943. – 20 травня, чис. 111 (531), рік III. – С. 4.

Про концерт камерної музики в Літературно-мистецькому клубі Львова, на якому прозвучали твори композиторів Василя Барвінського, Віктора Косенка та Нестора Нижанківського.

406. Річні Концерти і пописи Львівської Державної Музичної Школи з українською мовою навчання // 1943. – 27/28 червня, чис. 142 (562), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про виступи учнів музичної школи класу фортепіано, скрипки, віолончель, кларнет та ін.

407. С–ор. Попис хорів / С–ор. // 1943. – 29 жовтня, чис. 248 (668), рік III. – С. 3.

Про конкурс хорів з Журавна та Старого Села, які виконали музичні композиції К. Стеценка і М. Леонтовича.

408. Савицький Р. Вечір пісень Миколи Лисенка у виконанні Дометія Йохи, Олени Лозицької і Маріанни Лисенко / Роман Савицький // 1943. – 20/21 червня, чис. 136 (556), рік III. – С. 3.

Розглянуто програму урочистого вечора української пісні з нагоди ювілею М. Лисенка. Наголошено на вагомості творчості композитора, історичній та мистецькій вартості його творів.

409. Савицький Р. Визначне зусилля. З нагоди попису учнів Української Державної Музичної Школи у Львові / Роман Савицький // 1943. – 11/12 квітня, чис. 80 (500), рік III. – С. 6.

Висвітлено діяльність музичних інституцій Галичини, наголошено на їх ролі у піднесенні музичного рівня серед народу та популяризації української музичної культури краю.

410. Савицький Р. Виступ самодіяльного хору “Трембіта” з Косова / Роман Савицький // 1943. – 26 травня, чис. 116 (536), рік III. – С. 3.

Про становлення чоловічого хору “Трембіта” (диригент – Анна Козут), програму його концерту, що містила оригінальні твори українських композиторів й обробки народних та стрілецьких пісень.

411. Савицький Р. Другий концерт Ореста Руснака / Роман Савицький // 1943. – 1 червня, чис. 121 (541), рік III. – С. 3.

Подано огляд другого концерту оперного співака Ореста Руснака у Львові. Акцентовано на програмі мистецького заходу, на експресії й техніці виконання зазначених у ній музичних творів. Описано позитивні враження від концерту львів'ян, їх побажання щодо збагачення репертуару співака українськими піснями задля їх популяризації за кордоном.

412. Савицький Р. Львівська радіовисильня і українські передачі / Роман Савицький // 1943. – 29/30 серпня, чис. 196 (616), рік III. – С. 3.

Про роль радіо в житті людини, зокрема українських музичних програм у популяризації мистецтва.

413. Савицький Р. Ніна і Грицько Дяченки (Альт і тенор) / Роман Савицький // 1943. – 21 січня, чис. 11 (431), рік III. – С. 3.

Розглянуто концерт українських виконавців Н. і Г. Дяченків, організований Львівським Концертним Бюро 18 січня 1943 р. Подано схвальні відгуки про майстерність виконавців, перелік виконаних творів під фортепіанний супровід Марії Роговської.

414. Савицький Р. Орест Руснак (Тенор) / Роман Савицький // 1943. – 21 травня, чис. 112 (532), рік III. – С. 3.

Про успішний виступ на львівській сцені оперного співака, його техніку виконання музичних творів.

415. Савицький Р. I. Краєвий Конкурс Самодіяльних Солістів у Львові / Роман Савицький // 1943. – 19 травня, чис. 110 (530), рік III. – С. 2.

Подано результати конкурсу, відзначено переможців з-поміж співаків та інструменталістів, які брали у ньому участь.

416. Савицький Р. Сучасна українська музика / Роман Савицький // 1943. – 30 грудня, чис. 299 (719), рік III. – С. 3.

Проаналізовано програму заходу, який організувала Спілка Праці Українських Музик, зокрема наголошено на композиторських засобах вислову і мистецькій інтерпретації виконавців.

417. Савицький Р. “Українська музика і Петро Чайковський” / Роман Савицький // 1943. – 25 травня, чис. 115 (535), рік III. – С. 3.

Розглянуто дискусійну тему “Українська музика і Петро Чайковський”, яку обстоювали окремі музикознавці. Наведено аргументи голови Спілки Праці Українських Музик В. Витвицького щодо неприпустимості цього твердження.

418. Савицький Р. Хор “Думка” / Роман Савицький // 1943. – 24 червня, чис. 139 (559), рік III. – С. 5.

Охарактеризовано репертуар чоловічого хору “Думка” зі Станіслава, наголошено на ролі диригента Миколи Колесси у його становленні й розвитку.

419. Савицький Р. Ювілейний концерт О. Олеся у Празі / Роман Савицький // 1943. – 19/20 грудня, чис. 292 (712), рік III. – С. 3.

Про святкування 40-річчя літературної творчості О. Олеся. Зокрема розглянуто програму заходу, що містила музичні композиції на слова поета.

420. Самодіяльні солісти. Тисьмениця і Надвірна // 1943. – 27 лютого, чис. 43 (463), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про проведення повітового конкурсу самодіяльних солістів. Охарактеризовано репертуар учасників змагань, визначено переможців для участі в Окружному конкурсі в Станіславові.

421. Святковий Шевченківський концерт // 1943. – 9 квітня, чис. 78 (498), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Розглянуто музичну програму Шевченківського концерту у Львові, зокрема подані в ній музичні твори, виступи виконавців.

422. 7 концертів та 7 вистав. Просвітянська діяльність в селі Добросин // 1943. – 29 січня, чис. 18 (438), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про діяльність хору й духового оркестру с. Добросин на Жовківщині, організацію ними концертів у вихідні й святкові дні.

423. Сімович Р. На музичні теми. Перед третім концертом сучасної української музики СПУМ / Роман Сімович // 1943. – 28 лютого–1 березня, чис. 44 (464), рік III. – С. 3.

Про окремі аспекти діяльності Спілки праці українських музик, зокрема музичне виховання, організацію концертів з метою популяризації української музики. Йдеться про виконання творів українських композиторів піаністкою Г. Левицькою та виголошення доповіді про розвиток української музики доктором З. Лиськом.

424. Сімович Р. Що таке камерна музика? / Р. Сімович // 1943. – 4 червня, чис. 124 (544), рік III. – С. 3.

Розглянуто трактування поняття “камерна музика”, його еволюціонування як різновиду музичного мистецтва. Описано особливості камерного стилю, форми камерної музики.

425. Слухач. Хор Осташевського / Слухач // 1943. – 1 квітня, чис. 71 (491), рік III. – С. 3.

Про успішний виступ в Перемишлянах хорового колективу, його музичну культуру в передачі нюансів українських пісень як форте, п'яно, мурмурандо. Подано відгуки слухачів про концерт, організований з ініціативи Інституту Народної Творчості.

426. Студентський хор “Бандурист” в Коломиї // 1943. – 22 жовтня, чис. 242 (662), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про мистецьке виконання концертного репертуару хорового колективу під керуванням проф. М. Колесси.

427. Сьгодні концерт “Бандуриста” // 1943. – 17 червня, чис. 133 (553), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Проанонсовано концерт студентського хору, в програмі якого твори композиторів В. Матюка, І. Лаврівського, С. Воробкевича, Д. Січинського, С. Людкевича, М. Гайворонського, М. Колесси.

428. Т. П. Три концерти П. Синенької-Іваницької на Покутті / Т. П. // 1943. – 2 жовтня, чис. 225 (645), рік III. – С. 3.

Про ліричну інтерпретацію творів українських і зарубіжних композиторів, які виконала співачка на концерті в Коломиї, Косові та Снятині.

429. (т. п.). Повітові змагання хорів Коломийщини / (т. п.) // 1943. – 24 вересня, чис. 218 (638), рік III. – С. 3.

Про перебіг другого Крайового Конкурсу Хорів, присвяченого музичній творчості композиторів Кирила Стеценка та Миколи Леонтовича, зокрема учасників змагань, їхній репертуар, зауваги хористам з метою підвищення їхньої пісенної культури.

430. [Тарнавський О.]. Поклін Денисові Січинському. Святування 34-ох роковин смерті композитора в Станиславові / Т. // 1943. – 26 травня, чис. 116 (536), рік III. – С. 3.

Про захід, приурочений пам'яті українського композитора, участь у ньому хорів: станіславівської “Думки” під управою М. Колесси, “Станіславівського Бояна” під керуванням І. Недільського, косівської “Трембіти” під орудою Анни Когут, “Львівського Бояна” під управою о. С. Сапуна, “Дрогобицького Бояна” під керуванням Б. П'юрка та львівської “Сурми” під керівництвом П. Плешкевича.

431. Українська пісня добровольцям // 1943. – 1 вересня, чис. 198 (618), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про нараду в Чорткові щодо організації концерту побажань для добровольців СС Стрілецької Дивізії Галичина, його репертуару.

432. Український національний хор // 1943. – 9 лютого, чис. 27 (447), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про друге турне по містах Галичини хорового колективу під проводом диригента Василя Осташевського. Проаналізовано манеру виконання й репертуар хору, що містить пісні українських композиторів.

433. Український хор зі Заліщик у радіо // 1943. – 31 березня, чис. 70 (490), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про виконання українським хором і квітетом бандуристів низки українських народних пісень для поранених військових. Подано огляд першої музичної передачі львівського радіо.

434. Учасник. Капля бандуристів у Краківському дистрикті / Учасник // 1943. – 3 квітня, чис. 73 (493), рік III. – С. 3.

Про гастролі капели бандуристів у Кракові і Перемишлі. Подано враження слухача від виступів капели, а також огляд програми концерту.

435. Хомінський Й. Великий Лисенківський концерт / Й. Хомінський // 1943. – 10 листопада, чис. 258 (678), рік III. – С. 3.

Проаналізовано концертну програму, приурочену пам'яті М. Лисенка у 31-ші роковини композитора. Наголошено на цінності заходу, де прозвучали невідомі на той час композиції митця як “Героїчне скерцо” для фортепіано, мелододекламації до незакінченої опери “Сафо”, пісня “В грудях вогонь”, а також твори “Плач Ярославни”, “Гетьмани”, “Безмежне поле”, “Капрічіо”, “Елегія”, “Момент десеспуар”. Повідомлено також про виступ Київської капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (керівник – Григорій Китастиий), акомпанування М. Лисенка і М. Роговської, вдалу організацію заходу Концертним Бюро.

436. Хомінський Й. Концерт бандуристів / Й. Хомінський // 1943. – 4 грудня, чис. 279 (699), рік III. – С. 3.

Про високий мистецький рівень виконання творів народної музики, що прозвучали на концерті у Львові Київської капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (керівник – Григорій Китастиий). Наголошено на бездоганній інтонації та динаміці виконаних творів, їх інтерпретації.

437. Хомінський Й. Музика у «Веселому Львові» / Д-р Й. Хомінський // 1943. – 26 листопада, чис. 272 (692), рік III. – С. 3.

Про домінуюче значення музики в репертуарі Театру малих форм “Веселий Львів”. Коротко описано характер легкої музики, її становлення.

438. Хомінський О. Відкриття сезону в Концертному Бюрі. Таранова – Роговська – Мартиненко / Д-р Осип Хомінський // 1943. – 23 жовтня, чис. 243 (663), рік III. – С. 3.

Про відкриття концертного сезону виступами співаків Київської Опери: Клавдії Таранової (меццо-сопрано), Олександра Мартиненка (баритон) та піаністки Марії Роговської. Детально проаналізовано репертуар, подано схвальні відгуки про концерт.

439. Хомінський О. Нові нотні видання / Д-р Осип Хомінський // 1943. – 12–13 вересня, чис. 208 (628), рік III. – С. 5.

Про публікацію перших трьох випусків музичної літератури “Українським Видавництвом”, зокрема творів у вокальній серії “Українські хорові пісні” та інструментальній серії “Український педагогічний репертуар”. Подано огляд видань, наголошено на їх вагомості для розвитку музичного мистецтва.

440. Хорові гуртки Отинійщини // 1943. – 31 грудня/1/2 січня, чис. 1 (421), рік III. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про створення мішаних хорів у селах Станіславівщини.

441. Цегельський Є. Вечір у такті чотири четверті / Д-р Євген Цегельський // 1943. – 16 лютого, чис. 33 (453), рік III. – С. 3.

Про другий вечір Спілки Праці Українських Музик, на якому вперше прозвучали пісні тогочасних українських композиторів Василя Барвінського, Степанії Туркевич-Лукіянович, Василя Витвицького, Романа Сімовича, Станіслава Людкевича, Зиновія Лиська та Миколи Колесси переважно у виконанні мішаного хору Євгена Козака.

442. “Ялинка” в Жовкві. Концерт колядок і щедрівок // 1943. – 5 лютого, чис. 24 (444), рік III. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про Різдвяні святкування в Жовкві, зокрема короткий концерт під орудою диригента Мирона Маївського, в програмі якого прозвучали колядки і щедрівки.

1944

443. В. Молодь святкує ювілей Великого Кобзаря / В. // 1944. – 15 березня, чис. 59 (778), рік IV. – С. 3.

Про вшанування пам’яті Т. Шевченка вихованцями 2-ї гімназії Львова. Описано програму концерту, згадано виконавців, у репертуарі яких прозвучали твори на слова поета.

444. Васьківський Г. Музика і молодь / Г. Васьківський // 1944. – 23/24 січня, чис. 15 (734), рік IV. – С. 2–3.

Про культурно-мистецьке й виховне значення музики, її вплив на формування естетичних смаків молодого покоління.

445. Відома співачка жертва терористичної атаки // 1944. – 18 лютого, чис. 37 (756), рік IV. – С. 2. – Без зазначення автора.

Про трагічну подію в Венеції, що трапилася з італійською співачкою Ліною Кавальєрі, яка стала жертвою англо-американської терористичної атаки.

446. Г. Л. Концерт-Академія в Самборі / Г. Л. // 1944. – 16/17 квітня, чис. 85 (804), рік IV. – С. 5.

Концерт, присвячений Т. Шевченку, участь у якому взяли: хор ім. М. Леонтовича (керівник – Н. Городовенко) та артисти Г. Кузьміна-Шерей, Г. Манько, Г. Хоменко, Г. Шведченко та ін.

447. Г. Л. Концерт коломийського хору / Г. Л. // 1944. – 12 травня, чис. 107 (826), рік IV. – С. 3.

Про виступ чоловічого хору коломийського театру (керівники – Орест Садовський і Михайло Березенко) перед самбірською аудиторією з низкою українських народних пісень. Висвітлено програму заходу.

448. Г. Л. Майстри української народної пісні / Г. Л. // 1944. – 9 травня, чис. 104 (823), рік IV. – С. 3.

Про гастрольне турне Галичиною хору ім. М. Леонтовича (керівник – Нестор Городовенко), популяризацію української народної пісні. Проаналізовано репертуар колективу.

449. До концерту хорової капелі ім. Леонтовича // 1944. – 28 червня, чис. 147 (866), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Проанонсовано концерт в Інституті Народної Творчості хору ім. Леонтовича, зокрема оновлену програму його виступу.

450. День Української Культури в Коломиї // 1944. – 29 січня, чис. 20 (733), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про відзначення Українським Окружним Комітетом у Коломиї 75-роковин заснування Товариства “Просвіта”. Згадано музично-вокальну частину заходу, на якому виступив хор учнівської гімназії Коломиї під керуванням проф. Р. Рубінгера.

451. Деркач М. Вражіння з концерту хору ім. Леонтовича / Марія Деркач // 1944. – 4 липня, чис. 152 (871), рік IV. – С. 3.

Про успішний виступ колективу у Львові (керівник – Н. Городовенко), у програмі якого прозвучали твори українських композиторів М. Колесси, М. Леонтовича, М. Лисенка, С. Людкевича, К. Стеценка, В. Ступницького. Наголошено на виконанні творів у записах українського фольклориста, хорового диригента і композитора Порфирія Демуцького. Коротко подано біографію митця.

452. Диригентський курс у Стрию // 1944. – 9 березня, чис. 54 (773), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про організацію курсів диригентів II ступеня під керівництвом Кульчицького і Повалячека. Наголошено на вимогах до вступників, а також тривалості навчання і формі звітності.

453. Закінчення диригентського курсу // 1944. – 13/14 лютого, чис. 33 (752), рік IV. – С. 5. – Без зазначення автора.

Про завершення навчання групи диригентів I ступеня в Стрию, підсумки навчання на курсах, роботою яких керував Є. Цегельський.

454. І. К. Коли “Сурма” колядує / І. К. // 1944. – 5 лютого, чис. 26 (745), рік IV. – С. 3.

Про участь у заході співочого товариства “Сурма”, зокрема мистецьке виконання колядок і щедрівок в церкві св. Юрія у Львові.

455. Концерт дивізійної оркестри // 1944. – 14 липня, чис. 161 (880), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Подано огляд програми заходу, участь у якому брали трубний оркестр Стрілецької дивізії “Галичина” і хорова капела ім. М. Леонтовича під керуванням Нестора Городовенка.

456. Концерт жіночого квартету “Богема” в Любачеві // 1944. – 1 липня, чис. 150 (869), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про успішні концерти жіночого квартету, а також виступ артистки Львівського Оперного Театру Н. Шевченко.

457. Концерт народних пісень у Городниці // 1944. – 19 лютого, чис. 38 (757), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про виступ мішаного хору під керуванням директора школи с. Городниця Скалатського повіту Р. Королюка. Подано огляд програми концерту.

458. Концерт хору ім. М. Леонтовича // 1944. – 17 лютого, чис. 36 (755), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про організацію й проведення в Дрогобичі мистецького заходу під керуванням Нестора Городовенка, до програми якого увійшли колядки і щедрівки, а також українські народні пісні.

459. Л. Великий концерт у Самборі / Л. // 1944. – 8 липня, чис. 156 (875), рік IV. – С. 3.

Проаналізовано програму заходу, склад виконавців, зокрема виступи артистів Г. Кузьміни-Шерей, Г. Манька, Садового, Г. Хоменко, які виконали твори українських композиторів.

460. Л. Вечір розваги в Клюбі / Л. // 1944. – 14 березня, чис. 58 (777), рік IV. – С. 3.

Розглянуто програму вечора, участь у ньому вокального квартету під керуванням Осипа Курочки, співачки Ганни Кузьміни-Шерей, ксилофоніста Бориса Шейка, співака Сергія Валлі. Проаналізовано розмаїтий репертуар заходу, майстерне виконання митцями музичних композицій.

461. Л. З піснею в гущу населення / Л. // 1944. – 25 травня, чис. 118 (837), рік IV. – С. 3.

Про виступи хору ім. Леонтовича на Самбірщині та інших населених пунктах з метою популяризації української народної пісні. Йдеться про низку концертів колективу, оновлення його репертуару.

462. Л. З піснею і бандурою в масі / Л. // 1944. – 16 червня, чис. 137 (856), рік IV. – С. 3.

Про концертне турне капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (керівник – Г. Китастий). Описано програму заходу в Самборі, де прозвучали історичні, побутові та жартівливі пісні, а також марші.

463. Л. Концерт в Клюбі / Л. // 1944. – 21 березня, чис. 64 (783), рік IV. – С. 3.

Про мистецький успіх другого концерту солістів Львівського Концертного Бюро. Подан склад солістів, охарактеризовано їх музичний репертуар.

464. Л. Концерт естрадної групи Дубовенка / Л. // 1944. – 29 січня, чис. 20 (733), рік IV. – С. 3.

Згадано виступи артистів Лукова та Речицького на концерті в Яворові 20 і 21 січня 1943 р.

465. Л. Концерт хору ім. Леонтовича / Л. // 1944. – 13 липня, чис. 160 (879), рік IV. – С. 3.

Про мистецьке виконання хоровим ансамблем (керівник – Нестор Городовенко) українських народних пісень в обробці Порфирія Демуцького, Миколи Леонтовича, Станіслава Людкевича, Кирила Стеценка під час концерту в Інституті Народної Творчості у Львові.

466. Лиман Л. Концерт Концертного Бюро / Л. Лиман // 1944. – 18/19 червня, чис. 139 (858), рік IV. – С. 3.

Про у концерт у Відні українського студентського хору під орудою Кирила Цепенди, оцінка їх виступу європейськими знавцями музичного мистецтва.

467. Лиман Л. Концерт Концертного Бюро / Л. Лиман // 1944. – 28 червня, чис. 147 (866), рік IV. – С. 3.

Про виступ хорового колективу під керуванням Н. Городовенка у Львові, участь у концерті українського заслуженого співака Г. Манька, а також артистів Г. Хоменка, Г. Шерей, Г. Шведченка.

468. М. Орест Руснак у Львові / М. // 1944. – 9 травня, чис. 104 (823), рік IV. – С. 3.

Виступ у Львівському Оперному Театрі соліста Мюнхенської опери, його голосовий діапазон, чуттєву і пластичну манеру виконання оперних арій.

469. Місяць праці музичної студії // 1944. – 19 січня, чис. 11 (730), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про започаткування в Золочеві Музичної Студії з чотирма класами: фортепіано, скрипки, дутих і народних інструментів та солоспіву. Повідомлено також про передачу для потреб закладу нотних видань бібліотеці-філії Музичного Інституту композитором д-ром Я. Лопатинським з Гологір.

470. Назарко І. Джек у житті людини / о. Іриней Назарко ЧСВВ // 1944. – 19/20 березня, чис. 63 (782), рік IV. – С. 3.

Описано історію становлення джазу як виду музичного мистецтва, його поширення. Акцентовано на характерних рисах музичної мови джазу.

471 Наші артисти-співаки за кордоном // 1944. – 18 січня, чис. 10 (729), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про гастролі львівських виконавиць Степаніди Більської в Крайовому Театрі (Лінець) і Соні Райнер-Більської в Театрі м. Брюкс. Згадано відгуки на виступи, опубліковані в німецькомовній періодиці.

472. Новосад Р. На шляху успіхів / Роман Новосад // 1944. – 11 січня, чис. 5 (724), рік IV. – С. 3.

Про музичне звершення ліричного тенора Мирослава Старицького, який розпочав своє сходження на сцені Львівського Оперного Театру виконанням ролі Пінкертонна в “Мадам Батерфляй”. Описано життєвий і творчий шлях митця, зокрема його професійне становлення, виконані ролі, схвальні відгуки на них у європейській пресі.

473. О. Г. Нові імпрези Концертного Бюро у Львові / О. Г. // 1944. – 6 липня, чис. 154 (873), рік IV. – С. 3.

Про організацію Концертним Бюро у Львові повторних виступів артистів у виставах “Катерина” і “Наталка Полтавка”. Йдеться також про концерт хору ім. Леонтовича, в програмі якого “Вечорниці” на музику П. Ніщинського та українські народні пісні.

474. П. Капела українських бандуристів в Ходорові / П. // 1944. – 29 січня, чис. 20 (733), рік IV. – С. 3.

Описано програму концерту, що містила народні пісні, марші, думи.

475. П. Капеля кївських бандуристів у Дрогобичі / П. // 1944. – 16 березня, чис. 60 (779), рік IV. – С. 3.

Про концерти Кївської капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (керівник – Григорій Китастий) містами і селами Дрогобиччини. Охарактеризовано репертуар колективу.

476. П. Концерт колядок та щедрівок / П. // 1944. – 16 лютого, чис. 35 (754), рік IV. – С. 4.

Про концерт у Любачеві місцевого мішаного хору під керуванням С. Станька. Проаналізовано програму концерту, наведено підсумки.

477. Присутній. Концерт у Чорткові / Присутній // 1944. – 18 січня, чис. 10 (729), рік IV. – С. 4.

Про концерт-академію на відзначення 75-ї річниці “Просвіти”, в програмі якого прозвучали твори українських композиторів. Згадано виступи хору учнів промислових шкіл та хору “Боян”.

478. Р. Б. Хор ім. Леонтовича в Самборі / Р. Б. // 1944. – 17 лютого, чис. 36 (754), рік IV. – С. 4.

Про успішні виступи українського хору під керуванням Нестора Городовенка. Описано два концерти колективу, що відбулись у Самборі.

479. Р. Д. Відкриття Української Громади ім. Моцарта у Відні / Р. Д. // 1944. – 27/28 лютого, чис. 45 (764), рік IV. – С. 4.

Про урочистості на пошану віденського композитора А. Моцарта, які організувала українська громада Відня. Повідомляється про участь піаніста Тараса Микиши, який виконав сонату A-dur a-дур В.-А. Моцарта.

480. С. Л. Вечір пісень і оперних арій Степанії Крацило / С. Л. // 1944. – 12 липня, чис. 159 (878), рік IV. – С. 3.

Охарактеризовано голосову техніку, ритміко-динамічні фразування й музичні інтерпретації випускниці вокального відділу Музичної школи С. Крацило під час виконання творів програми.

481. С. Л. III-тій концерт хору ім. М. Леонтовича / С. Л. // 1944. – 24 лютого, чис. 42 (761), рік IV. – С. 3.

Описано оновлену програму концерту, що містила різні за характером і жанрами твори. Подано критичний аналіз виконання окремих музичних творів.

482. Савицький Р. Шостий симфонічний концерт / Роман Савицький // 1944. – 29 квітня, чис. 96 (815), рік IV. – С. 3.

Про мистецький рівень симфонічного оркестру, участь у ньому оркестрових солістів К. Беднарського, Р. Криштальського, П. Пишеничка та А. Шнайдера. Йдеться про високомузикальність інтерпретації і технічну досконалість виконання музичних композицій.

483. Свято Української Культури // 1944. – 19 січня, чис. 11 (730), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про урочистості в Яворові, Стрию, Долині, Дрогобичі з нагоди Днів Української Культури, зокрема йдеться про виступи хорів і солоспів виконавців.

484. Спів у народній школі // 1944. – 29 червня, чис. 148 (867), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про необхідність навчання співу в школах, його роль у шкільних програмах, зокрема у виконанні дитячих, народних і церковних пісень.

485. [Тарнавський О.] Василь Тисяк. П'ятнадцять років на оперній сцені / Т. // 1944. – 15 лютого, чис. 34 (753), рік IV. – С. 3.

Подано творчий життєпис українського тенора д-ра Василя Тисяка, його виступи в Празі, Мілані і Львові. Наголошено на здобутках митця, його внеску в популяризацію української музичної культури.

486. [Тарнавський О.] Маланчин вечір у Клюбі / Т. // 1944. – 16/17 січня, чис. 9 (728), рік IV. – С. 5.

Розглянуто програму заходу, що відбувся 15 січня 1943 р. в Літературно-мистецькому клубі Львова, зокрема згадано пісні Ю. Шкрумеляка у виконанні солістки Г. Льницької, а також виступ жіночого вокального квартету “Богема”.

487. 3-ій концерт хору ім. М. Леонтовича // 1944. – 19 лютого, чис. 38 (757), рік IV. – С. 4. – Без зазначення автора.

Про черговий виступ хорового колективу у Львівському Оперному Театрі після концертного туру містами Галичини. Розглянуто програму заходу.

488. Українська музична педагогічна література // 1944. – 17 лютого, чис. 36 (755), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про вечір, який організувала Спілка Праці Українських Музик у Львові, до програми якого увійшли твори В. Барвінського, М. Лисенка, С. Людкевича, Н. Нижанківського та ін.

489. Хоминський Й. Нові музичні видання / Д-р Йосип Хоминський // 1944. – 5/6 березня, чис. 51 (770), рік IV. – С. 4.

Подано огляд п'яти випусків української музичної літератури, згрупованої в серії “Українські хорові пісні” та “Український педагогічний репертуар”.

490. Хоминський О. Вечір української музики / Йосип Хоминський // 1944. – 4 січня, чис. 2 (721), рік IV. – С. 3.

Про другий концерт з нагоди Днів Української Культури, в якому взяли участь Н. Артем'єва, В. Витвицький, Л. Деркач, Д. Йоха, Г. Кузьміна-Шерей, Р. Савицький, В. Тишак та струнний квартет В. Костенка. Подано огляд програми заходу, наголошено на високому професійному рівні виконання музичних композицій.

491. Хоминський О. Концерт колядок і шедрівок / Йосип Хоминський // 1944. – 13 січня, чис. 7 (726), рік IV. – С. 3.

Про оригінальне виконання обрядових пісень Українським Хором ім. М. Леонтовича під керуванням Нестора Городовенка. Розглянуто програму заходу, в якій представлено твори В. Барвінського, О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка, С. Людкевича, К. Стеценка, В. Ступницького.

492. Хор ім. Леонтовича в Ходорові // 1944. – 31 березня, чис. 73 (792), рік IV. – С. 3. – Без зазначення автора.

Про виконання українських народних пісень у мистецькій обробці хорового колективу (керівник – Нестор Городовенко) під час двох концертів, що відбулися в Ходорові.

493. Ю. В. Шевченківський концерт у Перемишлі / Ю. В. // 1944. – 26 травня, чис. 119 (838), рік IV. – С. 3.

Розглянуто програму культурно-мистецького заходу, виконання низки композицій його учасниками. Йдеться також про організацію в Перемишлі оркестру під керуванням О. Чубинського.

494. Ю. В. Ювілей Української Республіканської Капелі / Ю. В. // 1944. – 5 лютого, чис. 26 (745), рік IV. – С. 3.

Про відзначення 25-річного ювілею хорового колективу під керуванням Кирила Стеценка, а потім Олександра Кошиця. Йдеться про музичне турне капелі Україною і Європою задля поширення української мистецької культури.

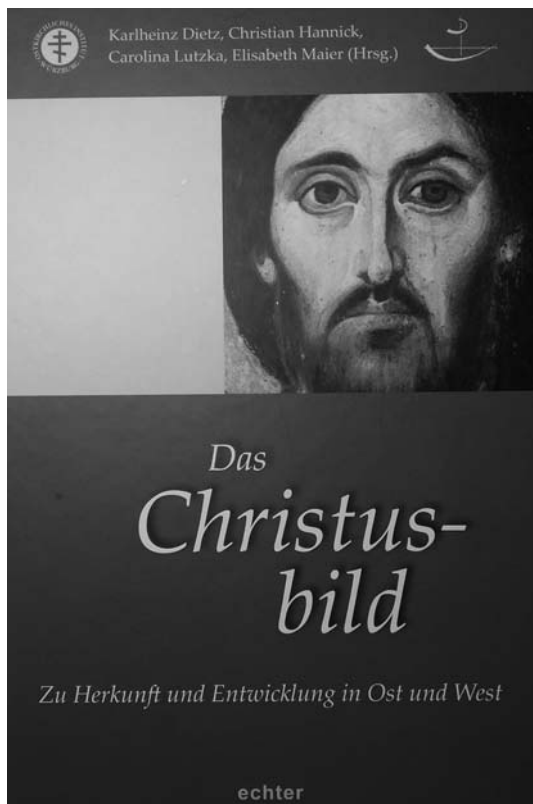
495. Ярослав Сімянович // 1943. – 17/18 січня, чис. 9 (429), рік III. – С. 5. – Без зазначення автора.

Некролог про українського культурного діяча, співзасновника хору “Сурма”, організатора та члена різних хорових гуртків. Коротко описано біографію та творчий шлях митця.

РЕЦЕНЗІЇ

Наталія СИРОТИНСЬКА

ОБРАЗ ХРИСТА. ПОХОДЖЕННЯ ТА ПОШИРЕННЯ НА СХОДІ І ЗАХОДІ: рецензія на збірник матеріалів Конгресів у Вюрцбурзі та Відні.



Karlheinz Dietz, Christian Hannick, Carolina Lutzka, Elisabeth Maier (Hrsg.). *Das Christusbild. Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West. Akten der Kongresse in Würzburg, 16. – 18. Oktober 2014 und Wien, 17. – 18. März 2015.* Würzburg, 2016. 884 s.

Представлене видання поєднало наукові матеріали двох знакових Конгресів, які відбулися у Вюрцбурзі (16-18 жовтня, 2014) та Відні (17-18 березня, 2015) і були організовані Інститутом Східних Церков Вюрцбурзького університету (Ostkirchlichen Institut an der Universität Würzburg) і Віденської католицької академії (Wiener Katholische Akademie). Обидві події присвячені розкриттю важливих граней сакрального образу Христа в широкому колі історичного, мистецтвознавчого і богословського аспектів дослідження. Актуальність і вагомість зазначеної праці

у розбудові християнської Церкви було проголошено у вітальних промовах єпископа Вюрцбурзького д-ра Фрідгельма Гофмана (Friedhelm Hofmann), кардинала Віденського Крістофа Шьонборна (Christoph Schönborn), архієпископа Туринського Чезаре Носілья (Cesare Nosiglia), архієпископа Берлінського і Німецького Феофана (Галінського).

Тематика першої зустрічі науковців у Вюрцбурзі: “Образ Христа – походження та поширення на Сході та Заході” продовжилася у Відні: “Сліди святого обличчя: Сіндон/Sindon, Сударіон/Sudarium, Мандиліон/Mandyllion, Вероніка/Veronica, Вольто Санто/Volto Santo”. Визначені ракурси дослідження особливого явища християнської культури – Нерукотворного образу Христа Спасителя, дозволили залучити до наукового дискурсу відомих фахівців в ділянці історії, філології,

богословії, мистецтвознавства, музикознавства тощо. Важливим фактом всебічного дослідження зазначеної тематики стала також організація показу відеодокументації досліджень Туринської плащаниці та окремих роз'яснень відповідної специфічної термінології. Достойним підсумком скрупульозних досліджень представників різних наукових шкіл стало видання наукового збірника матеріалів обидвох конгресів із вступним словом Карлгайнца Дієнца (Karlheinz Dietz)¹.

Тематика, довкола якої впродовж тривалого часу зосереджувалася увага відомих експертів, має велике значення для християнської культури, що підтверджується у мистецьких творах і давніх переданнях. Одне з них засвідчує власноручний відбиток Христом свого образу на полотні на прохання царя Авгара V Ухами з Едесси, тому це зображення називається *мандиліон* (з гр. рушник або убрус). Згідно іншої легенді, образ Христа відбився на рушнику, яким ерусалимська жінка Вероніка обтерла лице Спасителя під час його сходження на Голгофу. Відтоді, разом із формуванням і поширенням християнського обряду, ікона Христа Нерукотворного була представлена у сакральній практиці різних етнічних груп. Відтак богословські дискурси, історичні свідчення і мистецькі особливості образу Христа й дотепер викликають зацікавлення науковців різних спрямувань. Зазначений спектр досліджень широко представлений у статтях учасників Конгресу, що проходив у Вюрцбурзі.

Крістоф Домен (Christoph Dohmen, Regensburg) розглянув історичні обставини появи образів Христа в контексті започаткування іконописної практики на тлі старозавітних заборон, а про візуальні елементи у ранньохристиянському обряді розповів Стефан Гайв (Stefan Heid, Rom). Петер Брунс (Peter Bruns, Bamberg) і Грегор Емменеггер (Gregor Emmenegger, Fribourg) зосередили свої дослідження довкола історії короля Абгарброфа та використання образу в коптських оберегах. Іларія Рамеллі (Ilaria L.E. Ramelli, Mailand) простежила за тривалим розвитком легенди про Агар та появу образу Ісуса, а Карлгайнц Дієц (Karlheinz Dietz, Würzburg) проаналізував практику зображень Христового тіла.

Поширення Нерукотворного образу в ареалі християнських церков різних етносів відображено у статті Крістіана Ганніка (Christian Hannick, Würzburg), який досліджує вірменську традицію трактування образу Христа, натомість Ядранка Проловіч (Jadranka Prolović, Wien) вивчає цю практику у слов'янських народів.

Іконографічні канони образів Христа у Візантії та пов'язані з ними дискусії прокоментував Ганс Георг Тюммель (Hans Georg Thümmel, Greifswald), натомість Йозеф Ріст (Josef Rist, Bochum) зосередив увагу на образі Камуліана та його значенні для ранньої Візантії, а Карл Крістіан Фельмі (Karl Christian Felmy, Effeltrich) підкреслив шляхи утвердження христологічного канону у візантійській богословії.

Окремий блок матеріалів дослідження присвячено одному з найбільш відомих сакральних артефактів – Туринській плащаниці. Відтак, Мехтільд Флурі-Лемберг (Mechthild Flury-Lemberg, Bern) простежував її історію як “полотна з нефарбованою картиною Христа”, історіографію тематичних досліджень прокоментував Бруно Барберіс (Bruno Barberis, Turin), Джузеппе Гільберті (Giuseppe Ghiberti, Turin) розкрив контекст біблійних свідчень, а Гіан Марія Закконе (Gian Maria Zaccone, Turin) простежив шлях від ахеропіти (acheropite) до Плащаниці.

¹ Із повним змістом видання можна ознайомитися за електронною адресою <https://d-nb.info/1096498847/04>

Трагування плащаниці Христової як образу святого місця у візантійській богословії досліджує Олексій Лідов (Alexei Lidov, Москва), натомість Air, Epitafios-Plascanica, Antimínsion та Туринську плащаницю вивчає Енріко Моріні (Enrico Morini, Bologna).

Образ Христа Едесана з додатком до життя Даниїла Аглоша розкрив Ендрю Палмер (Andrew Palmer, Zwijndrecht), а Райнер Різнер (Rainer Riesner, Dortmund) простежив можливий шлях могильного полотна Ісуса в I-III ст. від Єрусалиму до Едеси. Цікавий ракурс дослідження Мандиліону засвідчує дослідження візантійських гимнів Кароліною Луцкою (Carolina Lutzka, Würzburg), а матеріали Мартіна Іллерта (Martin Illert, Bologna) розкривають особливості вивчення тканини для Мандиліона та Туріна.

Тематика наукових дискусій у Відні продовжує розглядати історичний та мистецький аспекти дослідження Нерукотворного образу і зосереджується довкола збережених артефактів. Це відображається в тематиці: “Сліди священного обличчя: Сіндон/Sindon, Сударіум/Sudarium, Мандиліон/Mandyllion, Вероніка/Veronika, Вольто Санто /Volto Santo). Відтак, контекст доповідей торкався дослідження елементів тканини, якою було обвито тіло Христа і його відображення на ній.

Доповідь Джузеппе Гільберті (Giuseppe Ghiberti, Turin) присвячена особливостям Сударіону і Сіндону Туринської плащаниці. Натомість наступні матеріали базуються на дослідженні хустки Вероніки, яка зберігається в Манопелло. Відтак матеріали Ядранки Проловіч (Jadranka Prolović, Wien) порівнюють Мандиліон і Вероніку в контексті *acheiropoiatoi* – нерукотворного образу. Паулюс Райнер (Paulus Rainer, Wien) також представляє дослідження хустки Вероніки, а Карлхайнц Дієнц (Karlheinz Dietz, Würzburg) вивчає шкірку Вероніки та її маску як ескіз Ікони Віри у Ватикані. Окремий ракурс дослідження пропонує Александер Рауш (Alexander Rausch, Wien) у дослідженні теми відданості Святому Граалю та Вероніці у пізніх середньовічних і ранньомодерних гимнах.

Зацікавлення Нерукотворним образом Христа – “Volto Santo” (Святий лик) демонструє Роберто Фальчінеллі (Roberto Falcinelli, Rom). Він співставляє його із хусткою Вероніки і вивчає нові дослідження та знахідки. Подібний ракурс обирає Ервін Покорні (Erwin Pokorny, Wien), зосередившись на вивченні картини хустини та завіси Манопелло. Диво Манопелло і реальність картини також коментує Мехтільд Флюрі-Лемберг (Mechthild Flury-Lemberg, Bern). Завершує збірник праця Елізабет Майер (Elisabeth Maier, Wien), в якій простежується культ поклоніння Вероніці в XIX столітті, що засвідчує неперервність вшануванні святих реліквій. В цьому контексті представлений збірник матеріалів є переконливим свідченням актуальності досліджень сакральних артефактів і доцільності об’єднання в цьому процесі якнайширшого кола фахівців.

Юрій МЕДВЕДИК

**РУКОПИСНИЙ СПІВАНИК КІНЦЯ XVII СТОЛІТТЯ З ФОНДУ
НІКОЛАЯ ПОГОДИНА (№ 1974) У КОМПЛЕКСНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ
НІМЕЦЬКОГО СЛАВІСТА АЛЕКСАНДРА НОЙМАННА
(кілька зауваг про опубліковану працю)**



Neumann V. Polnische Kirchenlieder in Moskau am Ende des 17. Jahrhunderts. Kommentierte Textedition der Liederhandschrift Pogodin Nr. 1974 aus der russischen Nationalbibliothek. Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2016 (= Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge; 31). S. 157–162. ISBN 978-3-412-50236-2

В архівних інституціях Москви та Санкт-Петербурга сьогодні зберігаються декілька рукописних співаників останньої третини XVII століття, які становлять безперечну цінність для дослідження впливу польської, української та білоруської духовнопісенних культур на зародження у дониконівську та після никонівську добу аналогічного пісенно-кантового жанру в Московії. Поетичні тексти

у цих збірниках спеціально для московитів транслітеровані кирилицею. Скоріш за все, що їх переписували прибулі до Москви українці та білоруси (частково це документально підтверджено). Отже, йдеться про рукописний співаник із фонду Ніколая Погодіна (од. зб. 1974), який зберігається у Російській Національній Бібліотеці у Санкт-Петербурзі. Саме його німецький славіст Александр Нойманн обрав для дослідження. Унікальність збірника в тому, що до його репертуару увійшла основна маса музично-поетичних текстів польських духовних пісень XVI–XVII століть (деякі з них перекладені з латинської, чеської та німецької мов), які доволі активно популяризували в останній третині XVII століття у Московії. Цей творчий процес відбувався передовсім завдяки українсько-білоруському посередництву переписувачів, аматорів співу, частково піснетворців (Спіфаній Славинецький, Стефан Яворський, Микола Дилецький, Сімяон Полацкі), які в той час жили у Москві. З огляду на це, зрозуміло, чому до репертуару збірника увійшла й невелика кількість українських духовних пісень та С. Полацкого.

Ще задовго до цієї публікації А. Ноймана, завдяки ініціативам та авторитету відомого німецького славіста Ганса Роте у австрійсько-німецькому славістичному видавництві “Böhlau Verlag” упродовж 1996–2016 років побачили світ кілька фундаментальних праць, які присвячені питанням досліджень центрально-східноєвропейської ренесансно-барокової духовно-пісенної культури¹. Знаменно, що всі ці публікації повністю або більшою чи меншою мірою стосуються й української духовної пісенності кінця XVI–XVIII століть, а також XIX століття. Не можна забувати і про те, що у 1984 році під керівництвом Г. Роте та за його безпосередньої участі створено та опубліковано Інципітарій текстів східнослов'янських духовних пісень (кантів) доби Бароко². Ця праця стала підґрунтям для подальших джерелознавчо-текстологічних досліджень німецьких славістів, які виявили особливу увагу до історії ренесансно-барокової духовної пісні у Центрально-Східній Європі.

Збірник, який комплексно дослідив А. Нойманн відомий фахівцем ще з кінця XIX століття завдяки архівним пошукам визначного російсько-українського літературознавця та джерелознавця Владіміра Перетца. Щоправда, він та його наступники цікавилися тільки деякими текстами збірника, оскільки вони їм були необхідні в контексті тих чи інших студій. Польські дослідники до записів зі співаника Погодін-1974 майже не виявляли зацікавлення аж до появи статті відомого російського дослідника пісенної творчості XVII–XVIII століття Александра Позднеєва³. Проте, і після оприлюднення його статті у польському науковому середовищі і надалі майже не спостерігається інтерес до цих пісенних текстів, за винятком побіжних згадок на маргінесах деяких славістичних публікацій. Сказане стосується як літературознавчих праць, такі і музикознавчих. Українські вчені теж не виявляли особливого інтересу до текстів цього рукопису попри те, що у співанику зафіксовано низку духовних пісень українських авторів. Мабуть, через те, що ці пісні відомі і з інших рукописних джерел того часу. Але для музикознавців погодінський співаник становить значний інтерес, бо його нотний матеріал значно

¹ *Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia. Edition of the MS 1938 from Muzejnoe Sobranie of the State Historical Muzeum in Moscow (GIM). Transcribed and Edited by Olga Dolskaya. Editorial Note by Hans Rothe. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 1996. [Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. N. F. Reihe B: Editionen, Bd. 4]. 367 p.; Wöhler A. Die handschriftlichen Kantonale des Franziskus Valentine Ruthen (1674–1734): Untersuchungen zu Quellen und Aufbau katholischer Gasangbücher des späten barock in Pomerellen / Arnd Wöhler. – Köln – Weimar – Wien : Böhlav, 1999. 635 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe A : Slavistische Forschungen ; N. F., Bd. 27); Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / [Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern]. – Köln – Weimar – Wien : Böhlav, 2000. – 689 S. — (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B: Editionen : N. F., Bd. 29); Kyryllische paraliturgische Lieder. Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert. Cyrillské paraliturgické piesne. Cyrillská rukopisná spevníková tvorba v bývalom Mukačevskom biskupstve v 18.–19. storočí. Hg. Peter Žeňuch. Köln – Weimar – Wien : Böhlau Verlag, 2006. 982 S.; Rabus A. Die sprache ostslavischer geistlicher gesänge im kulturellen kontext. – Fraiburg, 2008. 401 S.; Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Köln-Weimar-Wien : Böhlau Verlag, 2016. Band 1: Facsimile. 602 S. Köln – Weimar - Wien: Böhlau Verlag, 2016. Band 2: Darstellung. 432 S).*

² *Verse und Lieder bei den Ostslaven 1650 – 1720 : Incipitarium : Anonyme Texte / ред. F. Schäfer, J. Bruss, H. Rothe. Köln – Wien : Böhlav, 1984. – 327 s. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven : Bd. 23).*

³ *Pozdneev A. Polskie pieśni w rękopiśmiennych śpiewnikach rosyjskich XVII–XVIII wieku // Pamiętnik literacki. Rocznik. LIII. Zeszyt 2. Warszawa – Wrocław, 1962. S. 477–489.*

розширює поле для джерелознавчо-текстологічних досліджень впливу польської та центральноєвропейської духовнопісенної творчості на українську пісенну культуру. Починаючи з 90-х років ХХ століття та упродовж майже двох десятиліть нашого Ю. Медведик, згодом О. Зосім, аналізуючи питання генези української духовнопісенної творчості, поступово розширюють джерельну базу, залучаючи до дослідження ширше коло рукописних пам'яток, неодмінно включаючи до розгляду і московські пісенні збірники останньої третини ХVІІ століття. Тому, аналіз репертуару та текстів погодінського співаника теж у фокусі досліджень згаданих (Ю. Медведик⁴, О. Зосім⁵) та інших вчених. Приміром, нотні записи збірника використовували Лариса Івченко, публікуючи канти Димитрія Ростовського (Туптала)⁶, та російсько-американська музиколог Ольга Дольская, порівнюючи тексти погодінського співаника з текстами ще одного московського співаника того часу (Муз-1938), в якому наявний цілий блок польськомовних духовних пісень⁷. Втім, ніхто з них системно цим рукописом не займався, незважаючи на те, що у збірнику є невелика група пісень українських авторів та білоруса Сімяона Полацкого. Видається за слушне подати у рецензії їх інципітний перелік пісень:

“Ангели с конца свѣта, / собрашася для свѣта”⁸.

“Ангелскую днесь вси радость, / человѣческую сладость”⁹. Авторство пісні приписується монаху Герману з Воскресенського монастиря (тепер знаходиться у м. Істра Московської обл.; обитель заснована патріархом Никоном 1656 року). Довший час Германа, талановитого піснетворця, який майстерно опанував техніку поетичного акровірша, вважали за московита, однак сучасні дослідники спростовують це припущення. Приміром Лариса Костюковець небезпідставно вважає його білорусом, втім, не виключено, що він був литвином чи українцем, який навчався у Києво-Могилянській колегії. Принаймні, україніزم у його поетичних текстах зустрічаються часто.

“Архангели з нѣба пришли до Богородици”¹⁰.

“Благого Царя мати, что Тя маю воздати”¹¹.

“Богородице, вѣрним оборона”¹².

“Богородице Царице, Пречистая Владичице, Мати всѣх Царя”¹³, пісня згодом увійшла до “Богогласника” (Почаїв, 1791)*.

“Боже заступи, Боже притупи, мнѣ жало грѣховное”¹⁴.

⁴ Медведик Ю. Українська духовна пісня ХVІІ – ХVІІІ століть. Львів : УКУ, 2006. 324 с. (Серія “Історія української музики”, вип. 15 : Дослідження).

⁵ Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.

⁶ Український кант ХVІІІ–ХVІІІ століть / упорядник, вступна ст. і прим. Л. В. Івченко. Київ : Музична Україна, 1990. С. 114–140.

⁷ Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia, №№ 39–100.

⁸ Neumann V. Polnische Kirchenlieder, S. 533–534.

⁹ Neumann V. Polnische Kirchenlieder, S. 528–530.

¹⁰ Neumann V. Polnische Kirchenlieder, S. 211–213.

¹¹ Neumann V. Polnische Kirchenlieder, S. 524–525.

¹² Neumann V. Polnische Kirchenlieder, S. 204–205.

¹³ Neumann V. Polnische Kirchenlieder, S. 508.

* Див. сучасне перевидання: Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Köln-Weimar-Wien : Böhlau Verlag, 2016. Band 1: Facsimile. 602 S. Köln – Weimar - Wien: Böhlau Verlag, 2016. Band 2: Darstellung. 432 S).

¹⁴ Neumann V. Polnische Kirchenlieder, S. 306–307.

“Велможна Панно, Гору Превысока, породи Сина истинна Востока”¹⁵.

“Вси Господа восхвалите”¹⁶, автор Сімяон Полацкі.

“Живоносный сад, одушевленный град, град богосозданный”¹⁷, автор Сімяон Полацкі, текст із його “Місяцеслова”.

“Злый татарине, пекельный сыне”¹⁸.

“Идут лѣта всего свѣта, приближися конец вѣка”¹⁹.

“Ликуйте церкви восточная чада”²⁰, автор Сімяон Полацкі, текст із його “Рифмологіона”.

“Николае чудотворче, на враги наша поборче”²¹, широковідома українська миколаївська пісня XVII–XVIII століть.

“О Мати Дѣво красная, Ты-с Богу возлюбленная”²².

“О Пресвятая Дѣво, помощнице моя”²³, пісня згодом увійшла до “Богогласника” (Почаїв, 1791).

“Похвалу принесу, сладкому Ісусу”²⁴, автор Димитрій Ростовський (Туптало).

“Пречистая голубице, нескверная Дѣво агнице”²⁵.

“Почто мир гордится во временной славѣ”²⁶, автор Сімяон Полацкі.

“Радуйтеся Богу Господеви, помощнику превелию”²⁷, автор Сімяон Полацкі.

“Радуйся, радость Твою воспіваю”²⁸, автор Єпіфаній Славинецький.

“Роже сличная, Дево Чистая, вдячне пахнучая”²⁹. Пісню співали на прославу чудотворної ікони у Тереховлі, відома з репертуарів багатьох українських рукописних співаників.

“Розмышляй собѣ, о чловече каждый”³⁰.

“Сам я не знаю як на свѣтѣ жити”³¹.

“Утро востав воспѣваем, хвалу Богу возсилаем”³². Цей текст перекладено з польської мови, що й відзначає А. Нойманн. При цьому він падає також текст польською мовою.

¹⁵ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 315–316.

¹⁶ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 501–502.

¹⁷ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 517–519.

¹⁸ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 285–287. Вперше цю пісню-звернення до архистратига Михаїла опублікував В. Перетц як українську. Згодом, А. Позднеев її помилково визначив як пісню невідомого польського зарахував. На їх праці є покликання А. Нойманна, але він не згадує про те, автора цієї рецензії у 1998 р. спростував твердження А. Позднеева та вперше провів комплексний аналіз музичного та поетичного текстів, їх варіантів. Див.: Медведик Ю. Українська духовна піснетворчість XVII – XVIII ст. (загальна характеристика) // Українське музикознавство, вип. 28. 1998, с. 104–106.

¹⁹ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 531–532.

²⁰ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 515–516.

²¹ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 519–520.

²² Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 284.

²³ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 532–533.

²⁴ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 504–505.

²⁵ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 349–350.

²⁶ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 364–365.

²⁷ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 506–507.

²⁸ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 521–523.

²⁹ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 314–315.

³⁰ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 233–235.

³¹ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 279–281.

³² Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 276–278.

“Уступуй ночи, свѣтлость у очи засвѣтила”³³.

“Христос з Дѣвы ся раджаєт, Бог челоуѣком ставаєт”³⁴. Пісню перекладено з латиномовного тексту через польське посередництво. А. Нойманн подає один із варіантів пісні польською мовою.

“Царю небесный, златым вѣнцем славы”³⁵, автор Димитрій Ростовський (Туптало).

“Что ожидаю, на что взираю, идут скоро лѣта”³⁶.

“Что ты наречем, / и како достойно почтем”³⁷, автор, ймовірно, Спіфаній Славинецький.

“Что Ты именуем обрадованная, / паче всея твари Богом избранная”³⁸, автор Спіфаній Славинецький.

“Чистая Богородице, грѣшнім людем помощнице, Тебе в день и в ноши просим, руцѣ свои вси подносим”³⁹, широковідома українська богородична пісня XVII–XVIII століть.

З українознавчого погляду інтерес до цього збірника викликає і те, що до його репертуару увійшли дві пісні відомого українського православного діяча, теолога та піснетворця Йоанікія Галятовського (бл. 1620, Волинь – 1688, м. Чернігів): “Наклонь, о ѣвропо уши своѣ” (арк. 28 зв. – 29) та “Нѣх монарховѣ място све фундуію” (арк. 41 зв. – 42)⁴⁰. Донедавна ці тексти не ідентифікували з творчістю цього релігійно-культурного діяча, однак завдяки літературознавчим та музикознавчим дослідженням Ростислава Радишевського⁴¹ та Юрія Медведика⁴² всі відомі пісні Й. Галятовського введено до українського поетичного та піснетворчого процесу другої половини XVII століття, як польськомовні тексти українських авторів, що було поширено в добу раннього Бароко. Згадаймо, у цьому контексті, приміром, латиномовні та польськомовні поезії визначного релігійного діяча того часу Лазаря Барановича. Відрадно, що в дослідженні А. Нойманна про українське походження текстів Й. Галятовського зазначено з відповідними бібліографічними покликаннями⁴³. Зрештою, при роботі над рецензованим виданням німецький дослідник декілька разів консультувався з автором цієї рецензії. Щоправда, німецький дослідник не покликається на основну музикознавчу статтю Ю. Медведика про польськомовні пісні Й. Галятовського, в тому числі й ті, які не увійшли до збірника Погодін-1974⁴⁴. У цій праці 2011 року зроблено детальний

³³ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 313–314.

³⁴ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 317–318.

³⁵ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 503–504.

³⁶ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 368–372.

³⁷ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 509–512.

³⁸ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 513–515.

³⁹ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder*, S. 525.

⁴⁰ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder in Moskau am Ende des 17. Jahrhunderts*, S. 266–269, 302–303. Про його творчість див. найновіше дослідження: Яковенко Н. У пошуках Нового Неба: життя і тексти Йоанікія Галятовського. Київ : Критика, Laurus, 2017.

⁴¹ Roksołański Parnas. *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku. Część II. Antologia / Wybrał i opracował Rostysław Radyszewskyj*. Kraków 1998. S. 275–278.

⁴² Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII – XVIII століть, с. 111–113; його ж: Деякі зауваги щодо релігійно-виховної спрямованості духовної поезії та пісні К. - Т. Ставровецького та Й. Галятовського // *Ad Fontes : з історії української музики XVII – початку XX ст. : вибрані статті, матеріали, рецензії*. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. С. 148–152.

⁴³ Neumann V. *Polnische Kirchenlieder in Moskau am Ende des 17. Jahrhunderts*, S. 269.

⁴⁴ Медведик Ю. Польськомовні барокові пісні (канти) Йоанікія Галятовського (текстова

музично-текстологічний аналіз всіх відомих пісенних польськомовних текстів цього автора з залученням також записів зі співаника Погодін-1974.

У короткій рецензії немає сенсу детально вдаватися до розгляду опублікованих текстів. Кожен із них ще належить проаналізувати, текстологічно співставити з аналогічними записами в інших співаниках. Що ж до загального аналізу опублікованої розвідки про співаник Погодін-1974, то насамперед треба відзначити, що вона повністю відповідає тим засадничим принципам, які закладені у вимогах до такого типу публікацій дослідниками школи проф. Ганса Роте. А це насамперед комплексність досліджень у вивченні того чи іншого рукописного чи друкованого співаника, точність в його атрибутуванні завдяки відчитанні маргінальних записів, аналізу філіграней. Проте, зауважу, цю роботу вже давно виконали попередники А. Ноймана, тож досліднику залишалося лише констатувати сказане ними, або ж у чомусь заперечити, проте, для цього не виявилось підстав.

Специфікою цього та інших, так би мовити, московських співаників останньої третини XVII століття є те, що майже всі польськомовні тексти записані кирилицею. Здебільшого транслітерування текстів майже тотожні, що може свідчити про те, що при переписуванні використовували невелике коло джерел (співаники-протографи). Але трапляються і записи з дещо відмінними транслітерованими складами, окремими буквосполученнями тощо, невнормовані у цих текстах чергування “ѣ” та “е” / “і”. Яскравим прикладом є транслітерація слова “Європа” у згаданій пісні Й. Галятовського. У співанику записано: “ѣвропо”, однак в записах з інших співаників це слово подається виключно через “Е” / “Є”. До речі, використання “яті” з великої літери на початках слів можна віднести до специфічної особливості фіксації текстів у цьому співанику.

Співаник уклали щонайменше три переписувачі, що слушно відзначає А. Нойманн. Як видасться, йому, мабуть, треба було виразніше заострити увагу на тому, що так звані московські співаники здебільшого уклалися та переписувалися головно українцями, почасти білорусами. У співанику є один невеликий блок текстів (більшість з них однозначно українські), які записані традиційним українським скорописом кінця XVII століття. Такий скоропис зустрічаємо у співанику АСП-233, одну з частин якого переписано у 90-х роках згаданого століття (ЛННБ ім. В. Стефаника). Два інші почерки погодінського збірника зафіксовані різними типами півуставу того часу.

Незаперечно наукову цінність становлять відчитані та опубліковані А. Нойманном всі поетичні тексти збірника, проведені текстологічні дослідження, подані джерельні дані про наявність аналогічних текстів у інших рукописних співаниках, при чому не тільки кінця XVII століття, але й XVIII століття, які створювали як російські, так і українські переписувачі. Вельми цінно, що А. Нойман зумів розшукати та паралельно опублікувати з кириличними записами тих чи інших текстів також і друковані тексти, які ним виявлено у численних польських стародруках XVI–XVII століть. Але до деяких текстів так і не вдалося віднайти друкованих джерел. Може це вдасться зробити іншим дослідникам, але, мабуть, ці тексти і не були надруковані, існували тільки рукописній формі.

У джерелознавчо-текстологічній роботі над текстами погодінського збірника А. Нойманну неабияк прислужилися праці як вчених, які працювали впродовж

кінця XIX – першої третини XX століття (М. Грушевський, І. Франко, В. Перетц, М. Возняк та інші), так і сучасних (О. Дольская, П. Женюх, Д. Штерн, Ю. Медведик, О. Гнатюк, О. Зосім). Треба відзначити, що А. Нойманн проаналізував майже всю доступну наукову літературу, яка так чи інакше стосується текстів погодінського співаника, вирізняти його як цінну літературно-музичну пам'ятку міжнародної релігійно-культурної співпраці.

Співаник Погодін 1974 є збірником, у якому зафіксовано нотні тексти майже до всіх пісень. Це типово для московських співаників того часу. Але спеціальної уваги до цих текстів у дослідженні А. Нойманна не виявлено. Немає достатньої уваги до цих нотних текстів в українських музикологів, і, що дивно, – у польських. Напевно, причина в тому, що їх на сьогодні мало опубліковано, тобто відчитано та введено до наукового обігу. Саме тому, неабияку цінність мають опубліковані Ольгою Дольською нотні тексти, які наявні в співанику Музейського фонду (од. зб. 1938), що зберігається у Державному Історичному Музеї в Москві. Це єдине дослідження, яке опубліковане у видавництві “Böhlau Verlag” за 1996–2016 роки. У ньому рівномірно присвячено належну увагу як поетичним текстам, так і музичним, всі вони відчитані, розшифровані та опубліковані. Однак, істотним недоліком публікації О. Дольської є те, що тексти співаника Музейський-1938 не споряджені джерелознавчими довідками на кшталт тих, які можна визнати зразковими у працях Д. Штерна, П. Женюха, почасти А. Рабуса. Такої незбалансованості поміж джерелознавчими дослідженнями поетичних та музичних текстів уникнено у перевиданні “Богогласника” (Böhlau Verlag”, 2016).

З іншого погляду філологоцентричний підхід багато в чому оправданий, більш того, він вже традиційний, оскільки започаткований ще в кінці XIX століття розвідками Михайла Грушевського про галицький Зарваницький співаник початку XVIII століття⁴⁵, Івана Франка про лемківський “Кам'янський Богогласник” 1734 року⁴⁶, досліджень низки співаників, здійснених Владіміром Перетцом (наприклад, співаник Захарія Дзюбаревича, “Супрасльський Богогласник”)⁴⁷ та іншими вченими на початку XX століття, зокрема Володимиром Гнатюком⁴⁸, Михайлом Возняком⁴⁹, Юліаном Яворським⁵⁰. Зауважмо, що досліджувані згаданими вченими співаники не споряджені нотними текстами. Натомість співаники, які досліджував В. Перетц майже всі містять записи нот, однак він про них хіба що згадував. У низці досліджень, які постали під орудою Г. Роте такий стереотипний філологоцентричний підхід частково вже долається (дослідження О. Дольської, Ю. Медведика). Думається, що оптимальним вирішення питання при дослідженні

⁴⁵ Грушевський М. Співаник з початку XVIII в. // ЗНТШ. Львів : Накладом Наукового Товариства імені Шевченка, 1897. Т. XVII. С. 1–48; т. XVII. С. 49–98.

⁴⁶ Франко. І. Карпаторуська література XVII–XVIII віків // ЗНТШ. 1900. Т. XXXVII. С. 1–91. 1900. Т. XXXVIII. С. 92–162.

⁴⁷ Перетц В. Историко-литературныя изслѣдованія и материалы. Т. 1. Ч. 2. СПб., 1900.

⁴⁸ Гнатюк В. Угроруські духовні вірші // ЗНТШ. 1902. Т. XLVI. С. 1–68. Т. XLVII. С. 69–164. Т. XLIX. С. 165–272; його ж: Гнатюк В. Хоценський співаник Левицьких // ЗНТШ. 1909. Т. LCI. С. 95–125.

⁴⁹ Возняк М. Два співаники половини й третьої четвертини XVIII в. // ЗНТШ. 1922. Т. CXXXIII. С. 115–172; його ж: З культурного життя України // ЗНТШ. 1912. Т. CVIII. С. 57–102. 1914. Т. СІХ. С. 10–38; Возняк М. Волинський співаник С. Білецького з 20-х — 30-х рр. XIX ст. // Матеріали до етнології та антропології. Львів, 1929. Т. XXI – XXII. С. 241–263.

⁵⁰ Яворський Ю. Матеріали для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси. Прага, 1934. 344 с.

і публікації всіх музично-поетичних текстів тих чи інших рукописів було об'єднання інтелектуальних зусиль філологів та музикологів, адже ці тексти є результатом творчого поєднання поетичного слова та мелодичного тексту, до того ж поєднаних між собою тонічним та силабічним типами мислення.

Монографічна праця Александра Нойманна про рукописний співаник Погодін-1974 та опубліковані тексти з цього рукопису, коментарі, джерелознавчі аналітичні екскурси – важливий внесок для подальших міжнародних міждисциплінарних студій духовнопісенної культури Центральної та Східної Європи ренесансно-барокової доби. Поступово розвідка німецького славіст отримує позитивний науковий розголос. Серед перших, хто відгукнувся на вихід у світ дослідження А. Нойманна був відомий німецький вчений, визнаний дослідник давньої духовнопісенної культури, зосібна, української, професор Дітер Штерн з Гентського університету (Бельгія)⁵¹. Відрадно, що Д. Штерн є членом редакційної колегії “Вісника ЛНУ. Серія мистецтвознавство” від 2018 року.

⁵¹ [Stern D. rez.] Neumann, Vladimir. Polnische Kirchenlieder in Moskau am Ende des 17. Jahrhunderts. Kommentierte Textedition der Liederhandschrift Pogodin Nr. 1974 aus der russischen Nationalbibliothek. Köln-Weimar-Wien: Böhlau, 2016 (= Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge; 31.) 547 pp. // Kritikon Litterarum. 2017. 44(3–4). p. 263–270.

ЗМІСТ

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Олена МАРКОВА</i> Метафізика історії музики і неоготика пост-поставангарду.....	3
<i>Анастасія ПАТЕР</i> Софійність у сакральній практиці ранньомодерної доби.....	10
<i>Віктор МІШИН</i> Орфей – символ нової музичної епохи.....	20
<i>Людмила БЕЛІНСЬКА</i> Семіосфера культури шляхетського середовища та її динаміка на початку ХХ століття.....	29

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Юрій МЕДВЕДИК</i> Духовний стих (вірш) кінця XV – середини XVII століття в українській позацерковній музичній культурі (деякі роздуми Михайла Грушевського щодо концепції дослідження жанру).....	36
<i>Renáta KOČIŠOVÁ</i> Rural cantor's music after the reforms of Maria Theresa and Joseph II within the territory of Slovakia.....	44
<i>Наталія КЛЮЧИНСЬКА</i> Риторична фігура ANTIPIHETON в партесному концерті Івана Домарацького “Благословлю Господа”.....	57
<i>Ірина МАТІЙЧИН</i> Українська церковна музика: питання мови.....	67
<i>Volodymyr SYVOKHIP</i> Concert Life of Lviv in 1934–1939 through activities of “The Union of the Ukrainian professional Musicians in Lviv”.....	80
<i>Анна НЕМЕРКО</i> Дитяче хорове мистецтво як соціокультурне явище.....	88
<i>Галина МЕДВЕДИК</i> Рукописні збірники бакалярів – попередники друкованих шкільних співаників останньої третини XIX століття.....	97

ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВО

Надія СУПРУН-ЯРЕМКО

Інтерпретація індивідуальних локальних виконавських стилів
пісенної традиції українців Кубані.....104

Богдан ЯРЕМКО

Життєдіяльність Івана Лабачука в контексті гуцульської
традиційної інструментальної музики.....119

Ярема ПАВЛІВ

Творчий портрет славетного скрипаля (пам'яті Сергія Орла).....133

Ірина ФЕДУН

До проблеми генології в українському етноінструментознавстві.....147

ТЕАТРОЗНАВСТВО. ХОРЕОЛОГІЯ

Роман ЛАВРЕНТІЙ

Етнографічно-побутовий репертуар українських театрів Галичини
20–30-х років ХХ ст. як інструмент національного самозбереження.....158

Інга ЛОБАНОВА

Постановки режисера Еміля-Ольгерда Юнгвальд-Хількевича
на сцені Українського державного театру опери та балету.....173

Марія РОМАНЮК

Сценографічні коди Євгена Лисика у балеті “Ромео і Джульєтта”
(Львівський національний академічний театр опери та балету
імені С. Крушельницької, 2014 рік).....185

Ірина ПАТРОН

З історії розвитку та становлення кіномистецтва в Галичині
у 20–30 роки ХХ століття.....192

Олександр ПЛАХОТНЮК

Балетмейстери Державного українського театру
музичної комедії у Львові (1946–1953 років).....203

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Ярина ТУРЧИНЯК

Концептуальні засади та семантика зображальних елементів
у графіці Мирона Левицького.....212

МАТЕРІАЛИ

Віктор МІШИН

- “Dichiarazione” (Роз’яснення) Джуліо Монтеверді (1607)
Вступна стаття, коментарі та переклад Віктора Мішина.....223

Галина БІЛОВУС

- Бібліографічна реконструкція музичного мистецтва
у висвітленні газети “Львівські вісті” (1941–1944).....238

РЕЦЕНЗІЇ

Наталія СИРОТИНСЬКА

- Образ Христа. Походження та поширення на Сході і Заході:
рецензія на збірник матеріалів Конгресів у Вюрцбурзі та Відні.....262

Юрій МЕДВЕДИК

- Рукописний співаник кінця XVII століття з фонду Ніколая Погодіна (№ 1974)
у комплексному дослідженні німецького славіста Александра Нойманна
(кілька зауваг про опубліковану працю).....265

CONTENTS

PHILOSOPHY OF ART

<i>Olena MARKOVA</i> Metaphysics of history music and the neo-gothic of post-post modern.....	3
<i>Anastasiia PATER</i> Sophicality in the sacred practice of the early modern era.....	10
<i>Viktor MISHYN</i> Orpheus: the symbol of a new music era.....	20
<i>Lyudmyla BELINSKA</i> Semiosphere of culture of gentry's enviroment and its dynamics in the early XX century.....	29

MUSICOLOGY

<i>Jurij MEDVEDYK</i> Sacred verse of the end of the XV – mid XVII cc. in ukrainian paraliturgicalmusical culture (Mykhailo Hrushevskyyi's reminiscences concerning the study of the genre).....	36
<i>Renata KOCHISHOVA</i> Rural cantor's music after the reforms of Maria Theresa and Joseph II within the territory of Slovakia.....	44
<i>Nataliia KLIUCHYNS'KA</i> Rhetorical figure antitheton in the choral concert "I bless the Lord" of Ivan Domarats'kyj.....	57
<i>Iryna MATIYCHYN</i> Ukrainian church music: the issue of language.....	67
<i>Volodymyr SYVOKHIP</i> Concert Life of Lviv in 1934–1939 through activities of "The Union of the Ukrainian professional Musicians in Lviv".....	80
<i>Anna NEMERKO</i> Children's choral art as social and cultural phenomenon.....	88
<i>Halyna MEDVEDYK</i> Bachelor's manuscript collections as a as previous school songs collections the last third of the nineteenth centur.....	97

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Nadiya SUPRUN-JAREMKO</i> Interpretation of individual local performance styles of song tradition of ukrainian Kuban.....	104
<i>Bohdan YAREMKO</i> Ivan Labachuk's livings in the context hutsul traditional instrumental music.....	119
<i>Yarema PAVLIV</i> Creative portrait of prominent violinist (in memory of Serhiy Orel).....	133
<i>Iryna FEDUN</i> On the question of genres research in ukrainian ethnoorganology.....	147

THEATER SCIENCE. CHOREOLOGY.

<i>Roman LAVRENTII</i> Ethnographic dramas and plays of manners at the ukrainian theaters in Halychyna in the 1920s–1930s as in instrument of national self-preservation.....	158
<i>Inga LOBANOVA</i> Directed by Emil-Olgerd Yungvald-Hilkevych on the stage of Ukrainian national opera and ballen theater.....	173
<i>Mariia ROMANIUK</i> Yevhen Lysyk's scenographic codes in "Romeo and Juliet" ballet (Solomiya Krushelnytska Lviv state academic theatre of opera and ballet, 2014).....	185
<i>Iryna PATRON</i> To the history of the formation and the development of the cinema art in Halychyna (Galicia) of 20–30's of the 20th century.....	192
<i>Oleksandr PLAKHOTNYUK</i> Choreographers of the state theater of musical comedy in Lviv from 1946-1953.....	203

FINE AND APPLIED ARTS STUDIES

<i>Yaryna TURCHYNYAK</i> Conceptual issued and semantics elements, aims of arts by the Myron Levytsky.....	212
--	-----

MATERIALS

Viktor MISHYN

- “Dichiarazione” (Роз’яснення) Джуліо Монтеверді (1607)
Вступна стаття, коментарі та переклад Віктора Мішина.....223

Halyna BILOVUS

- Bibliographic reconstruction of musical art in the coverage
of the newspaper “Lvivski visti” (“Lviv News”) (1941–1944).....238

REVIEWS

Natalia SYROTYNSKA

- Образ Христа. Походження та поширення на Сході і Заході:
рецензія на збірник матеріалів Конгресів у Вюрцбурзі та Відні.....262

Jurij MEDVEDYK

- Рукописний співаник кінця XVII століття з фонду Ніколая Погодіна (№ 1974)
у комплексному дослідженні німецького славіста Александра Нойманна
(кілька зауваг про опубліковану працю).....265

Для нотаток