

лать вывод о том, что хотя композитор в своих концертах опирался на технику классической европейской музыки, его произведения глубоко связаны с традициями украинской церковной музыки. Так, для них типичны основные признаки жанра, мастерство хорового письма, сильно развитые мелодика, полифонические приемы, а также драматургические концепции в монументальных композициях.

Ключевые слова: духовная музыка, хоровой концерт, творческое наследие С.Десятарева, стилевые особенности.

The article is devoted to the study of the spiritual choral concertos, created by one of the most famous composers of the second half of the 18th century and the early 19th century. Main task of the author of this article is to define a some stylistic singularities in the S.Dehtiariv's works. The accomplished research allows to come to the conclusion, that the composer based his concertos on the classical european musical technique, though his works closely connected to the traditions of Ukrainian church music. That is why the fundamental signs of the genre, the mastery of choral scoring and writing, a very developed melodic, polyphonic methods and also dramatic concepts in the monumental compositions are typical for the Dehtiariv's spiritual concertos.

Key words: Spiritual Music, Choral Concerto, S.Dehtiariv's creative legacy, stylistic singularities.

УДК 784.4:78.067.26

Оксана Басса

НОВАТОРСЬКІ РИСИ ОБРОБОК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

У статті розглядаються вокальні мініатюри, створені на основі народних пісень західноукраїнськими композиторами в першій третині ХХ ст. Пропонується класифікація цих творів як вокально-фортепіанні варіації на народну тему (soprano ostinato).

Ключові слова: камерно-вокальна музика, обробка народної пісні, західноукраїнські композитори, вокально-фортепіанні варіації на народну тему.

Камерно-вокальні твори композиторів Західної України, створені у важливий період розвитку національної культури – першій третині ХХ ст., є великим і мистецько вартісним її пластом. У них втілено національно-духовні цінності, естетичні ідеали, що є характерним для культури цього регіону, відображено риси не тільки галицької ментальності, а й усієї української культури, яка від перших десятиріч ХХ ст. починає проникати в європейський простір. До діапазону жанрів камерно-вокальної музики входять і мініатюри, створені на основі народних пісень, що в доробку композиторів Західної України окресленого періоду виходять за межі жанрового визначення “обробка народної пісні”, на що неодноразово звертали увагу авторитетні вчені С.Людкевич [8; 9], М.Гордійчук [4], С.Павлишин [11]. Наукове осмислення жанру обробки охоплює широке коло аспектів у працях українських музикознавців, таких як: Т.Булат [2], Б.Фільц [14], В.Кузик [7], І.Зіньків, О.Шевчук [5], В.Сивохіп [13], К.Цірікус [15].

Правомірність включення цих творів до корпусу зразків камерно-вокального жанру підтверджується й тим, що цей пласт композиторської творчості розглядає у своїй праці “Старо-галицька сольна пісня ХІХ століття” В.Витвицький. Навіть з приводу композицій О.Нижанківського він пише, що той “багато праці ... присвятив обробкам народних пісень для сольного голосу з супроводом фортепіано ... Подібно до Лисенка, він значно збагачував фортепіанні партії своїх пісень..., у переважній більшості випадків фортепіанна партія самостійна” [3, с.92–93].

Мета статті – виявити розвиток національних традицій в “обробках народних пісень”, їх взаємодію та синтез із новими стильовими тенденціями, типовими для кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. Завданням статті є дослідити новітні риси в цьому різновиді жанрів камерно-вокальної музики західноукраїнських композиторів, простежити взаємодію слова та музики в них і проаналізувати співвідношення вокальної та інструментальної партій.

Специфічною рисою камерно-вокальної творчості західноукраїнських митців була максимальна наближеність багатьох авторських творів до оригінальних зразків фольклору. Це відбувалося через різноманітні методи опрацювання народних пісень, що, відповідно, реалізувалося в різних формах: безпосередній, коли композитор використовував конкретну пісню в єдності вербального та музичного компонентів, тобто створював, згідно з традиційною жанровою класифікацією, художню (авторську) обробку народної пісні, зберігаючи етнохарактерні жан-

рові риси першоджерела. В іншому випадку відбувалося використання мелодичних зворотів кількох пісень, тобто створювалася, як написав на рукописі своєї пісні “Бездольна” О.Нижанківський, “музика на підставі народних пісень” [3, с.82]. Використовуючи характерні ладоінтонаційні та метроритмічні елементи фольклору, беручи за основу конкретну жанрову модель, композитори створювали також солоспів, стилізовані під народну пісню. Тому провести чітку межу між оригінальним авторським твором і таким, що написаний на базі народного взірця, часом достатньо складно. Не випадково, що деякі солоспівні настільки фольклоризувалися, що стали побутувати як народні.

Обробки народних пісень часто ставали для композиторів творчою лабораторією у використанні нових прийомів, апробацією стильових пошуків*.

Мистецькому доробку західноукраїнських митців означеного періоду, де виявляється безпосередній зв'язок з фольклором, притаманні риси, на які вказував М.Гордійчук, аналізуючи творчість Л.Ревуцького. Вчений писав, що народна пісня – “це тільки основа для виникнення оригінального композиторського твору, де поетичний образ розкривається шляхом поступового розгортання специфічних музичних засобів, що впливають з стильових засад фольклорної мелодії. Тому переважна більшість пісень Ревуцького, написаних на основі народних зразків, зовсім не вкладається у традиційне визначення цього жанру – «обробка». Це самобутні **вокально-інструментальні композиції** (виділено нами. – О.Б.), надихнуті талантом сильним, яскраво-індивідуальним і водночас близьким своїм єством духові народної творчості у всіх її ідейно-образних, художніх, стильових та емоційних проявах” [4, с.123–124]. Це саме можна сказати й про твори для голосу й фортепіано композиторів Західної України і, насамперед, В.Барвінського, М.Колесси, З.Лиська й А.Рудницького. Аналіз деяких творів, написаних на базі народних зразків, що належать вищезгаданим композиторам, виявляє риси спільності у ставленні до фольклору.

Твори на основі народних пісень В.Барвінського, М.Колесси, З.Лиська й А.Рудницького є складнішими, розвиненішими як за формою, так і гармонічною мовою, ніж у галицьких попередників та сучасників. Це виявляється навіть у порівнянні з доробком С.Людкевича, обробки якого є традиційними, музична мова оперта на стилістику національних романтиків (у більшості випадків переважає куплетна форма, фактура – нескладна, найбільш розвинена в пісні куплетно-варіаційної будови “Ой, співаночки мої”).

Нові принципи у ставленні до фольклору та тенденції щодо його опрацювання, що на Сході України яскраво виявилися у творчості Л.Ревуцького, а також П.Козицького, М.Коляди та ін., були інспіровані творчим досвідом і методами Б.Бартока, З.Кодаї, І.Стравінського, молодого С.Прокоф'єва й тих митців, з якими в композиторів західноукраїнського регіону були найбезпосередніші зв'язки. Серед них слід згадати чеських (Й.Сук, В.Новак, Л.Яначек) і польських (К.Шимановський) авторів, у яких неоліричні риси виявляються достатньо виразно**.

У річищі тенденцій часу трудилися й західноукраїнські митці. Зокрема, в обробках народних пісень В.Барвінський застосував методи опрацювання фольклорного матеріалу, ха-

* Відомо, що М.Лисенко, ще до вступу в Лейпцизьку консерваторію й до появи романсів на слова Т.Шевченка, написав дві збірки обробок народних пісень, що стали “своєрідною моделлю для багатьох романсів композитора” [2, с.90], у них шліфувалися риси його індивідуального стилю та формувалися традиції національної професійної музичної культури.

** Зокрема, В.Новак, у якого навчалися представники “празької школи” в українській музиці – В.Барвінський, М.Колесса, Р.Сімович, З.Лисько, Н.Нижанківський, неодноразово звертався до опрацювання фольклорних зразків, створив цикли словацьких пісень (для голосу з фортепіано, для хору), які є “чудовими за свіжістю та оригінальністю прийомів, за правильність відтворення духу й характеру народних мелодій” [10, с.255]. А К.Шимановський, у творчій біографії якого роль Львова є досить вагомою, є автором новаторського циклу “Курпівські пісні”, у якому “зумів поєднати безпосередню чарівність польських мелодій і риси свого оригінального стилю” [10, с.227]. У 1924–1932 роках з'явилося відоме зібрання пісень і балад (“Угорська народна музика”) З.Кодаї, призначених для концертного виконання. Залишаючи фольклорний матеріал в автентичному вигляді, композитор розкрив зміст кожного куплету шляхом детальної розробки фортепіанної партії, важливим засобом драматургічного розвитку стали гармонія та ритмо-фактурні елементи. Видатним явищем світового музичного мистецтва стали й “Сім іспанських пісень” для голосу та фортепіано М. де Фальї, опубліковані в 1922 році, де інструментальній складовій належить провідна роль у розкритті образно-емоційних нюансів словесного тексту.

рактерні для Л.Ревуцького, Б.Лятошинського*. Лишаючи народну пісню незмінною, він протиставляє діатонічній мелодії хроматизований рух голосів в інструментальній фактурі, унаслідок чого виникають складні гармонічні вертикалі, біфункційні акорди. Виникає явище, “коли кожен звук, кожен цікавий поворот ... позначений іншою гармонічною барвою (алюзія до імпресіоністичної манери живопису чистими, локальними за колоритом мазками)” [6, с.176].

У творах, що написані В.Барвінським на основі народних пісень, митець “зумів органічно поєднати власне відчуття поезії та музичної специфіки пісні з багатотональними традиціями народної творчості українців, зокрема мешканців західних регіонів”, – зазначає Б.Фільц, акцентуючи увагу саме на ролі інструментального компонента, що вирізняється “великою винахідливістю щодо фактурного викладу” [14, с.140]. Так само, як у своїй поемі “Пісня пісень”, до традиційного вокально-фортепіанного дуєту в деяких піснях В.Барвінський долучає скрипку (“Ой була в попа кривая верба”, “Полетів бим на край світа”, “Не піду я за Яська”). Але поряд з такими, є композиції, де він досягає великої виразовості мінімальними засобами, як-от у пісні “Ой ходить сон”, використовуючи хоральний тип фактури, фонічність довгих “танучих” акордів у двох перших частинах-куплетах, змінюючи фактуру в третьому. Композитор надає перевагу ліричним пісням, і однією з найбільш поетичних є “Чи ти мене вірно любиш”, де в одній пісні поєднані різні типи фактурного викладу – хоральний, що надає висловлюванню певної стриманості, узагальненості, об’єктивності, і гомофонно-гармонічний у розмаїтті його варіантів. Ця пісня – також сценка-діалог, і зміни фактури чутливо реагують на зміст слів, створюють портретні характеристики. Усі куплети написані в одній тональності – a-moll, яка в процесі розвитку збагачується альтераціями. Несподіваний “зсув” мелодії на велику секунду та раптова модуляція (через доміант нонакорд з підвищенням VI ст.) з a-moll – h-moll в останній фортепіанній інтерлюдії (тт. 40-42) надають звучанню просвітленості.

Скарби народної творчості займають особливе місце в композиторському доробку М.Колесси. Протягом усього життя на основі українських народних пісень, узятих з різних регіонів, він створював композиції різні за жанрами, образним змістом, виконавськими складами (у цьому, безперечно, неабияку роль відіграв вплив батька – фольклориста та вченого-етнографа світового рівня).

У вокальних мініатюрах на основі народних пісень для голосу з фортепіано композитор використовує волинські, закарпатські, словацькі, угорські, білоруські пісні. Найчисленнішою групою є обробки з Лемківщини (для високого голосу, 1933, 1969, 1973). За словами І.Зінків, О.Шевчук, “це живі образки, які передають мінливий світ людини” [5, с.132]. Є в композитора опрацювання пісень з Полісся (для мецо-сопрано, 1938, 1949)**. У всіх творах М.Колесси вражає вміння відчутти особливість фольклорного діалекту кожного регіону та відповідно індивідуалізувати опрацювання пісні. Саме в цьому жанрі “проявляється мистецька зрілість композитора, його рівень професійності, зрештою, зрілість світогляду”, – констатує К.Цірікус [15, с.76]. Завдяки оригінальним обробкам М.Колесси, національний музичний словник збагатився західноукраїнськими діалектами (лемківським, гуцульським, бойківським) [6, с.178]. У вокально-фортепіанних версіях народних пісень композитор залишив мелодичну, ритмічну, синтаксичну, ладову характеристики пісень без змін, розвиваючи інструментальну фактуру й збагачуючи гармонію, надаючи їй великого значення. Часте вживання в мелодії гармонічного мінору та мажору із збільшеною квартою, пентатоніки, застосування гуцульського ладу, поєднання в одній мелодії кількох ладів, використання акордів нетерцевої структури, збільшених й зменшених акордів, збагачення їх неакордовими звуками й альтераціями, дисонуючими інтервалами, якими композитор оперував досить вільно, збагатило музичну мову митця, зумовило особливості його музичного стилю. Ця хроматизація вплинула на “темброво-коло-

* До опрацювань фольклорного матеріалу для голосу й фортепіано В.Барвінський звернувся під час навчання в Празі, виконуючи прохання Брандбергера, адміністративного директора Празької консерваторії, дружина якого була співачкою [1, с.141]. Згодом, на межі 1917–1918 рр., зробив обробки колядок – для голосу, фортепіано й скрипки, присвятивши їх В.Новаку. Обробки народних пісень для голосу та фортепіанного тріо є також у Р.Сімовича. Уперше вокально-інструментальні версії народних пісень В.Барвінського виконали О.Любич-Парахоняк (сопрано), М.Зуна (скрипка) і В.Барвінський (фортепіано).

** У 2-й половині ХХ ст. з’явилися Пісні з Гуцульщини (для високого голосу, 1970; для баритона, 1978), Три народні пісні із села Ходовичі (для високого голосу, 1980).

ристичний та динамічно-процесуальний аспект гармонії, ... а дисонанс трактується як мистецько-виразовий засіб, спрямований на поглиблення розкриття змісту пісні, складності й розмаїтості життєвої правди, як необхідний конструктивний елемент стилю композитора кінця 20-х – 30-х років”, – зазначають І.Зіньків, О.Шевчук [5, с.138].

Вагомого значення в інтерпретаціях народних пісень М.Колесси набуває фортепіанна партія, яка не лише створює особливий регіональний колорит, а й виконує драматургічну функцію, “стає самостійним виразником змісту пісні, її інтерпретатором”, – указує К.Цірікус [15, с.77]. Інструментальні вступи, перегри, заключення набувають індивідуальних рис, самостійного значення, змальовують емоційний стан героя, розкривають сюжет, передбачають події, “можуть мати функцію інтонаційного розвитку матеріалу, емоційного «коментатора» чи навіть ілюстрації ситуації, при якій би міг виконуватись даний наспів” [15, с.79]. В обробках композитор намагається подолати куплетну форму наскрізним розвитком, що досягається гармонічними та фактурними модифікаціями в інструментальній партії.

Сольні обробки М.Колесси “Зозуленька кукаат”, “Шуміла дзедзина”, “Вечюр юж мі, вечюр”, “Про муху і комара”, “Устань, мой колосочок” демонструють “переосмислення традицій кінця минулого століття і початку ХХ ст. Це стосується і музичної мови і форми. Мелодика твору обумовлює характер застосування інших засобів”, – зазначає О.Паламарчук [12, с.30]. “Новизна підходу до народної пісні виявилась найбільш у гармонічній мові – факт беззаперечний ... у контексті всієї української музики”, – указують І.Зіньків та О.Шевчук [5, с.135].

“Ой, коб же я знала” М.Колесси ыз циклу “Три народні пісні Полісся” складається із 4-х розділів, що відповідають строфам-куплетам фольклорного первня. Пісні передує великий фортепіанний вступ (12 т.), побудований на кварто-квінтових інтонаціях і мотивах в амбітусі кварта з мордентом, що нагадують награвання флюяри. Основна тональність – C-dur, але в інструментальному “пролозі” використаний G міксолідійський. Діатоніка (C-dur) панує в першому та другому куплетах, у яку подекуди “вкраплюються” малосекундові інтонації з лідійською квартою та VI низьким ступенем. У другому куплеті на словах “трунку становляці” у низхідній “флюярній” поспівці фортепіано з’являється мінорна терція. Пісню побудовано у формі діалогу, і в третьому куплеті, де є репліка іншого персонажу (“Ой устань же, міла”), відбуваються зміни: у розгорненій фортепіанній інтерлюдії з’являється модуляція в далеку тональність – Des-dur, мелодія транспонується на хроматичний півтон. Наступний, четвертий куплет, виконує функцію динамізованої репризи. Повертається основна тональність, ущільнюється фактура, у партії фортепіано раптово відбувається драматичний спалах почуттів – з’являються акорди з “розщепленою” (натуральною і лідійською) квартою, сповнені жалю інтонації-схлипування. Останній чотиритакт повертає G-dur і матеріал вступу, обрамлюючи цю композицію.

У пісні “Устань, мой колосочок” драматична кульмінація, яка міститься в другій інструментальній перегри та контрастує заколисувальним “механічним” інтонаціям фортепіанного вступу першої інтерлюдії та постлюдії, також звучить в іншій, далекій тональності – cis-moll, новому фактурному викладі, змінному метрі (5/8, 6/8, 5/8, 2/4). Почуття матері, яка втратила дитину, її розпач і біль тут виринають назовні. Фортепіанна інтерлюдія, що звучить як крик душі, є драматургічним центром твору. Ладіонтонаційні особливості мелодичної горизонталі (опорні звуки початкової повторюваної поспівки – g і cis) зумовлюють й інші риси музичної мови М.Колесси. У цьому випадку вони виявляються на рівні структури, у тритоновому співвідношенні розділів форми. Зіставлення дієзної та бемольної тональностей (у даному випадку G-dur – B-dur) зустрічаємо також у розгорнутій пісні з елементами театралізації “Про муху й комара”.

Солоспівами на основі народних пісень можна назвати й твори для голосу з фортепіано З.Лиська “Не стій, вербо”, “Ой давно”, “Темна нічка”, “Під гай, мати”. Підставами для цього є свобода опрацювання фольклорного оригіналу, складні модуляційні плани й розвинена фортепіанна фактура [13, с.141].

Традиційний зразок підходу до народнопісенного первня, у якому музичний матеріал залишається без змін, являють собою “Ой давно” та “Темна нічка”. Утілення різних емоційних нюансів образного змісту залишається за виконавцями.

Активно-творче ставлення до фольклорного першоджерела спостерігаємо в З.Лиська в народній пісні “Сивий коню”. Композитор кількома штрихами надає кожному з куплетів поетичного тексту нових музичних характеристик. Тут також важлива роль належить інструмен-

тальній партії. Графічність фортепіанного викладу, остинатність ритмічної пульсації, хоча мелодія пісні маршового характеру (розмір 4/4 з властивим пунктирним ритмом), – це прикмети музики ХХ століття. Пісні передують досить розгорнений 6-тактовий вступ інструментального характеру, “неокласичні” пасажи якого містять цікавий тріольний мотив, у його основі звуки d-a-gis, що утворюють інтервальний хід: 4-7-1. Яскрава характеристичність надає йому значення своєрідного лейтмотиву, що підтверджує його поява на словах “стукнеш копитами”. У будові твору виявляється прагнення до репризної тричастинності: другий куплет (“Ой не вийшла мила, вийшла її мати”) звучить у тональності A-dur, вокальна мелодія переноситься квінтою вище, звучить яскравіше, що підсилюється динамікою (перший куплет – *p*, другий – *mf*). У третьому повертається основна тональність – F-dur, але відбуваються зміни в мелодії, уповільнюється рух (Росо meno mosso), з’являється тридольний метр (3/2). Так музика “реагує” на неочікувану героєм появу нового персонажу – матері дівчини. На словах: “Коли хочеш бути зятем, то прошу до хати” композитор будує кульмінацію твору. Раптово рух вісімками припиняється, з’являються довгі тривалості – четвертні та зупинка на цілій ноті з ферматою. Фортепіанна постлюдія, у якій повертається матеріал вступу, і поступове згасання звучності приводять до фіналу.

“Не стій, вербо” і “Під гай, мати” демонструють зразок нового типу солоспіву з втручанням композитора у фольклорний оригінал, з використанням модуляцій, зміною фактури, характеру, настрою. Використовується куплетно-варіаційна форма, яка дозволяє більш деталізовано втілювати зміст тексту. Розвиненою за формою є інтерпретація З.Лиськом пісні “Не стій, вербо”, у якій важлива роль у розкритті образного змісту та побудові форми належить партії фортепіано. Її барвистість, декоративність (ритмічна примхливість, колористичність звучань) дають підстави вважати цю композицію прикладом української музичної сецесії. Тут знову ж спостерігаємо малотерцеве зіставлення мажорних ладотональностей, хроматизацію музичної тканини, яка надає звучанню вишуканої гостроти. Тональний план композиції – G-dur – B-dur – g-moll – g-dur. Композицію обрамлено вступом і постлюдією, є перегри, побудовані на матеріалі вступу, у яких активно розвивається тематичний матеріал, одна з перегр фігураційного плану виконує функцію каденції, підсилюючи риси концертності. На жаль, велика кількість обробок З.Лиська залишилася невідомою, оскільки багато його творів утрачено.

Оригінальним підходом до фольклорного матеріалу позначені 12 мініатюр на основі народних пісень для сопрано й фортепіано А.Рудницького (op.18), створені в 1937–1938 рр. У них спостерігаємо поєднання принципів, сформованих у творчості його попередників (насамперед М.Лисенка, М.Леонтовича) з новітніми тенденціями вільнішого опрацювання народнопісенних зразків. На відміну від галицьких сучасників А.Рудницького, жанровий діапазон і “географія” фольклорних джерел композитора значно ширші: пісні з Полтавщини, Кубані, Наддніпрянщини, Волині, кийвська бурсацька пісня XVII ст. та ін. Частина матеріалу композитор використав з Етнографічної збірки НТШ і збірки “Золоті ключі” Д.Ревуцького. Серед обробок є дуже відомі, як-от “Пряля” і “Щедрик”, що отримали найбільшу кількість музичних інтерпретацій, зокрема, у творчості О.Кошиця, М.Леонтовича, П.Козицького. У “Прялі” спостерігаємо драматичне розкриття сюжету, кожний образ отримує яскраву музичну характеристику, як і в М.Леонтовича. Але якщо в хоровій версії М.Леонтович досягає цього за допомогою динамічних, фактурних засобів, то в А.Рудницького важливого значення набувають зміни тональності. Для підсилення контрасту композитор транспонує мелодію в співвідношенні збільшеної секунди, зіставляючи далекі тональності. Унаслідок цього, у шести варіаціях утворюється такий тональний ланцюг: f-gis–f-gis–f-gis. Фортепіанна партія містить елементи звукообразжальності, імітуючи дзижчання прядки.

У “Щедрику” поєднуються народна пісня та мелодія романсового характеру у фортепіанній партії, що звучить контрапунктом до партії голосу. Рисами концертності позначені Бурсацька пісня (“Може ми, гості, вам надокучили”), Жартівлива пісня (“Та пропив чоловік бугая”), фінальна Весільна пісня (“Ой з-за гори”).

Звертаючись до фольклорного матеріалу, західноукраїнські композитори опрацьовували його в різних стильових вимірах, опираючись як на національні традиції, так і новітні європейські тенденції.

Оригінальними й новаторськими для української музики рисами позначені мініатюри на основі народних пісень В.Барвінського, М.Колесси, З.Лиська й А.Рудницького, де виразно ви-

явилося прагнення до оновлення мовних засобів, динамізації музичної форми. У цьому головне місце композитори відводили інструментальній складовій, яка перестала бути нейтральним супроводом, гармонічним тлом. Вона стає самостійною, фактурно розвинутою, тематизованою, такою, що має головне змістовне навантаження пісні, передає її образний зміст (“Чи ти мене вірно любиш” В.Барвінського, “Зозуленька кукат” М.Колесси, “Не стій, вербо” З.Лиська, “Пряля” А.Рудницького).

Риси стилю, що викристалізувалися в процесі опрацювання народних пісень, проходили процес розвитку й становлення в композиторській творчості. Глибоке засвоєння фольклору дозволило композиторам досягти органічності синтезу народного матеріалу та власної музичної мови. У композиціях, створених на основі народних пісень, відбувається індивідуалізація музичного образу, носієм якої стає фортепіанна партія, у чому західноукраїнські композитори є продовжувачами традицій М.Лисенка. Виявляються також тенденції, що спостерігаються в провідних митців Наддніпрянської України, насамперед, Л.Ревуцького та Б.Лятошинського, а також європейських “неофольклористів” початку ХХ ст., зокрема Б. Бартока. Вихід за межі простої куплетної форми, переважання в багатьох композиціях (В.Барвінського, З.Лиська, М.Колесси, А.Рудницького) строфічно-варіаційної форми з наскрізним розвитком, вагома роль інструментальної складової дозволяють класифікувати такі твори як *вокально-фортепіанні варіації на народну тему (soprano ostinato)*. У них часто виявляються ознаки “романсової” репрізної тричастинності, рондальності. Цей різновид камерно-вокальних композицій отримав поширення у творчості багатьох європейських композиторів першої третини ХХ ст. – Б.Бартока, З.Кодаї, Л.Яначека, М. де Фалі, В.Новака та ін., що дозволяє стверджувати, що західноукраїнські композитори й у цій царині творили в річищі провідних тенденцій часу. Проведення паралелей зі східноукраїнською музикою дозволило виявити спільні тенденції, що, передусім, виявляються в ставленні до народнопісенних зразків: вихід за рамки “етнографізму”, поєднання народнопісенного мелосу із сучасними виразовими засобами, народної ладовості (зокрема, діатоніки) з хроматикою, індивідуалізація музичного матеріалу, драматизація народнопісенного начала.

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини : дослідження, публіцистика, листи / В. Барвінський ; [упоряд. В. Грабовський]. – Дрогобич : Коло, 2004. – 256 с.
2. Булат Т. П. Український романс / Т. П. Булат. – К. : Наук. думка, 1979. – 320 с.
3. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття / Василь Витвицький ; [вступ та упорядкув. В. Пилипович]. – Перемишль : Митуса, 2004. – 158 с.
4. Гордійчук М. М. На музичних дорогах : статті та рецензії / М. М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1973. – 306 с.
5. Зіньків І. Я. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси / Ірина Зіньків, Оксана Шевчук // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 130–151.
6. Козаренко О. В. Феномен української національної мови : монографія / О. В. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 285 с.
7. Кузик В. В. Обробки народних пісень для голосу з інструментальним супроводом / В. Кузик // Історія української музики : у 6 т. / М. П. Загайкевич (відп. ред.). – К. : Наук. думка, 1990. – Т. 3. – С. 36–52.
8. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / ред.-упоряд. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – 496 с.
9. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / ред.-упоряд. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – 816 с.
10. Мартынов И. И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. Мартынов. – 2-е изд., дополн. – М. : Музыка, 1970. – 504 с.
11. Павлишин С. Станіслав Людкевич / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1974. – 53 с. – (Творчі портрети українських композиторів).
12. Паламарчук О. Р. Микола Колесса / О. Паламарчук. – К. : Муз. Україна, 1989. – 72 с. – (Творчі портрети українських композиторів).
13. Сивохіп В. Композитор Зиновій Лисько: стильові ознаки творчості в контексті епохи / Володимир Сивохіп // Sintagmation : зб. наук. статей на пошану Стефанії Павлишин. – Львів : Сполом, 2000. – С. 139–155.

14. Фільц Б. М. Обробки народних пісень для сольного співу / Фільц Б. М. // ІУМ. – К. : Наук. думка, 1992. – Т. 4. – С. 124–141.
15. Цірікус К. Обробки народних пісень [М. Колесси] / Катерина Цірікус // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. статей / упорядкув. та ред. Я. Якуб'яка. – Львів, 1996. – С. 76–86.

В статтє рассматриваются вокальные миниатюры, написанные на основе народных песен западноукраинскими композиторами первой трети XX в. Предлагается классификация этих произведений как вокально-фортепианные вариации на народную тему (soprano ostinato).

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, обработка народной песни, западноукраинские композиторы, вокально-фортепианные вариации на народную тему.

The vocal miniatures which were written on the basis of folk song of the West-Ukrainian composers in the first third of the XX century are considered in the article. The classification of this works as the vocal-piano variations of folk theme (soprano ostinato) is proposed.

Key words: chamber-vocal music, work up of folk song, West-Ukrainian composers, vocal-piano variations of folk theme.

УДК 786.2:78.083.178.03

Наталія Мартинова

“SUITE DANSANTE EN JAZZ” ЕРВИНА ШУЛЬГОФА В КОНТЕКСТІ АСИМІЛЯТИВНИХ ПРОЦЕСІВ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

У статті окреслюються соціокультурні передумови асимілятивних процесів у західноєвропейській музичній культурі першої половини ХХ сторіччя. Простежуються шляхи жанрово-стильової інтеграції джазу в європейській культурний континуум і його вплив на еволюцію музичної культури ХХ сторіччя. Здійснено аналіз “Suite Dansante en Jazz” Ервіна Шультгофа в аспекті механізмів засвоєння джазових моделей академічною музичною свідомістю.

Ключові слова: джаз, піанізм, регтайм, свінг, блюз, брейк, геміола.

Початок ХХ століття на теренах європейського культурно-мистецького континенту був відзначений гострим зацікавленням джазовою поетикою. Динамічність та антагоністичність джазу, а саме – балансування на межі “високого” і розважального мистецтва, відкривають невичерпні потенційні можливості для розвитку європейської культури, котра в епоху глибокої кризи була як ніколи відкрита для екзотичних, позаєвропейських інспірацій.

Мета цієї статті – простежити процес асиміляції джазових стильових моделей музикою академічної традиції й окреслити специфіку втілення джазових ідіом на основі аналізу фортепіанного циклу “Suite Dansante en Jazz” Ервіном Шультгофом – чеським за походженням композитором, представником австро-німецької школи першої половини ХХ століття.

Популярність джазу та його соціокультурна значущість зумовлені панорамою суспільного життя Західної Європи. Радикальні трансформації як у суспільно-економічному устрої (процеси глобалізації, індустріалізації, урбанізації), так й у сфері гуманітарного світогляду спричинили динамічне оновлення культурно-мистецьких процесів. Поширення ірраціоналістичних теорій (Ф.Ніцше, З.Фройд, К.Ясперс), інтенсивний пошук нових шляхів розвитку сучасного мистецтва привели до появи модернових течій – футуризму, кубізму, експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму, символізму тощо. “...Покоління не знало, що робити зі своєю духовністю, ...як визначити належне духу місце в структурі життя й держави”, – пише Герман Гессе, – ...духу, який, здолавши церковну опіку повністю, ...отримав нечувану й нестерпну вже для нього самого свободу...” [3, с.11–12]. Окреслені процеси опиняються в центрі уваги провідних філософів ХХ століття: О.Шпенглера, Х.Ортега-і-Гассета, З.Фройда, Н.Бердяєва, А.Швейцера. При протилежності теоретичних позицій їх об’єднує протест проти цивілізаційного наступу, котрий несе із собою непоправні втрати саме в царині духовності. “Сьогодні весь світ став масою. ... Маса змітає зі свого шляху все, що не схоже на неї, вона знищує будь-яку індивідуальність, ...усе благородне, вибране й видатне”, – констатує Х.Ортега-і-Гассет [4, с.47]. Втоплена соціальним хаосом, публіка прагнула нових “екзотичних” вражень. Великої популярності набувають розважальні види мистецтва – кіно, мюзік-хол, цирк, різного роду видо-