

Ще одна нова тенденція 80-х років – поява в концертному житті церковних хорів. Перші їх виступи відбулися у благодійному концерті в приміщенні театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка, Республіканському Будинку органної та камерної музики, на святкуванні слов'янської писемності й культури в Софіївському соборі. Найактивнішим серед церковних хорів був Митрополичий хор Володимирського собору (регент М. Литвиненко).

З художнього боку ці хори мали низку суттєвих недоліків. Це іноді спів творів не «вищої проби», обмеженість голосового матеріалу тощо.

Проте вирішальним фактором подальшого розгортання хорових подій залишається професіональне хорове виконавство і окремі кращі аматорські колективи. Кращі хорові діячі очолили широку музично-просвітницьку діяльність.

«Домінантою» професіонального академічного хорового співу на той час була республіканська державна заслужена академічна хорова капела «Думка». У 1989 році змінилося її керівництво: колектив очолив Євген Савчук – молодий талановитий хормейстер. Капела поєднувала в репертуарі духовні твори, хори різних епох і стилів, музику сучасних українських композиторів, забуті твори Д. Бортнянського, А. Веделя. Після одного з концертів Є. Савчук зауважив: «... і хоча ми вже можемо вирішувати досить складні завдання, проблема «як співати» для нас ще лишається вагомшою за проблему «що співати»...».

Розуміючи певну умовність стислого огляду, ми попри все маємо підстави констатувати, що функції хорової діяльності увесь час зумовлювались певними соціально-історичними, політичними і світоглядними установками. У хоровому русі було «профільтровано» усе наносне й вторинне та акумульовано головні цінності – духовність, спадкоємність, художня правдивість, системність тощо. Як це реалізувалося на межі ХХ–ХХІ століть тема наступних публікацій.

1. Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С. 281.

Ігор ПЯСКОВСЬКИЙ,
доктор мистецтвознавства,
професор

ТЕОРЕТИЧНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО В ДОСЛІДЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Визначений об'єкт музично-теоретичного дослідження – українська національна музична культура – передбачає звуження проблематики у двох напрямках:

а) обмеження дослідження музичних явищ лише зразками народної та професіональної музики України;

б) обмеження проблематики лише аспектами теоретичного музикознавства.

В першому випадку виникає питання, що ми визнаємо в якості народної та професіональної музики України:

а) музичний фольклор представників тільки корінного українського населення, чи долучаємо до нього фольклор інших етносів України;

б) професіональну творчість композиторів за ознаками проживання автора на території України (протягом всього життя або в певні його періоди), за національним (етнічним) походженням (у випадку еміграції).

У другому випадку (визначення меж музично-теоретичної проблематики) ми також фіксуємо різні підходи:

а) визначення певних структурно-тематичних ознак національних зразків народної і професіо-

нальної музичної творчості у галузях ладо-гармонічної будови, фактурних особливостей (монодична, варіантно-підголоскова, кантова, гомофонно-гармонічна, поліфонічна фактурна будова), темброва драматургія (виконавські склади в народній і професійній музиці), в аспекті формування;

б) визначення більш об'ємних за рівнем узагальнення проблем формування музично-мовної стилістики окремих творів, визначення параметрів формування індивідуального (композиторсько-го) та національного стилю в українській музичній культурі;

в) особливо актуальним видається аспект дослідження проблеми формування національної музичної культури в галузі церковної музики (особливо виходячи з її досвіду багатоголового розвитку та міжконфесійних зв'язків).

Дослідження історії питання в кожному із зазначених напрямків актуалізує і подальші шляхи дослідницької роботи в галузі теоретичних досліджень національної музичної культури.

Цікаво провести певні паралелі з музично-теоретичним осмисленням специфіки російської музичної культури. Найбільш показовим в цьому плані є дослідження А. Кастальського «Основи народного багатоголосся» [2]. Ідея цієї праці полягає в тому, що автором аналізуються багаточисленні зразки народного багатоголосся в плані не тільки охоплення всього теоретичного масиву гармонічних і поліфонічних засобів, сформованих у народному мистецтві за аналогією з професійною музикою, але й підкреслення самотності, відмінності народної музики від європейських моделей музичного професіоналізму. В результаті ця своєрідна хрестоматія виявилась достатньо виразним презентантом «російського феномену», представленого дійсно самотніми зразками народного багатоголосся.

Проте існують і певні зауваження і заперечення: а) з'єднання цього масиву дещо міфологізоване, бо поєднує зразки різних діалектних груп, часто територіально віддалених; б) більш того, в цей масив вплетені народні музичні культури неросійських (тобто інонаціональних) складових тодішнього СРСР; в) ще одне зауваження полягає в тому, що наведені музичні зразки доопрацьовані А. Кастальським в плані «заповнення білих плям» в його теоретичній концепції, на що вказує і упорядник книги В. Беляєв (правда, це зауваження може бути спростованим в тому плані, що праця А. Кастальського поєднує жанри дослідження і посібника, в якому студентам пропонуються творчі завдання по доопрацюванню народнописаних фрагментів).

Що може бути аналогом праці А. Кастальського в Україні? Це, перш за все, праця Петра Сокальського «Руська народна музика...», написана у 1888 році [5], в якій також чітко визначена орієнтація на протиставлення ідеям європоцентризму обґрунтування своєрідності українського музичного мистецтва. До цієї праці ми також можемо долучити пізніше написані дослідження Олександра Правдюка «Ладові основи української народної музики» [4] та Леопольда Яценко «Українське народне багатоголосся» [6]. На відміну від праці А. Кастальського українські відповідники не спрямовані на створення міфу централізованої стилістичної єдності, бо за жанром є, по суті, фольклористичними працями. Інша справа – посібник з гармонії В. Барабашова [1], в якому чітко виявлена спрямованість на зразки народного багатоголосся в такому ж дещо абстрагованому вияві.

Аспекти теоретичних досліджень української музичної культури представниками кафедри теорії музики НМАУ ім.П.І. Чайковського:

багатоголосся:

- партесне багатоголосся (Герасимова-Персидська Н.О., Ігнатенко Є.В.);

гармонія:

- гармонія (Горюхіна Н.О., Бондаренко Т.О., Самохвалов В.Я.);
- гармонічне варіювання (Матусевич Н.І.);
- гармонічні засоби (Грисенко Л.М.);
- гармонія як барвисто-колеристичний фактор (Самохвалов В.Я.);
- гармонія в системному взаємозв'язку з мелодією (Бондаренко Т.О.);
- гармонія – органний пункт та остинато (Грисенко Л.М.);
- гармонія як стильовий фактор (Коханик І.М.).

жанр:

- жанр і форма (Орлова Н.М.);
- жанрові моделі (Тукова І.Г.);
- жанр партесного концерту (Герасимова-Персидська Н.О.).

поліфонія:

- поліфонія (Герасимова-Персидська Н.О., Кулевська З.М., Виноградов Г.С., Пясковський І.Б.);
- поліфонічне мислення (Герасимова-Персидська Н.О.);
- поліфонічні фугатні форми (Хіврич Л.М.);
- поліфонічний розвиток (Хіврич Л.М.).

форма:

- форма (Горюхіна Н.О., Орлова Н.М.);
- форма – віршовий принцип в музиці (Герасимова-Персидська Н.О.).

окремі теоретичні питання:

- інтерпретація (Москаленко В.Г., Сумарокова В.Г.);
- композиційні особливості (Бондаренко Т.О.);
- мовна інтонація (Мурзіна О.І.);
- музичне мислення (Самохвалов В.Я., Пясковський І.Б.);
- національна ідентичність в музиці (Герасимова-Персидська Н.О.)
- національний стиль (Горюхіна Н.О.);
- симфонізм (Горюхіна Н.О., Самохвалов В.Я.);
- цілісність (Сюта Б.О.);
- тематизм та фактура (Герасимова-Персидська Н.О.).

матеріал теоретичних досліджень української музики:

- Березовський М.(Пясковський І.Б.).
- Бортнянський Д. (Хіврич Л.М.);
- Ведель А.(Пясковський І.Б.);
- Грабовський Л.О.(Пясковський І.Б., Сюта Б.О.);
- Знаменний розспів (Герасимова-Персидська Н.О., Чижик І.О.);
- Карабиць І.Ф. (Єрмакова Г.В., Пясковський І.Б.);
- Дилецький М.(Герасимова-Персидська Н.О., Пясковський І.Б.);
- Леонтович М.(Горюхіна Н.О., Герасимова-Персидська Н.О.);
- Лисенко М.В.(Матусевич Н.І.);
- Лисенко М.В. Хорові обробки (Хіврич Л.М.);
- Лятошинський Б.М. (Самохвалов В.Я., Грисенко Л.М.);
- Лятошинський Б.М. П'ята симфонія (Виноградов Г.С.);
- Лятошинський Б.М. Симфонії (Горюхіна Н.О.);
- Лятошинський Б.М. Хори (Грисенко Л.М., Хіврич Л.М.);
- Лятошинський Б.М. Камерно-інструментальні обробки (Бондаренко Т.О.);
- Народна пісня (Мурзіна О.І., Хіврич Л.М.);
- Партесні концерти (Герасимова-Персидська Н.О., Ігнатенко Є.В.);
- Партесні мотети (Герасимова-Персидська Н.О.);
- Ранні українські опери (Мурзіна О.І.);
- Ревуцький Л.М.(Горюхіна Н.О.);
- Ревуцький Л.М. Друга симфонія (Герасимова-Персидська Н.О.);
- Ревуцький Л.М. Концерт для фортепіано з оркестром (Бондаренко Т.О.);
- Ревуцький Л.М. «Сонечко» (Матусевич Н.І.);
- Сильвестров В.В. (Герасимова-Персидська Н.О., Пясковський І.Б.);
- Скорик М.М. (Бондаренко Т.О., Пясковський І.Б.);
- Скорик М.М. Концерт для віолончелі з оркестром (Сумарокова В.Г.);
- Станкович Є.Ф. (Коханик І.М.);

- Сучасна українська музика (Коханик І.М.);
- Українська музика другої половини ХХ століття (Сюта Б.О., Тукова І.Г.);
- Українські радянські композитори (Кулевська З.М.);
- Штогаренко А.Я. (Виноградов Г.С., Грисенко Л.Н., Пяковський І.Б., Хіврич Л.М.).

Перелік досліджень представників кафедри теорії музики НМАУ ім. П.І. Чайковського може бути доповнений аналогічними працями інших кафедр музичних вузів та дослідженнями мистецтвознавчих відділів академічних інститутів України.

Завершуючи короткий огляд дослідницької літератури в цій галузі, назвемо ще одну культурологічну роботу Олександра Козаренка «Феномен української національної музичної мови» [3]. Своєрідність цього дослідження виражена у проведенні певних аналогій і паралелей з відповідними процесами в розвитку української вербальної мови. Ця паралель простежується у порівнянні ролі Т.Г. Шевченка та М.В. Лисенка в плані типологічності умов формування національного феномену відповідно у вербальній і музичній мовах. Так само, як розвиток вербальної мови обминав розбіжності діалектів (і, скоріш, не витісняв, але консолідував їх в нових літературних текстах), так і музичне мистецтво України, розвиваючись на значній території в умовах розмежування кордонами, знаходило шляхи до консолідації Заходу і Сходу України. Це дослідження безпосередньо побудоване на конкретиті музичного матеріалу, на інтонаційно-сміслових засадах, вирішених в новітньому ключі мистецтвознавчих та музикознавчих досліджень теоретичного спрямування. Мабуть саме така модель української музичної культури в умовах інтеграційних процесів формування української державності у ХХ столітті знімає ті протиріччя, якими я розпочав у розгляді дослідження А.Д.Кастальського. Це ні в якому разі не означає формування мовностильової єдності української музики, але позначає певні метамовні ознаки, освячені багатовіковою традицією.

-
1. Барабашов В.А. Практичний курс гармонії, ч.І. – Київ: Музична Україна, 1967. – 269 с.
 2. Кастальский А.Д. Основы народного многоголосия. М.: Музгиз, 1948 – 362.
 3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2000 – 285 с.
 4. Правдюк О.А. Ладові основи української народної музики. – Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1961. – 196 с.
 5. Сокальський П.П. Руська народна музика, великоруська й малоруська, в її будові мелодичній та ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики. – Київ, 1959.
 6. Яценко Л.І. Українське народне багатоголосся. – Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1962. – 236 с.

Марина ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО,
член-кореспондент АМУ, доктор мистецтвознавства,
професор

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА У СУЧАСНОМУ МЕДІА-ПРОСТОРІ: ФРАГМЕНТИ І КОМЕНТАРІ

У радянські часи музична культура була чітко структурована. Всі її галузі підлягали контролю і плануванню. Функціонування каналів зв'язку «композитор – виконавці – публіка» було відрегульованим і знаходилося під контролем державних структур. Плановий характер мала підготовка композиторських кадрів, а також весь процес входження у життя нових творів. Спілка композиторів була створена як інструмент ідеологічного контролю і виконувала роль первинної ланки, на рівні якої визначалася ціннісна ієрархія написаних творів, а також будувалася жорстка ієрархічна структура самого композиторського середовища. Замовляла музику і її оплачувала держава. Однак державні керівні органи формувалися для обслуговування партійних інтересів. Їх працівники не мали