

Chernetska Natalya, kandydat my'stecztvoznavstva, starshy'j vy'kladach Sxidnoyevropejs'kogo nacional'nogo universy'tetu im. Lesi Ukrayinky', m. Lucz'k

Bandore Performing Art of Volyn: from Amateur to Professional Manner

The article reviews ways of professional development in bandore performing art of Volyn in the latter half of the twentieth century up to the early 21st century, gives the facts of instrument improvement, highlights creative work of some musicians and pedagogical achievements of leading specialists, outlines the educational role of bandore players' concerts.

After World War II the music culture of Volyn was developing mainly as amateur art and was under control of competent authorities (the Communist party's watchdogs) and became an important means of communist education. However, in Lutsk in 1944 Yu. Bartoshevskiyi started up a course of study specializing in bandore at Lutsk Music School, later the bandore band was arranged (musical director – A. Vashchenko), the bandore workshop was run by expert V. Tuzichenko. The next logical step was made with launching a new study course specializing in bandore in Lutsk Music Professional School in 1959. Its graduates I. Skira, Yu. Bokovyi, T. Tkach made the bandore-specializing study professional. It was possible to get professional music education at children's music schools in the region as well as at Lutsk College of Art and Lutsk Teachers' Training College. It gave the chance to set up various bandore bands that promoted the bandore art at regional and republican levels. Another indicator of professional development in the bandore education was starting a bandore-specializing course at Lutsk Teachers' Training Institute in 1988 and it resulted in the instrument introduction into school activities. The forward step in bandore performing art was arranging music festivals and contests of regional and all-Ukrainian levels in Lutsk, these events are of great importance for stirring up the bandore education and performing, making the instrument popular among the youth.

Thus, the distinguishing features of professional growth in bandore performing art of Volyn in the latter half of the twentieth century up to the early 21st century include the following activities such as: instrument improvement, molding a three-level education (a music school, a college and an institute), bandore players' professional training, arranging concerts and other education activities, introducing bandore into school activities, holding musical contests, revealing students' creative potential, promoting the bandore art via a series of art projects.

Thus, bandore performing art of Volyn in the latter half of the twentieth century up to the early 21st century corresponded to the stages of general art transformation. Creative growth of amateur bands, instrument improvement, and professional development of bandore training were of special significance and became evidence of regional art and culture progress.

Key words: bandore art, bandura player, concert activity, ensemble performance, bandore repertoire.

Надійшла до редакції 11.11.2015 р.

УДК 783.3

Бардашевська Ярослава Миколаївна, викладач кафедри хорового диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

ПСАЛМИ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА СТЕПУРКА: КОНТЕКСТ ЖАНРУ Й ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Висвітлено основні напрями псалмової творчості композитора В. Степурка. Визначено превалюючі ознаки стилевої індивідуальності митця, що ґрунтуються на переосмисленні ним священних сакральних текстів. Це виявляється у тяжінні Степурка не лише до самого жанру, а й спочатку підсвідомого, а згодом виразно усвідомленого відтворення національно-ментальних особливостей духовної культури.

Ключові слова: жанрово-стилістичні композиції, вербальні тексти, церковно-співочі традиції, авторське бачення.

Інтерес до псалмів і в традиційній богослужбовій площині, і площині можливостей їх потенціалу у синтезі жанрів викликало значну кількість творів в українській музиці, що являють тлумачення псалмів як динамічного і поки ще не сформованого остаточно жанру. Поряд із літургічним статусом псалом набуває статусу світського жанру концертного плану, що виявляється в незалежності музичної мови від церковних канонів.

Псалми посідають вагому частку у творчому доробку композитора Віктора Степурка, демонструючи самобутнє авторське бачення їх сакрального змісту. Тому розгляд композиторського стилю творів цього жанру, як сукупності ідейно-естетичних і художньо-виражальних засобів, стає актуальним завданням дослідження.

Псалмова творчість В. Степурка триває у двох основних напрямках: поряд із традиційними для православної спадщини «чистими» хоровими опусами й типовими для музичного контексту кінця

XX – початку XXI ст. стилістично-жанровими композиціями постають оригінальні мікстові рішення. При цьому показовим є здійснення композитором кількох редакцій одного псалма не тільки для хорового виконання, а й за участі солуючих музичних інструментів.

Така «двоїстість» – використання вокально-хорових й інструментальних засобів – притаманна духовній творчості на основі біблійних джерел різних композиторів XX ст. «Класичними» прикладами цього є «Psalmus Hungaricus» («Угорський псалом») для хору, оркестру і соліста З. Кодая (1923 р.), Psalm 130 «De profundis» («З глибини») для змішаного хору (1949-1950 рр.) і не закінчений «Modern psalm» («Сучасний псалом») для читця, змішаного хору й оркестру (1950 р.) А. Шенберга. К. Пендерецький у цьому жанровому напрямі реалізував радикально відмінні в естетичному й стильовому планах задуми, створивши «Псалми Давида» для змішаного хору і струнних (1958 р.), «Psalmus» для магнітної стрічки (1961 р.) і «Benedicamus Domino» («Благословенний Господь»; органум і псалом 117) для п'ятиголосого чоловічого хору (1992 р.). А в доробку А. Пярта поряд із «Двома слов'янськими псалмами» для змішаного хору або солістів а капела (1984/1997 рр.) постав суто інструментальний «Псалом» для струнного оркестру / квартету (1985/1995/1997 рр.).

Важливими зразками синтезу хорових та інструментальних засобів в українській музиці є наснажений давніми церковно-співочими традиціями поза конкретним використанням їх інтонаційності «Псалом Давида» для хору і оркестру О. Козаренка (1998 р.), а винятково інструментальних – звернена значно більше до традицій барокової тріо-сонати, ніж вокально-хорової псалмової творчості «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано В. Камінського (1993 р.). Попри відмінності в концепціях цих двох останніх творів, у них виявляється та типологічна спільність щодо використання засобів різних стильових пластів, яка щоразу зауважується критикою при оцінці творів: «...в «Сонаті псалмів» поєдналися індивідуальна манера композитора, виразові прийоми, типові для мистецтва XX століття, і традиції давньої духовної музики. Віртуозні хроматичні пасажі та прекрасний лірико-філософський дует флейт, як своєрідна алюзія до старовинних двоголосних органумів, дали можливість... повно задемонструвати... задум композитора» [4]. Цю тенденцію О. Афоніна пояснює тяжінням українських композиторів до євроінтеграційності: «Особливістю духовної музики сучасних композиторів є поєднання національних церковних традицій з тяжінням до євроінтеграційності. Звертання до християнської першооснови європейського культурного континуума підтверджують актуальність християнства в Україні у його поліконфесійному вимірі. Поєднання музичної мови церковних жанрів Середньовіччя з інноваційними композиторськими техніками (серійна техніка, алеаторика, сонористика, розширена тональна сфера, поліфонічно-імітаційна техніка, полістилістичні прийоми, симфонізація хорової фактури) є засобами оновлення духовної музики, сьогоднішній розквіт якої є свідомством тягlosti національної церковної і культурної традиції» [1; 212–220].

Враховуючи точність цих спостережень, потрібно зробити уточнення. Дистанціювання між інструментальними варіантами жанрових вирішень «псалмів» помітно більше, ніж між вокально-хоровими, хоча в деяких випадках «струнні псалми» виявляють істотне тяжіння до хорової концертної традиції. Як зауважила Н. Лозовська, вважаючи константними ознаками жанру опору на канонічну основу з домінуванням вербальної основи над музичним втіленням, виконання без супроводу або у супроводі органу, «при рассмотрении псалмовых произведений XX века концертного типа, в вопросах стиля немаловажную роль будет играть литургическая «память жанра», то есть те традиционные жанровые признаки, которые сформировались в процессе музыкальной литургической практики» [6; 116].

Зважаючи на загальну тенденцію сучасної творчості до залучення в контекст найдавніших пластів музично-виконавської, в т.ч. й богослужбової традиції, «пам'ять жанру» псалмів охоплює і зафіксовану в їх текстах інструментальну гру. А оскільки втрачено старовинні інструменти – псалтирion, кімвали, систри, тимпани, – та навіть звучання давніх труб викликає численні питання, відбуваються не пошуки їх відповідників серед сучасного інструментарію, а можливості відтворення особливого колориту сакральної екстальтики в її найрізноманітніших відтінках.

Звичайно, в різних творах превалювання тієї чи іншої ознаки залежить від індивідуальності композитора. Так, експериментальний «Psalmus» К. Пендерецького в руслі тенденцій електронної музики скомпоновано із записів вокальних соло, причому приголосні й голосні звуки у творі імітують інструментальні звучання (тверді приголосні – ударних, голосні – тремоло і вібрато різних груп інструментів і синтезаторів). Тому константні ознаки жанру в цьому творі, фактично, відсутні. Натомість надзвичайно виразно виявляються вони на етапі розквіту зрілого стилю митця у стилізаційно-синтезі ренесансного багатоголосого мотету і барокових хоралів («Benedicamus Domino»).

Псалмова творчість В. Степурка органічно входить у цей складний стилістичний контекст. Значною мірою це визначається винятковим і самобутнім проявом проповідництва, потужна

енергетика яких ґрунтується передусім у найвищому етичному тонусі й семантичному наповненні їх священної текстової основи, де першорядну роль відіграють всі елементи. Звертає на себе увагу емоційний характер відібраних текстів з Псалтиря. За винятком 137 псалма «Над ріками Вавилонськими» для віолончелі та хору (2010 р.), позначеного відвертістю душевного смутку і покаяння, всі інші написані в межах десятиліття композитором зразки виявляють поєднання прославно-гімнічних, дидактично-етичних аспектів пізнання Господніх істин.

Питання емоціонального розкриття змісту вербальних текстів, ступеню збереження його повноти і відображення його структурно-архітектонічних особливостей у музичній драматургії та формі, – традиційні в музикознавчій літературі, присвяченій вивченню вокально-хорових і сценічних творів, – не втрачає своєї актуальності й у нашому випадку. Композитор явно виступає співавтором-проповідником, ретельно добираючи вірші псалмів для втілення свого бачення їх основної ідеї: «для мене текст – це образ, який я передаю в музиці» [9]. Тому в кожному з них виявляється домінуючим той чи інший змістовно-семантичний аспект, підкреслений самобутністю відтінків «архетипного» колориту. У такому підході чітко відлунюють загальні закономірності сучасної творчості на основі біблійних текстів: «Прежде всего проблема взаимодействия текста и музыки, слова и звука решается композитором однозначно, исходя из мирозерцания, мировидения. Музыка как своего рода «экзегетика», как толкование литургических текстов – эта художественная позиция... не противостоит убеждениям музыканта. Отсюда – способность проникаться духом богослужебных текстов, способность передавать это настроение слушающему... Работая с «оригиналом», композитор не только точно воспроизводит «словесный ряд», но и погружает в атмосферу целостного духовного высказывания... Ясность слова, глубина догматической или нравственной мысли – все это не исчезает в результате «омузыкаливания», «озвучивания» текста» [3; 142].

Наведемо кілька характерних прикладів. Так, за канонічним тлумаченням, семантика 24 псалма «Господня земля», як і 14 («Господи! Кто може перебувати в наметі Твоїм?»), пов'язана з мотивом його написання: перенесення Ковчегу Заповіту в скинію Іерусалимського храму. Звідси – особлива урочистість при констатації факту володіння Господом Землею і Всесвітом, участі праведників у «святому місці». При цьому твердження «і все, що на ній... творіння її» виявляє глобальність опіки Всевишнього над всіма істотами і, в тому числі, народами. Перенісши стих «бо заклав Він її на морях, і на річках її встановив» після прославлення волевиявлення щодо праведних, В. Степурко переніс смисловий акцент на аспект опіки над святими людьми, оскільки саме земля посеред вод у близькосхідних народів асоціюється з квітучою «землею обітованою», що щедро дарує людям свої блага. Смысл же екстатично-тріумфальної фрази «Піднесіте верхи свої, брами» зумовлений історико-архітектурними особливостями будови входних воріт давньосхідних міст: при потребі верхню частину «відвічних» брам піднімали, а оскільки вище Господа немає нічого, то максимальним є і їх «підняття». Окрім цього, в ній міститься алегорія з небесним Іерусалимом, оскільки саме в ньому праведні – ті, що уникають зла, ретельно стежать за своїми думками і словами, а тому досягають духовної чистоти, – житимуть у Вічності. Елемент пророкування («Хто зійде на гору Господню, і хто буде стояти на місці святому Його?») також відіграє істотну роль у жанрово-стилістичному наповненні тексту, оскільки вносить певний контраст у загальний тон мови і передірає остаточну відповідь – «ввійде Цар слави! ... Господь Саваот».

Як і в псалмі «Блажен муж», композитор вдається до істотного скорочення текстової основи: він вилучає рядки з явними смисловими повторами. Тому з десяти віршів у підсумку залишено лише п'ять, в окремих з яких також не входить деталізація сакрального змісту:

Переклад І. Огієнка	Текст, використаний В. Степурком
Господня земля, і все, що на ній, вселенна й [мешканці] її, [бо заклав Він її на морях, і на річках її встановив].	Господня земля, і все, що на ній, вселенна й творіння її,
Хто зійде на гору Господню, і хто буде стояти на місці святому Його?	Хто зійде на гору Господню, і хто буде стояти на місці святому Його?
У кого чисті руки та щиреє серце, [і хто не нахилив на марноту своєї душі], і хто не присягав на обману,	У кого чисті руки та щиреє серце, [і хто не нахилив на марноту своєї душі], і хто не присягав на обману,
[нехай носить він благословення від Господа, а праведність від Бога спасіння свого!]	бо заклав Він її на морях, і на річках її встановив.
[Таке покоління усіх, хто шукає Його, хто прагне обличчя Твого, Боже Яковів! Села.]	

Піднесіте верхи свої, брами, і будьте відчинені, входи відвічні, і ввійде Цар слави!

[Хто ж то Цар слави? Господь сильний й могутній, Господь, що потужний в бою!]

[Піднесіте верхи свої, брами, і піднесіте, входи відвічні, і ввійде Цар слави!]

[Хто ж то Він, той Цар слави?] Господь Саваот [Він Цар слави! Села].

Піднесіте верхи свої, брами, і будьте відчинені, входи відвічні, і ввійде Цар слави!

Господь Саваот

Інтерпретація В. Степурком 93 псалма «Царює Господь» виявляється інший підхід: він вирізняється серед інших вже на рівні ступеню повноти використання поетичного тексту. У Псалтирі він відкриває міні-цикл псалмів «зацарювання», присвячених оспівуванню Божої величі й влади, сила якого незмірна («міцно поставлений всесвіт, щоб не захитався!», «Престол Твій поставлений міцно спрадавна»). Тому серед його образів особливе значення має протиставлення руйнівної водяної стихії («Ріки піднесли ... свій гуркіт, ріки будуть підносити шум від удару їхніх хвиль»), що у Старому Заповіті беззаперечно асоціюється з потопом, могутності Господа («над гуркіт великих тих вод, над морські потужні хвилі, могутніший Господь у висоті!»). Очевидно, що такий зміст, як і невеликий обсяг – тільки п'ять віршів – зумовили повне збереження його тексту. Більше того, митець вдався до повторення початкового рядка («Царює Господь, зодягнувся у велич») в останньому вірші, що забезпечило важливу смислову архітектонічну арку як чинника музичної репризності у творі:

Переклад І. Огієнка

Царює Господь, зодягнувся у велич,
зодягнувся Господь, оперезався Він силою, і
міцно поставлений всесвіт, щоб не захитався!

Престол Твій поставлений міцно
спрадавна, від вічності Ти!

Ріки піднесли, о Господи, ріки піднесли
свій гуркіт, ріки будуть підносити шум від удару
їхніх хвиль,

та над гуркіт великих тих вод, над морські
потужні хвилі, могутніший Господь у висоті!

Свідоцтва Твої дуже певні, а дому Твоєму
належить святість, о Господи, на довгі дні!

Текст, використаний В. Степурком

Царює Господь, зодягнувся у велич,
зодягнувся Господь, оперезався Він силою, і
міцно поставлений всесвіт, щоб не захитався!

Престол Твій поставлений міцно
спрадавна, від вічності Ти!

Ріки піднесли, о Господи, ріки піднесли
свій гуркіт, ріки будуть підносити шум від удару
їхніх хвиль... свій гуркіт

та над гуркіт великих тих вод, над морські
потужні хвилі, могутніший Господь у висоті!

Царює Господь, зодягнувся у велич,
Свідоцтва Твої дуже певні, а дому Твоєму
належить святість, о Господи, на довгі дні!

Особлива піднесеність 136 псалма, який отримав назву «Великого галлеля» – великого хвалебного, «алілуйного» псалма, – зумовлена наскрізним оспівуванням і хвалінням Божого милосердя («милості»). Цей поліелейний псалом має і особливе значення у богослужбовій практиці, оскільки саме від його назви іменовано такий важливий атрибут, як полікадило, що запалюється саме під час його співу. Його канонічне тлумачення пов'язане з виявом особливих почуттів псалмопівця після побудови і освячення другого Іерусалимського храму. У перекладі І. Огієнка відправне слово «Славте» замінено іншим за смисловим відтінком словом «Дякуйте», що відповідно повторюється на початку перших трьох віршів як вияв особливого поклоніння і хвали. Окрім цього, така «троїстість» в християнському тлумаченні символізує і прославлення Святої Трійці, що зумовлена і вживанням різних імен: у другому вірші це – «Бог богів», у третьому – «Владика владик». Постійне після кожного вірша повторення рефрену-приспіву («бо навіки Його милосердя!») підкреслює незбагнену велич творіння і діянь Господа, перелік яких міститься в наступних віршах.

Із 26 віршів цього псалма, що відрізняється від інших повторенням рефрену «бо навіки Його милосердя!», композитор використав тільки 13. Скорочення відбувається за рахунок часткового або повного вилучення рефрену «бо навіки Його милосердя!» зі структур віршів у першій, «загальній», частині, а також – цілком – другої частини, в якій називаються факти з історії Ізраїлю (як-от «Хто Єгипет побив був у їхніх перворідних, бо навіки Його милосердя!» чи «Хто провадив народ Свій в пустині, бо навіки Його милосердя!»). У кінцевому варіанті максимально узагальнений текст, використаний В. Степурком у його інтерпретації псалма, наступний:

Дякуйте Господу, добрий бо Він,

бо навіки Його милосердя!

Дякуйте Богу богів,

Владиці владик, бо навіки Його милосердя!

бо навіки Його милосердя!
 Тому, хто чуда великі вчиняє,
 Хто розумом небо вчинив,
 Хто землю простяг над водою, бо навіки Його милосердя!
 бо навіки Його милосердя!
 Хто світила великі вчинив,
 бо навіки Його милосердя!
 сонце, щоб вдень панувало воно,
 бо навіки Його милосердя!
 місяця й зорі, щоб вони панували вночі,
 бо навіки Його милосердя!

Такий варіант тексту дотично говорить про орієнтацію на антифонну традицію його виконання: вважається що священики співали першу частину кожного вірша, присутні у храмі – другу, властиво рефрен. Музичні інтерпретації псалмів В. Степурком виявляють широке коло джерел і асоціацій. Значним чинником гнучкої системи жанротворення виступають національні хорові джерела поза безпосереднім використанням конкретних мелодичних джерел: за визнанням композитора, «інваріантом» більшості псалмів з інструментальним компонентом є суто хорові версії. Ця, так би мовити, «первинно задана» акапельність водночас належить до традиційних ознак жанру псалмів у християнській традиції.

У початковому варіанті псалма «Господня земля» для традиційного мішаного складу за вражаючої змістовної «монолітності» й відсутності образних протиставлень постає оригінальна драматургія своєрідних «переливів» тембрів – окремих голосів, однорідних і різнорідних хорових груп чи фактурних пластів. У невеликому творі водночас відтворено і високий дух оповідальності, й осмислення сакральних істин. Попри використання цілком сучасних засобів (зокрема, терцієвих і не терцієвих співзвуч, складних «стрічкових» розгалужень ліній голосів), стилістика цього твору позначена достатньою простотою, а колорит – вишуканою прозорістю.

У другій «строфі» особливу функцію в семантиці музичної драматургії – розвитку образної ідеї вірша «Бо заклав Він її на морях / і річках Він її встановив» – відіграє своєрідне виокремлення мелодичних фраз із загального фактурно-колеристичного «контексту». При чому до ефектного «переходу» хвиль-голосів у стійкі та досить стабільні вертикальні комплекси й подальшого утримання цієї «тверді», в якій періодично виокремлюються й знову «застигають» окремі голоси, приводить цілком усталене квазі-імітаційне розгортання фактури у черговості вступів альтів – сопрано – тенорів – басів.

Наступна частина – інший варіант розкриття того ж вербального фрагменту. На перший план тут виступає інший варіант варіантно-перемінного з точки зору мелодичного матеріалу quasi-імітаційного розгортання. Окрім цього, майже точно витриманий діатонічний модус попередньої строфи заступає хроматичний за межами мажоро-мінорної системи; фрази набувають більшої розлогості й пластичності за відхилення від псалмодійної основи їх ядер в бік яскраво вираженої кантіленності. Посилюється також і загальна прозорість фактури: одно-двоголосі епізоди складають більш значну частку цієї частини. Відтак повернення до фактури початкової частини у короткому підсумковому розділі («Піднесіте верхи свої, брами») сприймається як виразна й драматургічно мотивована реприза. За максимальної концентрації колоритності хроматики із поступовою стабілізацією тонального центру До мажору (у варіанті неповного нонакорду в «просвітленому» мелодичному положенні) – тут виникає і досить чітке, зважаючи на європейську традицію асоціативності «божественної» сутності в тонально-гармонічній сфері, втілення семантики «Господь Саваоф». Загальні ж особливості композиції цього твору виявляють множинність планів формотворення: тут використано принципи строфічності, варіантності й імітаційного розгортання з тричастинністю й репризністю. За присутності в динамічно-фактурній моделі кількох зон наростання і спадів, які чергуються, підсумкова кульмінація – тиха і стабілізуюча, що вже само по собі нетипово для творів прославно-хвалебного характеру.

Отже, навіть один твір із кількісно значного пласту псалмів В. Степурка яскраво показує особливості роботи композитора зі священними текстами, виявляючи причетність, за класифікацією Н. Лозовської, приналежність до неоканонічної музичної традиції. В цьому випадку, як вважає дослідниця і як засвідчує конкретний зразок, традиційне розуміння жанру та його стилістики стає основою їх оновленої інтерпретації, а відверті й безпосередні емоції відновлюють національні традиції хорового концерту як важливого музично-стильового пласту музичного прочитання Псалтиря. А використання інструментарію в наступних редакціях таких творів не тільки оновлює, а й відкриває нові перспективи для «концертного» напряму розвитку сучасної позалітургічної музичної творчості.

Список використаної літератури

1. *Афоніна О.* Поліконфесійність як ознака сучасної української духовної музики / О. Афоніна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. – К. : Міленіум, 2012. – Вип. 28. – С. 212–220.
2. *Афоніна О.* Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва / О. Афоніна // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. – К. : Міленіум, 2007. – Вип. 11. – С. 146–155.
3. *Гуляницькая Н.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений / Н. Гуляницькая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / гл. ред. Ю. Паисов. – М., 1999. – Вып. 1. – С. 117–149.
4. *Гуляницькая Н.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницькая. – М., 2002. – 430 с.
5. *Зайцева Л. А.* Онтологічна концепція музики: на прикладі світських і духовних жанрів [Електронний ресурс] : дис. ... канд. мистец. : за спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Л. А. Зайцева ; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2004. – Режим доступу : <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/a29.php> 28.12.2013.
6. *Лозовская Н.* Стилистические особенности псалмовых сочинений XX века / Н. В. Лозовская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2012. – № 10. – Ч. 1. – С. 115–118.
7. *Морозова Л.* Псалмы стали монологами. В Киеве исполнили произведения Виктора Степурко / Л. Морозова // Музыка. – 2014.
8. *Поспелова Р.* Этнос ритма в музыке христианской традиции / Р. Поспелова // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика : материалы междунар. науч. конф. 1991–1994 гг. – М., 1994. – С. 103–113.
9. *Своим небесным покровителем композитор Виктор Степурко считает Димитрия Ростовского* // Pravda. – 2012. – 20 янв.
10. *Соколов О.* К проблеме типологии музыкальных форм / О. Соколов // Проблемы музыкальной науки. – М., 1985. – Вып. 6. – С. 152–181.
11. *Темрук Е.* Музыкальные и поэтические переложения Псалтыри в России XVIII века / Е. Темрук // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 2006. – № 1. – С. 165–179.
12. *Чередниченко Т.* Композиция последнего двадцатилетия: неоканоническая перспектива? / Т. Чередниченко // Музыка XX века. Московский форум : материалы междунар. науч. конф. / НТМГК им. П. Чайковского. – М., 1999. – С. 58–62.

References

1. *Afonina O.* Polikonfesiinist yak oznaka suchasnoi ukrainiskoi dukhovnoi muzyky / O. S. Afonina // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury : zb. nauk. prats – K. : Milenium, 2012. – Vup. 28. – S. 212–220.
2. *Afonina O.* Tvorchist V. Stepurka u kulturolohichnykh vymirakh suchasnoho muzychnoho mystetstva / O. Afonina // Mystetstvoznavchi zapysky : zb. nauk. pr. – K. : Milenium, 2007. — Vup. 11 – S. 146–155.
3. *Hulianytskaia N.* Zаметky o stylstyke sovremennykh dukhovno-muzykalnykh sochynenyi / N. Hulianytskaia // Tradytsyonnye zhanry russkoi dukhovnoi muzyky u sovremennost / hl. red. Yu. Paysov. – M., 1999. – Vup. 1. – S. 117–149.
4. *Hulianytskaia N.* Poэtika muzykalnoi kompozytsyy. Teoretycheskiye aspekty russkoi dukhovnoi muzyky XX veka / N. Hulianytskaia. – M., 2002. – 430 s.
5. *Zaitseva L. A.* Ontolohichna kontseptsiia muzyky: na prykladi svitsykykh i dukhovnykh zhanriv : dys. ... kand. mystets. : za spets. 17.00.01 – «Teoriia ta istoriia kultury» / L. A. Zaitseva ; Khark. derzh. akad. kultury. – Kharkiv, 2004. – Rezhum dostupy : <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/a29.php> 28.12.2013
6. *Lozovskaia N.* Stylstycheskiye osobennosti psalmovykh sochynenyi KhKh veka / N. V. Lozovskaia // Ystorycheskiye, fylosofskyye, polytycheskiye y yurydycheskiye nauky, kulturolohiya y yskusstvovedeniye. Voprosy teoryy y praktyky. – Tambov : Hramota, 2012. – № 10. – Ch. 1. – S. 115–118.
7. *Morozova L.* Psalmы staly monolohamy V Kyeve yspolnyly proyzvedeniya Vyktora Stepurko / Liubov Morozova // Muzyka. – 2014.
8. *Pospelova R.* Этнос rytma v muzyke khrystyanskoй tradytsyy / R. Pospelova // Muzykalnaia kultura pravoslavnoho myra: tradytsyy, teoriya, praktyka : materyaly mezhdunard. nauch. konferentsyi 1991–1994. – M., 1994. – S. 103–113.
9. *Svoym небесным pokrovytelem kompozytor Vyktor Stepurko schytaet Dymytryia Rostovskoho* // Pravda. – 2012. – 20 yanv.
10. *Sokolov O.* K probleme typolohyy muzykalnykh form / O. K. Sokolov // Problemy muzykalnoi nauky. – M., 1985. – Vыр. 6. – S. 152–181.
11. *Temruk E.* Muzykalnyye y poэtycheskiye perelozheniya Psaltyry v Rossyy XVIII veka / E. Temruk // Vestnyk RAM ym. Hnesynykh. – 2006. – № 1. – S. 165–179.
12. *Cherednychenko T.* Kompozytsiya poslednego dvadtsatyletya: neokanonycheskaia perspektyva? / T. Cherednychenko // Muzyka KhKh veka. Moskovskiy forum : materyaly mezhdun. nauch. konf. / NTMHK ym. P. Chaikovskoho. – M., 1999. – S. 58–62.

Бардашевская Ярослава Николаевна, преподаватель ГБУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»

Псалмы в творчестве Виктора Степурка: контекст жанра и некоторые особенности интерпретации

Отражены основные направления псалмов творчества композитора В. Степурко. Определены преобладающие признаки стилевой индивидуальности художника, основанные на переосмыслении ним священных сакральных текстов. Это проявляется в тяготении Степурка не только к самому жанру, но и сначала подсознательному, а впоследствии выразительно осознанному воспроизведению национально-ментальных особенностей духовной культуры.

Ключевые слова: жанрово-стилистические композиции, вербальные тексты, церковно-певческие традиции, авторское видение.

Bardashevska Yaroslava, vukladach Prikarpatського National universitetu im. V. Stefanuka

Psalms in work of Victor Stepurko: context of genre and some features interpretation

The article highlights the main tendencies of psalm works of the composer Viktor Stepurko. Prevailing features of the style individuality of the artist that are based on his deep re-thinking of sacral texts are determined. This is manifested in Stepurko's inclination not only to the genre itself but also to subconscious and then expressively conscious reflection of national and mental peculiarities of the spiritual culture.

Methods of psalm poems selection for realization of the composer's view of their basic idea are revealed. There are considered means of disclosure of emotional context of verbal texts, level of their completeness preservation and reflection of their structural-archeological peculiarities in music drama and form.

For V. Stepurko texts are images, and in each of them dominates this or that notional-semantic aspect, emphasized by originality of shades of «archetype» colour.

Musical interpretations of psalms by V. Stepurko reveal a broad circle of sources and associations. A significant factor of flexible system of genre formation is national choir sources beyond direct use of certain melody sources: by the composer's recognition, «invariant» of most psalms with instrumental component is solely choral versions. This, so to say, «initially specified» assertiveness at the same time belongs to traditional features of psalms genre in Christian tradition.

Composer's combination of musical language of church genres of the Middle Ages with innovation composer's techniques is a means for renewal of sacred music, an example of active adaptation of canonical genre stipulations to modern creative process, engendering, at obvious and organic involvement in national mentality, original variants of a specific embodiment of this or that text.

Constant features of the modern genre of the psalm is the reliance on canonical basic fundamentals of verbal dominance over the musical embodiment and active involvement in the context of the ancient layers of musical performance, including liturgical traditions

Key words: genre are stylistic compositions, verbal texts, church-singing traditions, authorial vision.

Надійшла до редакції 3.11.2015 р.

УДК 7.034

Бійо Валерія Володимирівна, аспірантка Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПЕРИ Ж.-Ф. РАМО «БОРЕАДИ»

Увага зосереджується на виконавських аспектах ліричної трагедії «Бореади» Ж.-Ф. Рамо; розглянуто її інтерпретацію на оперно-балетній сцені. Вона була здійснена у руслі режисерської асиміляції, в якому оперний текст радикально переосмислений з актуалізацією часу і місця дії.

Ключові слова: інтерпретація, асиміляція, сценографічний ряд, візуалізація мистецтва, бароковий принцип світлотіні, масонські ідеї.

Постановка проблеми. Увага зосереджується на виконавських аспектах ліричної трагедії «Бореади» Ж.-Ф. Рамо; розглянуто її інтерпретацію на оперно-балетній сцені.

Мета статті – проаналізувати сучасну постановочну інтерпретацію опери Ж.-Ф. Рамо «Бореади».

Музично-постановочна практика сьогодні пропонує широкий діапазон сценічних прочитань класичної музично-театральної спадщини – від «автентичних» до авангардних. Знайомство із провідними дослідженнями, присвяченими проблемам постановочної інтерпретації довели, що дослідники оперного жанру не приділяють достатньої уваги специфіці виконавства. Значний доробок у цьому напрямі представлений у роботах вітчизняних та зарубіжних музикознавців В. Даншиної, А. Сокольської, С. Лисенко, Л. Блок, В. Красовської, А. Буличової, К. Розеншильда, В. Конен,