

10. Hannula M. Introduction: Remarks on the Discussion during the Seminar Thank God I Am Not a Curator / Mika Hannula // Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions / Hannula M. [red.]. – Helsinki: NIFCA – The Nordic Institute for Contemporary Art, 1998. – 280 p.
11. Levi Strauss, D. The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps / David Levi Strauss // From Head to Hand: Art and the Manual / Levi Strauss, D. – Oxford University Press: 2010. – P. 149-160
12. Martini F., Martini V. Questions of Authorship in Biennial Curating // Federica Martini, Vittoria Martini // The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (red.) – Bergen: Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 260-275
13. Obrist H.-U. Alexander Dorner etc.... "everything is inbetween" [Elektronniy resurs] / Hans-Ulrich Obrist // Eyebeam. – 1988. – Rezhim dostupu do resursu: <http://www.thing.net/eyebeam/msg00373.html>
14. Obrist H. U. Interview by Paul O'Neill [Elektronniy resurs]. – Contemporary21. – 2005. – Issue 77. — Pezhim dostupu do resursu: http://www.contemporary-magazines.com/profile77_6.htm
15. Obrist H. U. A Brief History of Curating / Hans-Ulrich Obrist. – Zürich: JRP Ringier & Les presses du réel, 2009. – 246 p.
16. O'Doherty B. Inside the White Cube: the ideology of gallery space / Brian O'Doherty. – San Francisco: First University Of California Press edition, 1999. – 113 p
17. O'Neill P. The curatorial turn: from practice to discourse / Paul O'Neill // Issues in curating contemporary art and performance / Rugg J., Sedgwick M. [red.] – Bristol: Intellect Books, 2007. – P. 13–28.
18. O'Neill P. The Culture of Curating and the Curating of Culture(s) / Paul O'Neill. – Cambridge (MA): MIT Press, 2012. – 192 p.
19. Oxford Dictionaries Online [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu do resursu: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/curator?q=curator>
20. Richter D. A brief outline of the history of exhibition-making / Dorothea Richter // On-curating. – 2010. – №6. – R 28-37
21. Rogoff I. Turning [Elektronniy resurs] / Irit Rogoff // e-flux journal. – 2008. – Rezhim dostupu do resursu: <http://www.e-flux.com/journal/turning>.
22. Schubert K. The Curator's Egg. The Evolution Of The Museum Concept From French Revolution To Present Day / Karsten Schubert. – London: Ridinghouse, 2009. – 199 p.
23. Staniszewski, M. A. The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art / M. A. Staniszewski. – Cambridge (MA): MIT Press, 1998. – 371 p.
24. Sternfeld N., Ziaja L. What Comes After the Show? On Post-representational Curating / Nora Sternfeld, Luisa Ziaja // On-curating. – 2012. – №14. – P. 21-24

УДК 78.03 (477): 783.8

Гуральна Світлана Степанівна
аспірантка відділу музикознавства
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України,
викладач Кременецького педагогічного коледжу
КОГПІ ім. Тараса Шевченка
e-mail: sveta_ant@mail.ru

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПАРАЛІТУРГІЙНИХ ТВОРІВ СКЛАДНИХ ФОРМ БОРИСА КУДРИКА

У статті висвітлено маловідомі біографічні відомості про композитора Бориса Кудрика. Зроблено музикознавчий аналіз його духовних творів – "Псалмів Русланових М. Шашкевича: 1. Великий єсть Бог" на мішаний хор, мотету "Хвалить діти Господа: Псалом 112", мотету "Блажен муж", пісні-гімну "При шелесті стягів і лент", почаївського канту XVII ст. "Пасли пастири". Здійснено їх порівняльний аналіз з аналогічними творами інших композиторів Східної Галичини. Висвітлено інтерференцію загальних тенденцій стилістики паралітургійних композицій складних форм першої третини XX століття.

Ключові слова: Східна Галичина, Б. Кудрик, музично-стилістичні особливості, гармонія, музична форма, метро-ритм, мелодія, фактура твору.

Гуральная Светлана Степановна, аспирантка отдела музыковедения Института искусствознания, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины, преподаватель Кременецкого педагогического колледжа КОГПИ им. Тараса Шевченка

Стилевые особенности паралитургийных произведений сложных форм Бориса Кудрика

В статье отражены малоизвестные биографические сведения о композиторе Борисе Кудрике. Сделан музыковедческий анализ его духовных произведений "Псалмов Русланових М. Шашкевича: 1. Большой есть Бог" на мешанный хор, мотету "Хвалите дети Господа: Псалом 112", мотету "Блажен муж", песни-гимна "При шелесте стягов и лент", почаевского канту XVII ст. "Пасли пастири". Осуществлен их сравнительный анализ с аналогичными произведениями других композиторов Восточной Галичины. Отражена интерференция общих тенденций стилістики паралітургійних композицій складних форм першої третини XX століття.

Ключевые слова: Восточная Галичина, Б. Кудрик, музыкально-стилістические особенности, гармония, музыкальная форма, метро-ритм, мелодія, фактура произведения.

Huralna Svitlana, Postgraduate student of the Department of Musicology, M.T. Rylskyi Institute of Art, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine; lecturer, Kremenets Teachers' Training College of Taras Shevchenko Regional Humanitarian Pedagogical Institute

Gyral'na Svitlana Stepanovna. Stylish features of paraliturgical works of difficult forms of Boris Kudrik

The article is reflected obscure information from biography of composer Boris Kudrik. The list of his works of spiritual subject is given and stratification of paraliturgical genres in the inheritance is carried out. In particular, author of publication to the first group takes the works of small form (novovasil'yanski songs, hymns and other church songs), and to the second works of large form (edging, psal'ms, motets).

It is investigated the melodic of five choral works of large form of B. Kudrik, in particular "Ruslan's Psal'ms by M. Shashkevich: 1. Large is God" on the mixed choir, written to the concert program in honour of century of almanac "Rusalka Dnistrova"; motet "Children praise the God: Psalm 112" for masculine choir, written in honour to 150-years-old anniversary of foundation the greco-catholic spiritual academy in Lviv; the motet of "Blazhen husband" on the words of Taras Shevchenko "From "David's Psalms"" and songs- hymn "At the rustle of banners and lent" on the words of Ulyan Kravchenko, written on the mixed choir a capella; the edging of Pochaiv of XVII century "Pastors Pastured" for the mixed choir.

At the detailed consideration of stilistic each of them, the author of the article is marked, that "Ruslan's Psal'ms" is widely unfolded work of type of cantata, which consists of four parts-constructions, written like an age-old suite (slowly-quickly-slowly quickker) and incorporated in the unique unit by rate and texture contrasts. Appeal attention to the harmonic plan of work, the display of the secession breathings and natural combination by the composer of keys first, second and third degrees cognation are marked. It is underlined the flexibility of melody, prevailing the musical text above verbal.

It is investigated, that motet for masculine choir a capella "Children praise the God: Psalm 112" of B. Kudrik is written in the polifakturate suite form, which can be divided into five contrasting constructions, which is parted between itself by the rate denotations. Texture changes are considered in detail. In motion of overhead voices in terzi and sexton spaces is noticed stilistic of kant traditions. It is marked, that the author of motet combines classic harmony with striking manifestation of secession in comparison of system-tonal colors and partly chords.

It is analysed the stilistic of motet "Blazhen husband", which consists of two contrasting constructions and completion, in which the thematic development are formed the basis of new texture material. It is marked, that in this work B. Kudrik uses sound relief in a score, prevailing of linear development of melody, combination of tonic-dominant harmonic structure with casual consonances, which the author of publication is considered as an original innovation in the system-tonal language of paraliturgical works of the first third of XXth century.

It is marked, that for the song-hymn of eulogistic content "At the rustle of banners and lent (988-1938)" peculiar difficult three-part form, classic harmonic features with the display of manifestation of secession trends. All aspects of melodious and rhythmic development are reflected. It is indicated, that the discreteness of musical material of work is provided by the change of size in every part, and also by compaction or dilution of invoice.

It is analysed the edging of Pochaiv of XVII century "Pastors Pastured" for the mixed choir in processing B. Kudrik. It is marked, that couplet-variation form with the bright lines of solo-refrain, invoice of the mixed type, kant's stilistic of exposition are characterized the work.

The author of publication is reflected the period of writing and the first time of execution each of the given works. It is marked, that the address to the motet and cantata genres in the creation of composer were occasional, timed to special events of cultural-art or church life of edge.

The musical features of paralyturgic works of difficult forms of B. Kudrik are generalized. It is marked, that it is inherent in the combination of elevated, solemn prayerful of mood with lyric of musical expression; contrasting comparison of parts (constructions); song and instrumental types of melodic; rounding and smooth melodious phrases; multiple meters; combination of two types of invoice (mainly homophonic-harmonic with polyphonic (fugue, fugato)); freedom voicings in the transaction of voices. It is marked, that harmony presents classic European system of minor-mazhor with striking manifestations of intenci of secession stilistic (in particular using of aktsydentsis, use the tonalities of second and third degree relatives). Laarni way melodic material contributes to the formation of difficult, not always functional certain harmonious combinations.

Comparing stilistic of paralyturgic works of difficult forms of B. Kudrik with analogical compositions of I. Bilykovskuy ("Prayer"), Y. Kyshakevich ("Be glad mother", "Cantata in Honour of Excellency of Metropolitan Kir Andrey"), the author of the article conducted surveillance, that calendar time of their writing in the retrospective analysis provides an opportunity to build the pyramid of the gradual complexity of musical fabric, its evolution from classic simplicity to the secession manifestations. That's why, its investigated, that in the cantata "Be glad mother" of Y. Kyshakevich (1903) classical fundamentals of shaping and system-harmonic language are strongly pronounced. "Prayer" of I. Bilykovskuy (1907) shows the display of brave antiphone choral exposition in combination with four voices chord, imitation development of musical tematism with the lines of under voices and post-romantic breathing in harmonic language. It is marked, that "Cantata in Honour Them Ekseleton of Metropolitan Kir Andrey" Y. Kishakevich (1919-1925) presents romantic of melodious material, emancipation of chords of subdominant group, in place of usual tonik-dominant comparison, emotionally and rate contrast of parts. It is indicated, that B. Kudrik, writing his works in the thirtieth years of XXth centuries, presents not simply continuation of previous stylistic traditions, but also inserts new secession manifestations in the harmonic language of compositions, instrumentalizes melody, complicates a rhythmic side. His choral works peculiar stroke riches and mix of texture exposition.

Keywords: East Galychina, B. Kudrik, musically-stylistic features, harmony, musical form, subway-rhythm, melody, invoice of work.

Сучасні дослідження богослужбової та паралітургійної музичної творчостей на регіональному рівні відображають нові реляції культурних подій, зумовлюють введення в обіг невідомих раніше творів, імен композиторів, а також перегляд національної творчої спадщини. Це стосується і хорового доробку мистців Східної Галичини першої третини XX століття.

Саме з цього часу церковна музика краю стала об'єктом музикознавчих студій Б. Кудрика, З. Лиська, Ф. Стешка, С. Людкевича, а згодом висвітлювалася у роботах сучасних вчених: Л. Кияновської, Ю. Ясіновського, І. Бермес, Н. Костюк, Я. Горака, Ж. Зваричук, Л. Мороз, Н. Толошняк, З. Валіхновської, Н. Кушлик та інших. Проте сфера їхніх зацікавлень не торкалася порівняльної характеристики мелодики творів з аналогічною музикою інших композиторів зазначеного історичного періоду.

Мета статті проаналізувати твори духовного змісту Б. Кудрика та визначити їх внесок у загальні тенденції розвитку стилістики паралітургійної музики Східної Галичини першої третини ХХ століття.

Борис Кудрик (1897-1952), маючи філософську освіту, все своє життя присвятив музичній творчості. У 1926 році закінчив Польську консерваторію у Львові по класу фортепіано та одночасно навчався у Львівському університеті на кафедрі музикології. Проте вже після закінчення вузу він активно ввійшов у громадське життя краю та розпочав свою педагогічну діяльність у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, Польській консерваторії, в гімназії сестер Василіянок та в Духовній семінарії у Львові. З 1933 року він читав курс історії української церковної музики у Львівській Богословській академії [14, 33], а згодом (1937) при ній створив інститут церковної музики та бібліотеку.

Безпосередня причетність Б. Кудрика до церковного життя Східної Галичини і стала основним стимулом до написання богослужбової та паралітургійної музики. У його творчому доробку знаходяться наступні духовні твори: "Служба Божа" для чоловічого хору та окремі твори з Літургії ("Алілуя", "Єдин свят", "Під твою милість", "Чашу спасіння прийми"), "Панахида пам'яті А.Вахнянина" (1927) для мішаного хору, "Вічная пам'ять" для жіночого хору, мотет "Блажен муж..." на сл. Т. Шевченка ("Із Псалмів Давидових") для мішаного хору, "Хвалить, діти, Господа: Псалом 112" (1934) для чоловічого хору а capella, псалми ("Псалми Русланові" (1937р.), "Із "Псалмів Давидових"" до 930-річчя хрещення Руси-України (1938), "Псалом 132" для жіночого хору), канти ("Пасли пастирі" – почаївський кант ХVІІ ст. для мішаного хору (1938), "Хрещення Княгині Ольги"), й окремі церковні пісні ("При шелесті стягів і лент" на слова У. Кравченко до 950-річчя Хрещення Руси-України, "Гимн католицької молоді", "Радуйся, Царице", пісні на тексти псалмів "Господь – твердиня моя", "В Вифлеємі-граді" для мішаного хору, нововасильянські пісні ("О, Мати Божа", "Княгиня України" та інші)) [12, 497].

На наш погляд, широкий спектр паралітургійних жанрів, використовуваних Б. Кудриком можна поділити на дві групи. Зокрема до першої групи належать твори малої форми (нововасильянські пісні, гимни та інші церковні пісні), які можуть виконуватися навіть під час богослужбових відправ. Другу групу складають великі твори складної будови (канти, псалми, мотети), що не можуть входити до безпосереднього канонічного богослужіння того чи іншого обряду, є самобутніми, ціннісними та вирізняються широким колом виконавського призначення.

Отож, серед значної кількості хороших творів складної форми можна виокремити "Псалми Русланові М. Шашкевича: 1. Великий єсть Бог" на мішаний хор¹ (Львівський Боян, 1937), написані до програми концерту в честь 100-річчя альманаху "Русалка Дністрова". Вони вперше були виконані у Львові 8.04. 1937 року [14, 214].

"Псалми Русланові" – широко розгорнутий твір кантатного типу, що складається з чотирьох частин-побудов, написаних на зразок старовинної сюїти (повільно-швидко-повільно-швидко) і об'єднаних в єдине ціле за допомогою темпового контрасту. Зокрема, перша частина-побудова "Великий єсть Бог" написана в темпі *Allegro maestoso*, друга "А перед сею мудрістю" *Allegro moderato*, третя "Гордися, чоловіче, умом своїм" *Adagio*, четверта "Великий єсть Бог" в темпі *Allegro vivace* і фінал у *Sempre l'stesso tempo*. Такий принцип контрастного зіставлення частин був властивий духовним концертам композиторів ХVІІІ ст., зокрема М. Березовського та Д. Бортнянського.

Принцип контрасту проявляється й за допомогою способів викладу музичної тканини твору [15, 99-100]. Так, швидкі частини-побудови (2-а "А перед сею мудрістю" (h-moll) і 4-а "Великий єсть Бог" (G-dur і H-dur)) характеризуються поліфонічною фактурою, в якій автор використовує прийоми імітації та елементи фуги, а повільні (1-а "Великий єсть Бог" (H-dur) і 3-я "Гордися, чоловіче, умом твоїм" (b-moll)) написані у гомофонно-гармонічному викладі.

Цікавим є тональний план, який відіграє важливу роль у розкритті ідейно-образного змісту твору: 1 частина-побудова H-dur, 2 h-moll, 3 b-moll, 4 G-dur, фінал H-dur. У гармонічній мові переважають відхилення в тональності VI, II, IV, V ступеней ладу, іноді в тональності VII (напр., у першій частині-побудові (56 т.) в ais-moll, у четвертій частині-побудові (*Allegro vivace*) (15 т.) в Fis-dur), першої підвищеної (у *Allegro vivace* 21т. поява gis-moll у основній G-dur) ступеней. Як прояв сецесійних впливів спостерігаємо еліпсиси септакордів (напр., у першій частині 75-76тт.). Завдяки контрастному ладовому чи функціонально-акордовому співставленню або їх тісному вплетенню у розвиток музичної тканини, природно відбувається поєднання тональностей першої, другої та третьої ступеней спорідненості, розширюється звукова палітра самого твору.

Неповторним є і сам інтонаційний контур у циклі "Псалми Русланові". Тут відчувається гнучкість мелодії, яка в дечому нагадує, навіть, італійський фіоритурний спів (один склад слова часто розспівується на 3-4 такти). Початковий квартовий висхідний хід в партії кожного голосу підкреслює урочистий святковий настрій твору.

Інципіт першої частини-побудови, із притаманним унісонним викладом усіх партій, вводить слухача у відповідну духовну сферу, яка після 23 тактів балансує між гомофонно-гармонічним та полі-

фонічним викладом. Особливо виразною є третя частина-побудова "Гордишся чоловіче умом твоїм", яка вносить розповідність, завдяки солуючій басовій партії із короткими репліками "Ах" решти голосів. Апогеєм розвитку циклу є фінальна майстерна fuga у швидкому темпі, яка завершується урочистим акордовим викладом із використанням найвищих нот діапазону партії сопрано (a₂, h₂) та дивізі тенора і баса.

У "Псалмах Русланових" відчувається домінування музичного тексту над словесним. Підтвердженням цього, є навіть той факт, що одна поетична синтагма "Великий єсть Бог і премудрість його" повторюється протягом 7 сторінок партитури.

Цікавим у творчості Б. Кудрика є мотет² для чоловічого хору а capella "Хвалить діти Господа: Псалом 112", який за своєю стилістикою суголосний із "Псалмами Руслановими". Його можна поділити на п'ять контрастних побудов, розділених між собою темповими позначеннями: 1 побудова ("Хвалить діти Господа") Allegro maestoso, 2 ("Від сходу сонця") Andante, 3 ("Високий над усі") Allegro energico, 4 ("Хто!") Andante moderato та 5 ("Хвалить діти Господа") Allegro trionfale. Незважаючи на це, усіх їх об'єднує тональність D-dur, якою починається і завершується твір.

Різноманітності надає фактурний виклад та внутрішнє ладове забарвлення. Так, початок супроводжується акордовим викладом, який у другій побудові переходить у поєднання гомофонно-гармонічної та акордової фактури. Третя побудова характеризується контрастною поліфонією із рисами імітації. Для четвертої властиве чергування тутті і соло басової партії, антифонні переклички верхніх і нижніх голосів, соло мецо сопрано і гармонічне тутті хору. В основі п'ятої побудови покладено fuga, яка складається з двох тем. Кожна із них переходить із одного голосу в інший, які (голоси С. Г.) в кінцевому результаті творять акордову фактуру. У кодї варіюються теми, основані на попередньому тематизмі із кількаторактовими фіоритурними розспівами на повторенні слова "Аллилуя". Кода сприймається як драматургічна розв'язка усіх поставлених дилем музичного розвитку та урочисто завершує весь твір.

Якщо перша побудова монотональна D-dur, то у другій (G-dur), третій (e-moll→G-dur), четвертій (C-dur→A-dur) та п'ятій (D-dur) композитор використовує відхилення в тональності II, III, IV, V, VI та навіть VII ступеней (в третій частині 19т., 21т., 23 т.). Незвичними є поява мажорної тональності другої ступені ладу (D-dur 22-23т.), мінорної домінанти (g-moll 33т.) та мажорної тональності шостого ступеня (A-dur 41-43т.) у четвертій частині "Хто!" та в п'ятій частині (H-dur 23т.) тощо. Окрім цього, композитор деколи використовує складні функційно не визначені гармонійні поєднання (у 14т., 29т., 35т. першої побудови, 36т. четвертої та 43т., 55т. п'ятої побудов). Таким чином, автор мотету поєднує класичну гармонію із елементами сецесійної стилістики, зокрема у співставленні ладо-тональних барв та частково акордики.

Мелодія у хорових голосах твору рухається хвилеподібно. Їй притаманний секвенційний розвиток. Кожна частина формотворчо завершена за рахунок кульмінацій, яким властива висока теситура у партії тенорів (a₁, h₁). Верхні голоси зазвичай рухаються в терцію і сексту, окрім поліфонічних частин із лінійним мелодико-інтонаційним розгортанням. Такий рух впливає із кантівських традицій, які були характерними для церковної музики XVII-XVIII ст..

Мотет "Хвалить діти Господа: Псалом 112", автором якого є Б. Кудрик написаний у поліфактурній сюїтній формі. Йому властиві бароківські особливості формотворення (контрастність побудов) та яскравий прояв поєднання класичної гармонії із сецесійними співзвуччями.

Цікавим з точки зору музичної стилістики є мотет "Блажен муж" на слова Тараса Шевченка "Із Псалмів Давидових" та пісня-гимн "При шелесті стягів і лент" на слова Уляна Кравченка написані на мішаний хор а capella. Обидва твори видані у Львові 1938 року та присвячені 950-літтю хрещення Руси-України (988-1938). Вперше виконувалися у місті Самбір (Львівська область) 1938 року.

Показовим для хорового стилю Б. Кудрика є мотет "Блажен муж". Цей твір складається з двох контрастних побудов і закінчення, в основі тематичного розвитку якого лежить новий фактурний матеріал.

Перша побудова ("Блажен муж") спокійна, розповідного характеру, витримана у гомофонно-гармонічній фактурі (G-dur). Вона написана в складній двочастинній формі (A (8т.) B (9т.) + C (4т.) D (10т.)). Проте, вже з перших восьми тактів спостерігаємо примхливий ритм, мелодію в амбітусі цілої октави із характерними інтонаційними стрибками в межах квінти у солуючій теноровій партії.

Друга побудова ("А лукавих нечестивих") це схвильована, напружена fuga, в якій композитор виступає знавцем поліфонічного письма (g-moll). Вона розпочинається темою в басовій партії, яку імітаційно продовжують тенори (на іншому словесному матеріалі), згодом підхоплюють сопранова та альтова партії, творячи поступове нашарування різноманітного семантичного матеріалу. Fuga має три хвилі розвитку, обмежених простою тричастинною формою ABC (27т.+14т.+13т.). При чому на першу її частину припадає кульмінація всього твору, яка закінчується гамоподібним низхідним унісонним розвитком усіх голосів на фортіссімо (ff) ("і не встануть з праведними злі із домовини"). Ладо-гармонічний план включає в себе відхилення в тональності першого і другого ступенів споріднення та кінцеву модуляцію, а тому має наступний вигляд: g-D-C-F-D.

Загалом, друга побудова репрезентована штриховими (акценти, тенуто, ліги, стакато, marcato), темповими (швидкий, і менш рухливий темп у порівнянні із попередній помірним), агогічними (фермати, *piu rallentando*) та динамічними (f-ff-pp) контрастами. Звичним явищем є стрибки на октаву, септиму під час розспіву складу слова. Цікавим нюансом, досі не баченим у аналогічних творах (маємо на увазі І. Біликовського, І. Кипріяна, Й. Кишакевича), став форшлаг у рухливій басовій партії на фоні статичності інших голосів в останній частині фугатного розділу.

Заключний розділ повертає тематичний матеріал першої побудови, який утверджує основну ідею твору вже у тональності G-dur [15, 100]. Квінтовий органний пункт нижніх тенорової та басової партій зближує мотет із гуцульськими коломиївськими мотивами.

Гармонічна мова характеризується наявністю відхилень в паралельну тональність (e-moll), тональність домінанти (D-dur) та у незвичну тональність мажорної субдомінанти в мінорі (C-dur) на слові "із домовини". Насиченість альтераціями, прохідними та неакордовими звуками, поява функційно не визначеного гармонійного співзвуччя (55т.), еліпсисів септакордів домінантової сфери (68-69тт., 76-77тт.) свідчать про віяння сецесії, яке вдало поєднує в собі і класичне чергування тонічної та домінантової груп акордів.

У мотеті "Блажен муж" ритмічні малюнки гнучкі (зустрічаються пунктири, тріолі, восьма і дві шістнадцяті тощо). В партитурі автор використовує звукову рельєфність, проводячи мелодію на фоні остинатних акордів.

Інтонційний контур побудований на плавному та стрибкоподібному русі, зокрема, на початковому етапі розгортання у сопрано зустрічається стрибок на септиму (на слові "серце"). Присутні розспіви слів. Для кожного голосу характерна лінійна мелодія, тому гармонічну структуру утворюють спеціальні (T, D) та випадкові, складні, функційно не визначені гармонійні поєднання. Таке розгортання музичної тканини у паралітургійній музиці першої третини ХХ століття було своєрідним новаторством, яке передбачало виконання лише професійним хоровим колективом.

Пісня-гимн панегіричного змісту "При шелесті стягів і лент (9881938)" написана автором 23 червня 1938 року. Їй властива складна тричастинна форма (ABC).

Перша її частина це проста тричастинна побудова (ABC), перша з яких ("При шелесті стягів і лент") складається з двох речень: однотонального (6т.) (B-dur) та політонального (8т.) (із низкою відхилень у Ges-Es-c-B). При чому, варто зазначити, що поява Ges-dur як тональності третьої ступені споріднення рельєфно відображає зміст сольного епізоду на слова "а хрест це боротьба". Друга частини цієї побудови ("Звернімо погляд") розпочинається октавним унісонним чотириголосним викладом, який в середині побудови позбавлений сопранової партії, яка опісля знову доповнює весь гармонічний склад. Різноманітність образів підкреслюється тональним планом: Es-as-F-B-F. Особливим семантичним змістом сповнені слова "гень [геть С. Г.] поганства тін", які супроводжуються викладом октавними унісонами з поступовим заповільненням та появою низької теситури у трьох хорових партіях (альт, тенор, бас). Третя частина простої побудови ("Хоча наш шлях увесь в тернах") складається із коротких поспівок, насичених гармонічними відхиленнями в B-dur, Des-dur та F-dur, що призводять до драматургічної кульмінації твору та динамічної кульмінації першої частини композиції (на словах "В гору серця!" (Des-dur)), якій властива висока теситура партії сопрано.

У другій частині (Maestoso) "Будь мо міць з глибин душі..." акцент зроблено на гармонічну вертикаль, яка підпорядковує собі текстову сторону. Так, при головній тональності B-dur з'являються відхилення в g-moll, G-dur та Es-dur, функційно не визначені співзвуччя, еліпсис домінантових септакордів (вже у першому та другому тактах цієї частини), постійна напруженість яких в кінцевому результаті призводить до місцевої кульмінації із якої бере початок завершальний, каденційний розділ цілого твору. В свою чергу, він вирізняється маєстатичністю, відтвореною за допомогою комплементарної ритміки та акцентованих звуків.

Незважаючи на основну тональність твору B-dur, Б. Кудрик повністю ламає стереотипи гармонічного розвитку у паралітургійній музиці, використовуючи відхилення в тональності першого та третього ступеня споріднення, вживаючи альтеровані акорди (D7-3, s-3), мінорну домінанту. Окрім цього, лінійний спосіб розгортання мелодичного матеріалу сприяє утворенню короткотривалих гармонійних поєднань без функційного визначення (2 частина 4 т.). Дані новаторства сприймаються як обережний прояв сецесійних віянь у сфері духовної музики, які згодом мали місце у творчості композиторів наступних поколінь (Л. Дичко, Б. Фільц та ін.).

Святковий настрій твору переданий за допомогою кварто-квінтових закличних ходів у мелодії, унісонного викладу у трьох фрагментах (спочатку, на слова "За нами гень поганства тін", "Звертаймо вище") та пунктирного ритму. Мелодія інструментального типу, навіть із скачками на октаву (у сопрано 18т., 25-26тт.). Розвивається контрастно, різко співставляючи ладові сфери.

Дискретність музичного матеріалу "При шелесті стягів і лент" забезпечується зміною розміру у кожній частині, а також ущільненням або розрідженням фактури. Музична тканина акордового викладу із комбінацією прямого, протилежного і непрямого поєднання голосів.

Відомий також почаївський кант ХVІІ ст. "Пасли пастири" в опрацюванні Б. Кудрика, написаний для мішаного хору. Він був виданий у Львові 1938 року.

Форма твору куплетно-варіаційна із яскравими рисами заспіву-приспіву (AB). Текстова сторона тісно пов'язана із музичною. Так, перший куплет носить розповідний характер, другий стверджує добрі діяння Матері Божої в Почаєві, третій повертає слухача у часи козацтва, а четвертий розповідає про наслідок усіх історичних подій, завдяки яким тодішні пастири (пастухи С.Г.) мали можливість брати воду з-під скали, на якій стояла Божа Матір.

Мелодія твору постійно залишається сталою, проте переходить із одного голосу в інший (сопрано, альт), а серединне наповнення музичної тканини постійно видозмінюється, то синхронно рухаючи усі хорові партії, то нагадуючи поліфонію, чи утворюючи підголосковість, завдяки руху восьмих ри-

тмічних тривалостей на стакато у швидкому темпі у середніх голосах на фоні четвертих у двох крайніх партіях (третьій куплет).

Закінчення канту на слова "Марії сила турків розбила" являється кульмінацією усього твору. Згідно позначень автора він звучить широко та піднесено, стверджуючи перемогу небесної волі, духовної благодаті у захисті українського народу супроти чужоземців.

Основна тональність h-moll. В основі першого та другого куплетів антитезне поєднання тональностей (h-moll-D-dur). Характерні альтерації, велика кількість прохідних звуків. Автор використовує широковживані гармонічні функції (T, S, D), а також зб.53 (23т.), s7 (24т., 27т., 49т., 51т.), D6 (31т.), VII7 (46т.). Віддає перевагу розв'язанню домінанти у VI 53(6-7тт., 14-15тт., 19-20тт. і т.д.) та повним докранним кадансам (S-D-T, D-T, II-K64-D-T).

Мелодія мішаного типу, а тому розвивається хвилеподібно, нагадуючи оспівування ступеней ладу, і скачкоподібно (присутні скачки на сексту у сопрано, на септиму у тенора (12т.) тощо). Особливий виразовий ефект справляє низхідний гамовий хід басової партії на слова "з Почаїва утікають".

Фактура "Пасли пастирі" змішаного типу і поєднує акордовий та гомофонно-гармонічний виклад. Варіаційність мелодії супроводжується щоразу іншим гармонічним наповненням, ритмічними видозмінами, а у третій строфі, навіть, із використанням мелодичних фігурацій та дімінуванням тривалостей. Кантівська стилістика викладу дотримана завдяки переважаючому терцово-секстовому співвідношенню верхніх голосів.

Порівнюючи стилістику паралітургійних творів складних форм Б. Кудрика із аналогічними композиціями І. Біликовського ("Молитва"), Й. Кишакевича ("Радуйся мати", "Кантата в Честь Їх Екцеленції Митрополита Кир Андрея"), варто зазначити, що календарний час їх написання в ретроспективному аналізі дає можливість побудувати піраміду поступової ускладненості музичної тканини, її еволюції від класичної простоти до сецесійних проявів. Так, у кантаті "Радуйся мати" Й. Кишакевича (1903) яскраво виражені класичні основи формотворення та ладо-гармонічної мови. "Молитва" І. Біликовського (1907) являє собою прояв сміливого антифонного хорового викладу у поєднанні із чотириголосним акордовим, імітаційним розвитком музичного тематизму із рисами підголосковості та постромантичними віяннями у гармонічній мові. "Кантата в честь Їх Екцеленції Митрополита Кир Андрея" Й. Кишакевича (1919-1925) презентує романтичність мелодичної тканини, емансипацію акордів субдомінантової групи, замість звичного тоніко-домінантового співставлення, емоційно-темпову контрастність частин. Б. Кудрик, пишучи свої твори у тридцятих роках ХХ століття, репрезентує не просто продовження попередніх стилістичних традицій, а й привносить нові сецесійні прояви у гармонічній мові своїх композицій, інструменталізує мелодію, ускладнює ритмічну сторону. Його хоровим творам властиве штрихове багатство та мікс фактурного викладу. Б. Кудрик по-новому трактує характерний для стильової епохи Бароко жанр мотету, наповнюючи його духом свого часу.

Підсумовуючи вище сказане, можемо стверджувати, що паралітургійні композиції складних форм займають вагомe місце у творчій спадщині композитора. Звернення до жанрів мотету та кантати було принагідним, приуроченим визначним подіям культурно-мистецького чи церковного життя краю. А період їх написання відноситься до активної педагогічної діяльності композитора у Львівській Богословській Академії та в Інституті церковної музики, тобто з 1930 по 1940 рр. Згідно зі словами Наталії Толошняк, цей період у житті мистця "був найбільш плідним у його науковій, музично-критичній і публіцистичній, творчій діяльності" [14, 33].

Отже, великим хоровим творам на релігійну тематику Б. Кудрика притаманне особистісне релігійно-духовне світовідчуття, піднесений урочистий настрій та ліричність музичного вислову.

Композитор використовує складні музичні форми, в основі яких контрастне співставлення частин; пісенний та інструментальний типи мелодики; мелодичні фрази класичної будови із чіткими заокругленими каденціями; кратні метри; поєднання двох типів фактури (гомофонно-гармонічної із поліфонічною (фуга, фугато), акордової із підголосковою); свободу голосоведіння. Гармонія репрезентує класичну європейську мажоро-мінорну систему із яскравими проявами інтенцій сецесійної стилістики. Лінійний спосіб викладу мелодичного матеріалу сприяє утворенню складних, не завжди функціонально визначених гармонічних сполучень. Замітне широке і часте використання акордики субдомінантової сфери, а улюбленим гармонічним зворотом можна вважати розв'язання D в VI53.

У свій час музичні твори Бориса Кудрика були досить знаними в Галичині і мали успіх. Він належав до числа "репертуарних" композиторів. Його твори виконували провідні колективи Галичини: Львівський та Коломийський "Бояни", "Бандурист", "Трембіта", "Сурма", хор Богословської Академії та хор гімназії сестер Василіянок.

Дослідження не вичерпує усіх аспектів музикознавчого розгляду паралітургійної музики Б. Кудрика, а тому стає лише щаблем до подальших наукових звершень.

Примітки

1. Автентична назва за автором.

2. Мотет – вокальний багатоголосний твір поліфонічного складу, один з центральних жанрів у музиці західноєвропейського Середньовіччя і Відродження. Виконувався як у церкві, так і на концертній естраді. На відміну від інших жанрів, що практикувалися в західній Європі в той час, мотет завжди зберігав характер складної для сприйняття наукової музики, був демонстрацією професійної майстерності її творця.

Література

1. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини: автореф. ... канд мистецтвознавства / Бермес І. – К., 2005. – 20 с.
2. Валіхновська З. Церковно-співоча школа у Станіславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк / З. Валіхновська // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. 6. – С. 88–95.
3. Горак Я. Анатоль Вахнянин як дослідник духовної музики / Я. Горак // Музика Галичини / Musica Galiciana. – Л., 2001. – Т. VI. – С. 157–164.
4. Зваричук Ж. До питання про галицькі церковно-співочі традиції / Ж. Зваричук // Студії мистецтвознавчі. – К., 2007. – Ч.2 (18). – С. 26-33.
5. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича / Любов Кияновська. – Львів: Поклик сумління, 1997. – 95 с.
6. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи / Л. Кияновська // KALOPHONIA: Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 1 / Ред.: К. Ганнік, Ю. Ясиновський. – Львів: Вид-во Львівської Богословської академії, 2002. – С. 140-149.
7. Костюк Н. Богослужбова музична культура / Костюк Н. / Історія укр. муз. ХІХ ст. в шести томах. – К., 2009. – Т.ІІ. – С. 70-145.
8. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Кудрик Б. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. – 128 с.
9. Кушлик Н. І. Церковно-музична діяльність о. П. Бажанського / Н. Кушлик // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Вип.19 – К.: Міленіум, 2011. – С. 27-35.
10. Лисько З. Перша музична школа в Галичині / З. Лисько // Життя і знання. – Львів, 1934. – №15 – С. 165-166.
11. Людкевич С. Наші шкільні співаники / С. Людкевич // Артистичний Вісник. – Львів, 1905. – за вересень і жовтень. – Річник І. – Зошит ІХ і Х. – С. 122-123.
12. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника) / Медведик П. // Записки НТШ. – Т. ССXXXI. – Л., 1996. – С. 464-558.
13. Мороз Л. Духовна хорова культура церковних осередків Галичини / Л. Мороз // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. IV. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С. 3-11.
14. Толошніак Н. Борис Кудрик – корифей рогатинської землі / Толошніак Н. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. – 2005. – №2 (14). – С.29-35.
15. Толошніак Н. Духовна хорова спадщина Бориса Кудрика / Н. Толошніак // Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (10 травня 2008). – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – С. 97-105.
16. Стешко Ф. З історії української музики ХVІІ ст. (Церковна музика в Галичині) / Стешко Ф. // Українська музика. – І ч. – 1937. – №8. – С.101-105; ІІ ч. – 1938. – №1. – С. 2-5; ІІ (Продовження). – 1938. – №2. – С. 21-27.
17. Ясиновський Ю. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва / Ю. Ясиновський // Релігія в Україні: дослідження і матеріали. – Вип.1. – К.; Л., 1994. – С.122–127.

References

1. Bermes I. Khorove zhyttia Drohobychchyny pershoi polovyny XX st. v konteksti dukhovnoho rozvytku Halychyny: avtoref. ... kand mystetstvoznavstva / Bermes I. – K., 2005. – 20 s.
2. Valikhnovska Z. Tserkovno-spivocha shkola u Stanislavovi ta yii fundator Ihnatii Polotniuk / Z. Valikhnovska // Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo. – Ivano-Frankivsk, 2004. – Vyp. 6. – S. 88–95.
3. Horak Ya. Anatol Vakhnianyn yak doslidnyk dukhovnoi muzyky / Ya. Horak // Muzyka Halychyny / Musica Galiciana. – L., 2001. – T. VI. – S. 157–164.
4. Zvarychuk Zh. Do pytannia pro halytski tserkovno-spivochi tradytsii / Zh. Zvarychuk // Studii mystetstvoznavchi. – K., 2007. – Ch.2 (18). – S. 26-33.
5. Kyianovska L. Tvorchist otsia Yosyfa Kyshakevycha / Liubov Kyianovska. – Lviv: Poklyk sumlinnia, 1997. – 95 s.
6. Kyianovska L. Tserkovnyi spiv halytskoi kompozytorskoi shkoly / L. Kyianovska // KALOPHONIA: Naukovyi zbirnyk statei i materialiv z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii. Ch. 1 / Red.: K. Hannik, Yu. Yasinovskiy. – Lviv: Vyd-vo Lvivskoi Bohoslovskoi akademii, 2002. – S. 140-149.
7. Kostyuk N. Bohoslužbova muzychna kultura / Kostyuk N. / Istoriiia ukr. muz. XIX st. v shesty tomakh. – K., 2009. – T.II. – S. 70-145.
8. Kudryk B. Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky / Kudryk B. – Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha, 1995. – 128 s.
9. Kushlyk N. I. Tserkovno-muzychna diialnist o. P. Bazhanskoho / N. Kushlyk // Mystetstvoznavchi zapysky: Zb. nauk. prats. Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. – Vyp.19 – K.: Milenium, 2011. – S. 27-35.
10. Lysko Z. Persha muzychna shkola v Halychyni / Z. Lysko // Zhyttia i znannia. – Lviv, 1934. – №15 – S. 165-166.
11. Liudkevych S. Nashi shkilni spivanyky / S. Liudkevych // Artystychnyi Vistnyk. – Lviv, 1905. – za veresen i zhovten. – Richnyk I. – Zoshyt IX i X. – S. 122-123.
12. Medvedyk P. Diiachi ukrainskoi muzychnoi kultury (materialy do bio-bibliografichnoho slovnyka) / Medvedyk P. // Zapysky NTSh. – T. SSXXXI. – L., 1996. – S. 464-558.
13. Moroz L. Dukhovna khorova kultura tserkovnykh oseredkiv Halychyny / L. Moroz // Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo. – Vyp. IV. – Ivano-Frankivsk: Plai, 2002. – S. 3-11.
14. Toloshniak N. Borys Kudryk – koryfei rohatynskoi zemli / Toloshniak N. // Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni Petra Chaikovskoho. – 2005. – №2 (14). – S.29-35.

15. Toloshniak N. Dukhovna khorova spadshchyna Borysa Kudryka / N. Toloshniak // Dukhovna muzyka v konteksti suchasnoho khorovoho vykonavstva. Materialy Mizhnarodnoi naukovy-praktychnoi konferentsii (10 travnia 2008). – Ternopil: Vyd-vo TNPU im. V. Hnatiuka, 2008. – S. 97-105.

16. Steshko F. Z istorii ukrainskoi muzyky XVII st. (Tserkovna muzyka v Halychyni) /Steshko F. // Ukrainska muzyka. – I ch. – 1937. – №8. – S.101-105; II ch. – 1938. – №1. – S. 2-5; II (Prodovzhennia). – 1938. – №2. – S. 21-27.

17. Yasynovskyi Yu. Tserkovna muzyka v istorii ukrainskoho muzychnoho mystetstva / Yu. Yasynovskyi // Relihiia v Ukraini: doslidzhennia i materialy. – Vyp.1. – K.; L., 1994. – S.122–127.

УДК 82.0(477) + 808.543(477)

Коваленко Наталья Павловна
старший преподаватель Национальной академии
руководящих кадров культуры и искусств
e-mail: ya.natkov-nat@yandex.ua

НАСЛЕДИЕ ИВАНА ГОНЧАРА КАК ТРАНСКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Статья посвящена обоснованию выбора методологии исследования наследия выдающегося деятеля украинской культуры И. Гончара. На основе изучения творческой биографии мастера выявляются признаки транскulturности в личности И. Гончара, анализируется его жизненная стратегия, на основании чего утверждается правомерность рассмотрения творческого наследия И. Гончара в парадигме транскulturности.

Ключевые слова: транскulturтура, народное искусство, традиция, творчество, наука.

Коваленко Наталія Павлівна, старший викладач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Спадщина Івана Гончара як транскulturний феномен

Стаття присвячена обґрунтуванню вибору методології дослідження спадщини видатного діяча української культури І. Гончара. На основі вивчення творчої біографії майстра виявляються ознаки транскulturного в особистості І. Гончара, аналізується його життєва стратегія, на підставі чого стверджується правомірність розгляду творчої спадщини І. Гончара в парадигмі транскulturного.

Ключові слова: транскulturтура, народне мистецтво, традиція, творчість, наука.

Kovalenko Natalia, Senior Lecturer, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The heritage of Ivan Gonchar as a transcultural phenomenon

Anticipating the analysis of the biography of the master overview will be given the existing concepts transculture, select its characteristic features. Thus, the concept of "transcultural" described in particular by the German philosopher Wolfgang Welsch, means allocation of interconnection and interdependence between them typologically similar cultures; he points out that the various ways of life does not end at national borders. Welsh offers a new definition of "culture", the main characteristic of which is transcultural. He contrasts this understanding of the classical concept of culture, formulated by the German philosopher Johann Gottfried Herder. "Gerderovskoe" the concept of culture is based on three axiomatic position. The first is that every culture has always regarded as a national culture, such that substantially differs from other national culture. Secondly, it is homogeneous. Any practices, behaviors and ways of thinking that exist within its borders, are invariant with certain minor variations. Third, the local culture in gerderovskoy concept is seen as separate from other monolithic unity, which can be described through the metaphor of the "sphere".

Welsh, offering a new interpretation of the concept of "culture", introduces the metaphor of a "network". He believes that the modern world is a transcultural because is a "network" of cultures, interweaving various threads, which hardens to form a cultural "cocoon". "Cocoon", according to the Welsh, are not uniform. On the contrary, the author insists on the concept of neunifitsirovannosti, introducing the concept of the "new diversity". Considering the theory of Welsh, Russian researcher YY Gafarova, notes that "everyone" cocoon "is unique in its weave, but sometimes almost woven from the same yarns as the neighbor. These "pods" are not closed, have fuzzy, blurred boundaries and are able to break away from its own locus".

As noted by JJ Gafarova, "ideas and terminology Welsh in recent years become more and more supporters. In this case, we are talking not only about the use of the concept of transcultural analysis of particular problems, but also the institutionalization of a new field of the humanities – "transculturality studies", ie to establish a research paradigm of modern culture in the paradigm of transcultural".

Ukrainian researcher LS Gorbunova identifies the following signs of transculture "Transculture does not exist outside the boundaries of cultures. It exists in each of which the potential of the culture to be different. In order to arrive at an understanding of another culture, it is necessary, first of all, to go beyond the boundaries of their own culture".

An illustration of the idea that the heritage of Gonchar legitimately considered in the context of the concept of transculture, acts vivid episode from the biography of the master. In 1922, as a 11-year-old boy, he has created a model of a rural church, it worked to the smallest detail. I. Potter recreated detail the circumstances and the content of his work: "... sculpted church not only as an architectural object, but also adorned her in the middle: the iconostasis made and painted icons that adorn appropriate for this place. Sculpted priest and dressed in his vestments, and even of the bishop, who was not seen in the church. Sculpted people and on the places. Subconsciously, I played the role of an architect, builder, sculptor, painter, and was also an ethnographer, because it was necessary to mold people in the clothes worn in the village. At the Belfry crepe small bell. In short, everything was like in our village church. In such a creative work I put