

1. Василянський гласопіснець / списав о. Мирон Федорів, доктор музики. – Вінніпег, Ман. : Накладом оо. Василян, 1955. – 139 с.
2. Документи Другого Ватиканського Собору: Конституції. Декрети. Декларації – Львів : Монастир Монахів Студійського Уставу. Видав. відділ «Свічадо», 1996. – 753 с.
3. Княк С. Другий Ватиканський Собор і релігійно-суспільні проблеми сучасності : навч. посіб. / Святослав Княк. – Жовква : Місіонер, Зоря, 2011. – 304 с.
4. Про церковний спів (Декрет Собору, читаний дня 25, квітня 1941 р. ст. ст.) // Письма-послання Митрополита Андрея Шептицького, ЧСВВ, з часів німецької окупації. – Йорктон, Саск. (Канада), 1969. – Ч. 2. – С. 56–63. – (Бібліотека Логосу. Т. XXX).
5. Прокопович Т. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 – теорія і історія культури/ Прокопович Тетяна Юрівна. – Рівне, 2001. – 185 с.
6. Федорів М. Віднова, реформа чи змаг до справжнього українського обряду по формі і змісту / Мирон М. Федорів. – Чікаго, 1971. – 64 с.
7. Федорів М. Напрямні праці літургійної комісії для українського церковного співу й церковних практик / Мирон М. Федорів. – Чікаго : Накладом Літургійної Комісії при Укр. Кат. Єпархії св. О.Миколая в Чікаго, 1968. – 64 с.
8. Федорів М. Обрядові співи української церкви Галицької Землі. Ч.І. Український відділ. Ч. II. Літургійні співи / Мирон М.Федорів. – Філядельфія : Видання Сестер Чину св. Василя Великого, 1983. – 294 с.
9. Федорів М. Українські Богослужбові Співи з історичного й теоретичного огляду. Т. III / Мирон М.Федорів. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1997. – 143 с.

*Стаття посвячена музикологічним дослідженням діячів музичної культури української західної діаспори Мирона Федорива (США). Особливий акцент зроблено на реформування церковного півня в контексті декретів Другого Ватиканського Собору. Актуальність позицій музиколога, висказаних по цьому поводу в 1970-е роки, зберігається до наших днів.*

**Ключевые слова:** церковное пение, западная диаспора, музыкальная культура, музыковедение, Второй Ватиканский Собор.

*The article deals with the musicological activities of the musical figure of the Ukrainian Western Diaspora Myron Fedoriv (USA). It focuses on the reforming of the church singing in the context of the Second Vatican Council's decrees. The musicologist's attitude to this expressed in the 1970s is topical even nowadays.*

**Key words:** church singing, Western Diaspora, music culture, musicology, Second Vatican Council

УДК 78.2 : 78.491 : 78.25

Тетяна Слюсар

## ОСОБЛИВОСТІ ЗАРОДЖЕННЯ ЖАНРУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СОНАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ТА ЙОГО РАНЬОКЛАСИЧНІ ЗРАЗКИ

*Розглядаються соціально-культурні передумови виникнення камерного музикування в Україні, аналізуються перші українські камерно-інструментальні сонати, а саме, твори М.Березовського та І.Хандошкіна.*

**Ключові слова:** камерне музикування, українська камерно-інструментальна соната, ранньокласичний зразок сонатного жанру.

Соціально-культурний контекст виникнення в Україні камерного музикування був доволі складним та суперечливим. Тому метою нашого дослідження було прослідкувати процеси становлення українського камерного музикування і формування його традицій в руслі європейської професійної музичної культури, наслідком чого було виникнення жанру української ансамблевої камерно-інструментальної сонати. Його перші, ранньокласичні, зразки є предметом розгляду нашої розвідки. Як свідчать дослідження Л.Корній, Л.Яросевич, К.Шамаєвої, М.Степаненка, відомостей про стан світського музикування кінця XVIII ст. (часу створення у 1772 році першої камерно-інструментальної ансамблевої сонати – Сонати для скрипки і чембало Максима Березовського) не надто багато. Адже осердям національної музики було хорове виконавство та його вершинний жанр – партесний, пізніше класичний концерт. Осередками світського культурного життя (зокрема

музичного) були маєтки вельмож, дещо пізніше – міщанські дома. У містах існували музичні цехи, що об'єднували виконавців, які грали на струнних, духових, ударних інструментах, тощо. Народні ж інструментальні ансамблі включали в себе скрипку, цимбали, сопілку, лютню, що часто супроводжували спів. Музичне виконавство вимагало професійної підготовки, тому освіта зосереджувалась у церковно-приходських та братських школах (зокрема Львівського, Луцького, Київського та інших братств), де навчали церковного співу, музичній грамоті, гри на інструментах і навіть дзвонарському мистецтву. У бібліотеках братств, окремих магнатів дослідники знаходять західноєвропейську навчальну музичну літературу [1, с. 50]. Згодом у Києво-Могилянській академії, що була осередком вищої освіти, передбачалось і вивчення музики у «колі семи вільних наук». Випускники академії та колеги поширювали музичні знання серед населення, вчителювали у магнатських та міщанських домах, пропагуючи спільні заняття музикою.

Незважаючи на те, що у XVIII ст. українська музична еліта (композитори та виконавці) жила і творила переважно у Росії, спричиняючись таким чином до розвитку російської культури і значною мірою знекровлюючи українську, вона не втратила зв'язків з рідною, адаптовуючи досягнення західноєвропейської музичної культури. Найвищі досягнення у традиційній сфері духовної музики, очевидно, відсунули на другий план камерно-інструментальне виконавство, вже таке популярне на той час у Європі. Та все ж воно поступово закріплювалось як складова музичної освіти на українських теренах.

У 1738 р. засновано Глухівську школу, де навчали, крім співу, гри на різних інструментах, а в 1773 році – клас вокальної й інструментальної музики при Харківському казенному училищі. Тоді ж, тобто у другій половині XVIII ст., оркестри, створені при численних хорових капелах, виконують і суто інструментальну музику. Поглиблення зв'язків з європейською музичною (особливо італійською та німецькою) культурою призводить до розвитку українського інструментального виконавства. У музично-освітніх осередках навчають гри на скрипці, дерев'яних духових та народних інструментах (бандурах, торбанах, кобзах), а у поміщицько-магнатському середовищі виникає потреба «музичного спілкування» – починає поширюватися мода на домашнє камерне музикування. Про це, зокрема, красномовно свідчить величезна кількість тогочасних інструментальних та ансамблевих творів, в т.ч. понад 200 сонат для сольного та ансамблевого виконання (переважно західно-європейських композиторів) у нотній бібліотеці родини Розумовських<sup>7</sup>, згадки у тогочасних джерелах про домашнє музикування за участю клавішних інструментів (клавикорда, клавесина, а наприкінці XVIII ст. і фортепіано), а також відомості про навчання інструментальній грі у Кременецькому та Ніжинському приватних пансіонах, Харківському та Київському університетах тощо. Велика увага в них приділялась зокрема оркестровій грі, що вимагало вдосконалення виконавської майстерності інструменталістів, тому для викладання гри на струнних та духових інструментах часто запрошували викладачів з-за кордону.

Музична культура України XVIII – поч. XIX ст. дала світу цілу плеяду видатних композиторів, що залишили нащадкам унікальну спадщину в жанрі духовної музики. Однак зростання ролі світських жанрів та зміцнення культурних зв'язків з європейськими музичними культурами спонукає їх звернути увагу також на інструментальні жанри, зокрема, камерної ансамлевої сонати, який користувався неабиякою популярністю у Європі і досяг вершин свого розвитку у сонатах Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л. ван Бетовена. Саме вони стали креативними «моделями» для українських авторів.

Хронологічно першим (на сьогодні єдиним віднайденим) зразком жанру української ранньокласичної ансамлевої сонати вважається **Соната для скрипки і чембало (basso continuo) Максима Березовського**. Твір написаний у 1772 р. у м. Піза, коли композитор, навчаючись в Італії, звертається не лише до духовних жанрів, але виявляє зацікавлення і до створення світської музики, зокрема оперної та інструментальної. Березовський пише оперу «Демофонт», стає членом Болонської філармонічної академії (одного року з В.А.Моцартом). Час і місце написання сонати відразу наштовхують на думку про вплив італійського ранньокласичного інструменталізму на стиль і музичну мову твору.

Перші відомості про сонату М.Березовського надав Василь Витвицький 1974 року. Згодом композитор та дослідник давньої музики М. Степаненко розшифрував її, відредагував та вперше виконав у Києві з Олексієм Пановим (1981р.). Видана соната була у Києві 1983 року, а її музикознавче осмислення здійснене у працях В.Витвицького, М.Рицаревої, М.Степаненка, Л.Корній.

Оригінальний авторський текст подано на двох нотних станах. Згідно існуючих тоді канонів

---

<sup>7</sup>Граф Андрій Кирилович Розумовський, російський посол у Відні, був палким меломаном і підтримував тісні взаємини з Й.Гайдном, В.А.Моцартом, Л. ван Бетовеном.

жанру партія чембало передбачала імпровізований акомпанемент у межах визначених басом функцій. Запропонований Степененком варіант є доволі вдалим, що підтвердила подальша виконавська історія твору.

У сонаті три частини: така модель сонатного циклу остаточно утверджується в цей час у європейській музиці (замість старовинної чотиричастинної). Соната в цілому побудована за принципом темпового та емоційно-образного контрастів: 1ч. – Allegro, 2ч. – Grave, 3ч. – Minuetto con 6 variazioni. Друга частина написана у тональності субдомінанти (F-dur). Ладовий контраст у структурі крайніх частин відсутній. Домінування мажору (витриманий C-dur) створює загальний світлий, радісний настрій твору, доповнений ліричною барвою повільної частини. Стиль сонати має суттєві ознаки ранньокласичного мислення як на рівні тематизму, так і в трактуванні сонатної форми. Проявляються ці ознаки перш за все у тому, що тема трактується не як завершена музична думка, а як «зерно», імпульс для подальшого інтонаційного розгортання.

Перша частина витримана у формі сонатного allegro. Їй притаманні гомофонно-гармонічна фактура та лаконічність викладу. Слід зазначити неконтрастність тем-образів частини, що є однією з рис старосонатної форми. Головна партія енергійна та життєрадісна (приклад 1).



Після короткої зв'язки-модуляції звучить подібна за настроєм тема побічної партії (у тональності домінанти), що, як і тема головної партії, побудована на повторенні двотактного зерна. Її мелодія наповнена сміливими скачками, діапазон набагато ширший, ніж головної (приклад 2).



Швидкий ритмічний рух вісімок у лівій руці партії фортепіано надає експозиції сонати цілеспрямованості. Партія скрипки свідчить про властивий Березовському талант чудового мелодиста, коли виразні наспівні елементи відтіняються віртуозними пасажами шістнадцятки.

Окрім того, у традиціях «галантного» стилю мелодія прикрашається форшлагами та трелями. Завершується експозиція лаконічною синкопованою заключною партією, на тлі спокійного руху басової лінії.

Розробка невелика за розмірами (ознака ранньокласичної сонати), але доволі різноманітна за своїми виразовими засобами (ритмічна контрастність у проведенні партій, численні тональні відхилення). З 12 тактів розробки 4 такти – це варіант головної теми (з таким як в експозиції ostinato вісімок лівої руки) і 8 тактів синкопованої мелодії, побудованої на матеріалі заключної партії. Динамізм та активність музичного розвитку, простота і винахідливість засобів надає розробці I ч. особливої драматургічної ролі в межах усього циклу як зони напруженого інтонаційного становлення.

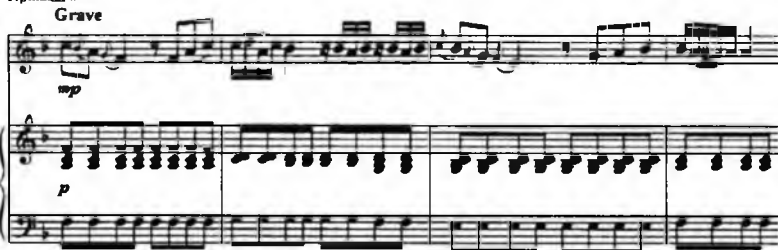
У репризі повертаємось до віртуозного «regretium mobile» акомпанементу, характерних для Березовського наспівних зворотів у партії скрипки. Слід відзначити майстерне штрихове різноманіття та тонкий смак у використанні прикрас – трелей та форшлагів.

На нашу думку, форма та стиль першої частини аналізованого твору відображає важливий етап

переходу від старовинної сонати до класичної сонатної форми (вірніше, до її ранньокласичного варіанту). Цим пояснюються відмінні тлумачення форми перших двох частин В.Витвицьким та М.Рицаревою. Перший трактує форму 1-ої ч. як класичну сонатну, 2-ої – як тричастинну зі скороченою репризою. М.Рицарева же вважає, що домінують риси старосонатної форми, як у першій, так і в другій частинах. Очевидно, має місце співжиття двох формотворчих моделей (що думку поділяє Л.Яросевич).

Друга частина – Grave – справжній шедевр наспівної, чуттєвої лірики з виразним тяжінням до психологічного заглиблення образу (як у духовній музиці Березовського). Виразна, наспівно-речитативна тема звучить у світлому Фа-Мажорі. Безперечним є вплив італійського ранньокласичного скрипкового інструменталізму. Це пояснює певну статичність та несамостійність фортепіанної партії, де вишукано та просто подані класичні гармонічні побудови. Строгий акордовий виклад відтіняє натхненність та експресію скрипкової партії другої частини (зокрема, її середнього епізоду та репризи), розширяє традиційні рамки емоційного світу ранньокласичного орієнтиру жанру і є виразним передвісником романтичної естетики (приклад 3).

Приклад 3



Питання визначення форми 2-ої частини дискусійне. На нашу думку, це проста тричастинна форма зі скороченою репризою (межі між двома останніми частинами Grave розмиті), хоча, як вже відзначалось, деякі дослідники (зокрема, Г.Рицарева) знаходять у ній риси старосонатної форми. У середньому епізоді з'являється нова (єдина у сонаті мінорна) схвильована тема (починається у с-*moll*). Її речитативні інтонації, вмиле використання виразності «звучних» пауз нагадують деякі теми скрипкових сонат В.А.Моцарта. Без сумніву, Grave М.Березовського є однією з вершин ліричного вислову композитора та найщиріших сторінок ранньокласичної лірики у європейській музиці, тому інколи виконується не тільки у сонатному циклі, але і окремо.

Форма третьої частини є даниною традиціям італійської скрипкової сонати. Доволі спокійний жанрово-танцювальний фінал – Minuetto con 6 variazioni – розширює образне коло сонати. Урочиста, галантна тема легко запам'ятовується. Партія фортепіано незмінна, фактурне і ритмічне варіювання зосереджене у партії скрипки (варіації 1,2,3,4). П'ята варіація позначена елементами репризності (тема викладається подвійними нотами). Шоста – відіграє роль коди (віртуозний рух шістнадцятими). Варто відзначити органічне поєднання італійської аріозності з мелодикою українських пісень (зокрема, третя варіація дещо нагадує народну пісню «Їхав козак за Дунай» (приклад 4).

Приклад 4



Доля Максима Березовського та його творів склалась трагічно. До нас дійшло небагато його композицій, але те, що збереглося, дає підстави говорити про закладення М.Березовським підвалин національного інструменталізму: він не тільки талановито сприйняв сучасні йому стильові ознаки провідних західноєвропейських шкіл, але й адаптував їх з архетипами національного художнього мислення. У цьому сенсі Соната для скрипки і чембало Максима Березовського займає особливе, почесне місце в українському камерно-інструментальному репертуарі. Це не тільки перший відомий нам зразок жанру в українській музиці, це – самобутній та яскравий концертний твір великої художньої вартості, досьогодні цікавий для виконавців і слухачів. Попри позірну простоту музичної мови виконання твору вимагає неабиякої виконавської майстерності. Граціозність та легкість крайніх

частин наповнена всім спектром італійської скрипкової віртуозності, а для досягнення справжнього психологічного заглиблення у другій частині потрібен багатий і глибокий тон звучання скрипки. Тільки за таких умов слухач зможе сприйняти та зрозуміти непересічну красу цього особливого в композиторській спадщині Березовського твору.

Заслугове уваги **Соната для скрипки з басом Івана Хандошкіна (1747–1804)**. Виходець з України (син українця-валторніста Остапа Хандошка, що перебував на службі у гетьмана Данила Апостола, потім у поміщика П.Б.Шереметева), він навчався гри на скрипці у італійця Тіто Порто і став одним з найвидатніших віртуозів свого часу. Як згадували сучасники, він затьмарював блиском своєї техніки та мистецтвом імпровізації таких знаменитих виконавців як Віотті, Лоллі, Местріно та інш. Будучи різносторонньо обдарованим музикантом, окрім скрипки він володів альтом, балалайкою, гітарою. І.Хандошкін був відомий і як диригент. Очевидно, знайомство з західноєвропейською (особливо з італійською) скрипковою літературою сприяло становленню його і як композитора. Музикант був одним з основоположників жанрів струнної сонати та концертних варіацій на народні теми у вітчизняному камерно-інструментальному мистецтві. Його мистецька діяльність пов'язана з Петербургом: робота у придворній капелі Петра III (камер-музикант і капельмайстер), викладання у музичних класах Академії мистецтв (від 1765 р.) та в театральній школі при «Вільному театрі» І.Кніппера. Окрім того, Хандошкін виступав й у загальнодоступних концертах у палаці Катерини II, вів активну зарубіжну гастрольну діяльність.

На жаль, до нас дійшло мало творів І.Хандошкіна. Дослідник історії інструментального ансамблю в російській музиці А.Раабен зосередився на жанрі ансамблевого дуету (варіації на російські народні теми для двох скрипок та для скрипки та альту).

Цікавими для нас є три сонати для скрипки соло та одна – для скрипки з басом. Особливої уваги заслугове остання, ансамблева соната (D-dur), оскільки саме в ній композитор відходить від жанру сольної скрипкової сонати (розповсюдженій в Європі в епоху Бароко). Властиво, елементи спільного музикування присутні лише у 1 частині – Adagio. Чудова лірична наспівність, імпровізаційність та вишуканість скрипкової партії контрастує із стриманою партією басу (передбачалась, подібно до Сонати Березовського, клавірна «розшифровка» акомпанементу). Adagio позначене яскравими рисами концертності (у партії скрипки), де Іван Хандошкін демонструє блискуче знання специфіки скрипкових виконавства та письма (приклад 5).

Приклад 5



Друга частина – *Saracinesco* – є зразком віртуозного музикування, притаманного жанру сольної скрипкової сонати\*.

Окреме місце в становленні української камерної музики (і, зокрема, української камерно-інструментальної сонати) належить **Дмитру Бортнянському**. Як зазначав С.Людкевич: «...з української музичної сфери 18 століття, у добі, коли національна музика всіх слов'ян... була в пелюшках, вийшов музика-творець європейської міри, «український Моцарт», якого опери виставляються у Венеції і Модені, якого духовні твори відомі, видаються і виконуються в таких центрах Європи, як Берлін та Париж...» [ 2, с.203].

Окрім згаданої геніальної спадщини духовної хорової музики у Бортнянського є ціла низка камерних творів, зокрема три ансамблеві сонати за участю скрипки (дві для чембало і скрипки *obligato*, одна для чембало та скрипки *ad libitum*). Вони входили до рукописної збірки дидактичних творів для клавесину, написаних спеціально для великої княгині Марії Федорівни. Показовим є сам факт їх включення до альбому: Бортнянський мав обов'язок навчати свою ученицю не тільки сольному, а й камерному музикуванню, що стало наприкінці XVIII ст. дуже популярним у російських придворно-аристократичних колах. Окрім сонат, у збірку входять Квартет з участю фортепіано та Квінтет. Востаннє альбом в цілому бачив дослідник М.Фіндейзен, котрий створив

\* Твір було вперше видано у 1950 р. під редакцією І.Ямпольського, викладення партії басу для фортепіано здійснив В.Я.Шебалін.

його опис (переказаний у монографії М.Рицаревої «Композитор Д. Бортнянський»). На превеликий жаль, усі три написані композитором сонати для клавесина і скрипки не дійшли до нас. Інші камерні твори (такі як квінтет № 2 C-dur для фортепіано, арфи, скрипки, віоли да гамба та віолончелі у 3-х частинах, 1787 р., що не входив у вищезгадану збірку) можуть дати нам певну уяву про стиль камерного письма композитора. Музикознавець Л.Раабен відзначає два важливі моменти у музиці розгорнутих ансамблів Бортнянського [3, с.104]. По-перше, ці твори позначені впливом класичного симфонізму (1ч. – сонатне allegro з невеликою розробкою, 2ч. – повільне larghetto, 3ч. – рондо). По-друге, дослідник вказує на тонке вміння Бортнянського не просто цитувати народну пісню, а використати її окремі інтонаційні звороти для творення власного тематизму. Очевидно, ці риси притаманні і трьом інструментальним сонатам, що надавало їм значної художньої цінності.

М.Фіндейзен відзначає мелодичність, наспівність музики сонат Бортнянського, багатство та індивідуалізованість його мелодики. Конкретних даних про трактовку партій немає (очевидно, клавесинна партія була домінуючою). За характером матеріалу та способами розвитку, це своєрідні сонатини, написані з педагогічних міркувань: цим зумовлені невеликі за розмірами розробки у 1-х частинах або їх відсутність. Загалом можна говорити про відображення у сонатах Бортнянського західноєвропейських традицій жанру ранньої класичної сонати. Тому то Василь Витвицький відзначає: «Нею (творчістю Бортнянського) замкнулася доба класицизму в українській музиці, започаткована Максимом Березовським» [4, с. 43].

Отже, можна зробити наступні **висновки**: підвалини для розвитку жанру камерно-інструментальної сонати в українській музиці було закладено, а перші, ранньокласичні зразки, зокрема, Соната Березовського, відрізняються яскравою самобутністю у поєднанні з кращими західноєвропейськими традиціями жанру.

1. Ісаєвич Я. Братства і музична культура XVI-XVII ст. / Я. Ісаєвич // Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 48–56.
2. Людкевич С.П. Д.Бортнянський і сучасна українська музика / С.П.Людкевич // Український музичний архів. – К. : Центрмузінформ, 2003. – Вип. 3.
3. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке / Л.Раабен. – Л. : Музгиз, 1963. – 340 с.
4. Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський / В.Витвицький // Василь Витвицький . За океаном : зб. статей. – Львів, 1996. – С. 42–45.

*Рассматриваются социально-культурные предпосылки возникновения камерного музицирования на Украине, анализируются первые украинские камерно-инструментальные сонаты, а именно, произведения М.Березовского и И.Хандошкина.*

**Ключевые слова:** камерное музицирование, украинская камерно-инструментальная соната, раннеклассический образец сонатного жанра.

*The sociocultural background of chamber music in Ukraine is being considered, the first Ukrainian chamber sonatas, namely, works of M.Berezovsky and I.Khandoshkin being analyzed.*

**Key words:** chamber music, the Ukrainian chamber sonata, early classic sonata genre sample.

УДК 78.27

Олег Рудницький

## **ІНДИВІДУАЛЬНІ ПАРАМЕТРИ ВЗАЄМОДІЇ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ТА АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ В СТОСУНКУ ДО РОЗВИТКУ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ МІНІАТЮРИ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ)**

*В статті розглядаються принципи розвитку основних жанрових моделей мініатюри на прикладі творчості Миколи Колесси. Робиться аналіз особливостей певних жанрових моделей, сформованих у руслі традиції та їх оновлення на українському національному ґрунті.*

**Ключові слова:** жанрова модель, інваріант, індивідуальний авторський стиль, авторська інтенція.

Проаналізувавши стильові тенденції першої третини ХХ ст., які найбільш яскраво відобразились у фортепіанній спадщині видатного українського композитора (імпресіонізм,