

*The article describes the influence of cultural and art environment on the formation of the personality of one of the leading workers of western diaspora's musical culture Pavlo Matsenko. Herewith the figures of prominent artists O.Koshyts, P.Shchurovska-Rossinevych, F.Steshko are distinguished here.*

**Key words:** *cultural and art environment, personality, western diaspora, musical culture, artist.*

УДК 784.4:7.071.1

Грина Куліковська

## ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ НА МУЗИЧНУ ТВОРЧІСТЬ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА

*У статті опрацьовано джерелознавчу базу народнопісенних традицій у музичній творчості буковинського композитора, диригента, громадського діяча, письменника, педагога XIX ст. Сидора Воробкевича, який усе своє життя віддав служінню мистецтву й освітянській роботі та вперше на Буковині систематизував музично-педагогічний матеріал для школярів з урахуванням вікових і навчальних вимог, в основу якого поклав формування високої музичної культури й естетичного смаку підростаючого покоління.*

**Ключові слова:** *Сидір Воробкевич, композиторська творчість, народнопісенні традиції, творча спадщина, інтонаційна структура, фольклорна основа.*

Висвітлення творчої спадщини композиторів минулого, до яких належить і С.Воробкевич (1836–1903), на теренах Західної України й досі залишається проблемною ланкою науково-пошукової роботи наукових кіл у сфері музикознавства, оскільки брак видавництва свого часу, опертих на міцні економічні основи, не сприяв публікації й розповсюдженню музичного доробку широкого кола творчої інтелігенції краю, що спричинило недоступність відповідних матеріалів і джерелознавчої бази для сучасних дослідників. Як слушно зауважив відомий дослідник т. зв. старогалицької вокальної музики Василь Витвицький, який, перебуваючи в еміграції, вивчав музичну творчість краю, значна кількість автографів композиторів та їхніх рукописів усе ще перебувають у приватних збірках не тільки в Галичині та Буковині, а й за кордоном [2]. Відомо також, що багато їх (п'ятдесятих, шістдесятих та останніх десятиріч XIX ст.) із різних причин узагалі не збереглося донині (зафіксовані лише їх назви в концертних програмах, опублікованих у періодичних виданнях того часу). Однак без урахування “зв’язку поколінь” і нерозривного взаємозв’язку із загальнокультурним рівнем народу в конкретних економічних і політичних умовах будь-яка творчість не може бути самодостатньою ділянкою, у т. ч. й музична культура даного народу, як віддзеркалення його прагнень, духовних потуг і можливостей. Тому основна мета статті – обґрунтування ролі народної пісні у вокально-хоровій творчості С.Воробкевича та її вплив на формування музичної культури буковинського краю в контексті українських національних співацьких традицій.

Відомо, що українська професійна музика сформувалася на тлі музичного руху на теренах Західної України, головними чинниками якого стало створення хорів при духовних семінаріях та організація театрів. Головною спонукальною силою такого творчого сплеску було духовенство, якого не задовольняв убогий та одноманітний одноголосий спів (суміш східного хоралу й народної пісні з періодичним вторуванням у терцію чи сексту), т. зв. “єрусалимка”, зважаючи на поширену в практиці українського народу багатоголосу традицію співу. Історичні джерела стверджують, що перша хорова школа була заснована в 1829 році єпископом Іваном Снігурським у Перемишлі на базі духовної семінарії, де був запрошений на посаду вчителя школи та диригента хору чех Алоїз Нанке. До речі, основу навчального матеріалу, крім теорії музики та сольфеджіо, складали твори українських композиторів М.Березовського, А.Веделя та Д.Бортнянського, основоположників російської духовної хорової музики [4; 6].

Практика утворення духовних хорових колективів швидко поширилася на світське життя й спонукала бурхливий розвиток хорового мистецтва, зокрема, діяльність різноманітних співацьких товариств, репертуарна політика яких ґрунтувалася переважно на відомих хорових творах, широко пропагованих на той час німецьких і чеських композиторів, оскільки фактура цих пісень мала просту симетрично-формальну будову, нескладну гармонію, наближену до народної мелодики з емоційно-патріотичним змістом і, таким чином, якнайкраще відповідала виконавським можливостям аматорських хорових колективів та інтересам масового споживача.

Миттєвою реакцією української інтелігенції на це стала поява “своїх” композиторів й упорядників-аранжувальників народних пісень, які популяризували не тільки народну творчість, а й сформували нові вокально-драматичні жанри на кшталт старовинних інтермедій та інтерлюдій XVII, XVIII ст., і, зокрема, з ентузіазмом сприйняті народом оперети. Особливий “пієтет” до оперет у Західній Україні був пов’язаний, насамперед, не стільки зі співом і танцями, скільки зі значною наявністю в них народного елемента, адже перші оперети XIX ст. часто вміщали народні пісні з народнопобутовою тематикою, опрацьовані для сольного співу або хору. Цінова доступність, простота й легкість для запам’ятовування народних мотивів опереткової музики українських композиторів дозволяли не тільки прилучитися до національного мистецтва, почути рідну мову, а й формували високі патріотичні почуття та художній смак широкого загалу слухачів.

Саме в такому “музичному котлі” сформувався багатоликий талантик буковинського (нар. 5 травня 1836 р. у м. Чернівці в сім’ї священика та викладача філософії) подвижника національної культури, композитора, письменника, фольклориста, педагога, диригента й громадського діяча Сидора (Ісидора) Воробкевича, який з дитинства був оточений високоосвіченими й культурними людьми, що вплинуло не тільки на світогляд митця, а й на його творчі переконання та багатогранність духовного потенціалу впродовж усього життя. Це видається особливо важливим, урахувавши румуно-німецький триб життя Буковини того часу, коли, навіть у сім’ї, композитор рідну мову вперше пізнав лише після смерті батьків (1845), у родині свого діда, православно-пароха о. Михайла Воробкевича з Кіцмані, де бабуся Параскева, розумна й освічена жінка, цікавими розповідями та народними піснями заохочувала своїх онуків до вивчення культури рідного краю, виховуючи в них гарячу любов до рідної мови й пісні.

Ще навчаючись у Чернівецькій гімназії, майбутній композитор захопився літературою, народною творчістю, музикою, поезією та живописом, про що свідчать і його щоденник, і рукописи літературних та музичних творів, списаних малюнками олівцем і тушшю, які автор робив у час літніх канікул, мандруючи селами Буковини, де записував українські й румунські народні мелодії. Саме в цей час з’являються його перші поетичні та музичні “проби пера” (переважно під літературним псевдонімом Данило Млака) – пісні на власні тексти, серед яких славнозвісна, надзвичайно популярна, завдяки мелодичній і ритмічній простоті, наближеній до фольклорних зразків (у народнопісенній стилістиці викладу), незмінно присутня в шкільних читанках до 1939 року (відновлена в сучасній дитячій літературі) пісня-вірш “Мово рідна, слово рідне” (“Мово рідна, слово рідне, хто вас забуває, той у грудях не серденько, але камінь має...”). Важливу роль у формуванні творчого кредо молодого митця відіграло спілкування його з громадським діячем Юліаном Никоровичем, який відкрив перед початкуючим композитором і поетом літературний світ Маркіяна Шашкевича, Миколи Устияновича та ін. За сприянням Никоровича були опубліковані й перші поетичні твори С.Воробкевича: цикл із восьми віршів під назвою “Думки з Буковини” (1863). Уже з того часу народнопісенний характер стає визначальним і в музичній творчості Сидора Воробкевича.

Захоплення народним мелосом спонукало молодого композитора до музичної самоосвіти, навіть після закінчення гімназії, уже під час навчання (за сімейними традиціями) у Чернівецькій духовній семінарії. Там юнак, володіючи багатьма іноземними мовами, мав можливість самостійно студіювати гармонію, контрапункт, інструментування з підручників німецьких авторів (Дена, Льобе, Маркса та ін.) і знайомитися в семінарійській бібліотеці з кращими зразками західноєвропейської музики (творами Й.Гайдна, Й.-С.Баха, Г.Ф.Генделя, Л.Бетховена). Крім того, близькі стосунки з видатними співвітчизниками з Галичини (брат композитора Григорій Воробкевич – парох православної церкви у Львові – брав діяльну участь у суспільній праці й мав тісні взаємини з представниками галицької інтелігенції, зокрема, Данилом Тянячкевичем, братами Йосипом і Олександром Барвінськими та ін.) дозволяли йому знайомитися з кращими літературними зразками й вивчати народні звичаї, побут і традиції галицького краю, спілкуватися з видатними людьми й навіть щороку випускати свої твори у львівських часописах і видавництвах, зокрема, у тижневику “Вечерниці”. Відомо, що серед друкованого там літературного доробку С.Воробкевича високу оцінку в читачів здобула низка оповідань про життя й звичаї буковинських гуцулів, оскільки після закінчення семінарії (1861) молодий священик поїхав працювати в глухі гуцульські села (Хорошівці, Давидівці, Руську

Молдовицю), де натхненно продовжував улюблені творчі студії (крім поезій, пише новели, оповідання, гуморески, драматичні твори та науково-популярні статті під різними псевдонімами: “Данило Млака”, “Данило Маковійчук”, “Морозенко”, “Сирота з Буковини” та ін.) і дослідження українського музичного фольклору, народних пісень (збірок народних пісень М.Максимовича, Вацлава з Олеська, А.Єдлічки, А.Коціпінського). Кінцевим результатом його багаторічної праці в цій галузі стала розвідка “Наша народна пісня” (1865), у яку автор вклав шире захоплення й глибоку любов до української народної пісні, яку він назвав “історією народу”, “талісманом, що відкриває таємницю минулого” [1; 4; 6;].

Зрештою, опрацювання народного мелосу, неповторного за своїм змістом, специфікою та фактурою й надзвичайно багатого ладовими відтінками та метроритмічною структурою (з використанням простих, складних і мішаних розмірів у найрізноманітніших конфігураціях, а іноді, взагалі позбавлених ритмічної пульсації, поєднаних між собою лише наголосами та цезурами тексту, або із застосуванням збільшених і зменшених інтервалів шляхом альтерації окремих ступенів, мелодій, розміщених у ладах, далеких від звичного мажору чи мінору, наближених швидше до т. зв. церковних ладів) не тільки збагатили музичні вподобання Воробкевича, а й переконали його в необхідності подальшої музичної професійної освіти. До цього спонукала ще й пропозиція працювати вчителем-регентом у Чернівцях, що розширювало творчі можливості митця.

Піврічне навчання (1868) у Віденській консерваторії (у професора Франца Кренна) дозволило С.Воробкевичу блискуче скласти іспити з музично-теоретичних дисциплін, отримати диплом викладача співів і регента хору й з натхненням, повним сил та енергії, упевнено приступити до педагогічної практики вчителя музики й хорового співу одразу в кількох навчальних закладах рідного міста: у дяківській школі, гімназії та духовній семінарії. Безмежна творча енергія С.Воробкевича знайшла своє втілення в плідному розмаїтті музичної, навчально-виховної, громадської, літературно-публіцистичної, лекційно-пропагандистської, науково-пошукової роботи. Брак навчальних посібників композитор швидко компенсував власноруч укладеними пісенниками, невеличкими підручниками із сольфеджіо, теорії музики й гармонії, які стали першими українськими зразками музично-педагогічного матеріалу на Буковині. Так, у 1870 р. у Чернівцях був опублікований перший збірник С.Воробкевича для школярів, у який увійшло 20 пісень, а впродовж 1889 року у Відні вже вийшов друком і другий “Співаник для шкіл народних” у трьох частинах, який уміщав, відповідно, 20 і 40 пісень. Третю ж, теоретичну частину названого “Співаника”, яка є, по суті, методичним посібником з теорії музики, учені вважають найціннішою (на Буковині) навчально-методичною працею автора. Крім цього, композитор пише фортепіанні п’єси, інструментальні ансамблі, численні пісні й хори.

Наприкінці 70-х Воробкевич друкує низку статей під загальною назвою “Наші композитори”. Його працездатність не знала втоми й на громадській ниві (70–90 рр.), у яку він занурився “з головою”. Як активний член багатьох установ і товариств у Чернівцях і водночас голова “Руської бесіди” композитор зніціював заснування й був довголітнім співробітником українського літературно-мистецького журналу “Буковинська зоря”, Союзу українських студентів, редактором і видавцем літературного буковинського альманаху “Руська хата” тощо, оскільки вважав своїм святим обов’язком “плепати драматичне й музичне мистецтво, ставити українські народні п’єси в театрі, організовувати музично-декламаційні вечори, концерти й популярні лекції на мистецькі теми”. У 1884 році Сидора Воробкевича обирають головою першого “Руського літературно-драматичного товариства” у Чернівцях, що дозволило йому успішно співпрацювати з передовими мистецькими силами Східної України, Галичини, Закарпаття “во ім’я” “єднання всіх русинів” (проголошеного Ю.Федьковичем).

Поряд з літературно-публіцистичною, навчально-виховною та громадською надзвичайно багатою й різноманітною була та залишається музична спадщина С.Воробкевича, серед якої: солоспіви, вокальні ансамблі, опери, мелодрами, оперети, інструментальні п’єси для фортепіано, струнного квартету та малого оркестру. Проте найвагоміше місце займає вокально-хорова музика – понад 400 творів для хору, з яких біля 250 написані на власні тексти та власні переклади німецьких поетів – Гайбеля, Кернера, Таубе, Тіка та ін., кількості церковних творів на старослов’янські й румунські тексти, сольні пісні, переважно на власні тексти, обробки народних пісень, передусім для школярів.

Вокальна музика настільки швидко завоювала популярність і з однаковою легкістю осмислювалася різним контингентом слухачів – дітей і дорослих, що його авторські солоспіви сприймалися більшістю людей як народні мотиви, які, за свідченнями місцевої преси, “гомоніли скрізь по нашій краї, завдяки гарній музиці автора – і під бідною селянською хатою, і серед міської інтелігенції”. А “Руська читанка” за 1886 рік (Львів) писала: “Сотки його композицій, патріотичних і ліричних пісень, квартетів, кантат і застольних співається повсюди на Русі, і немає вечорів музикальних, де б не виконувано цих творів”. Навіть Іван Франко захоплено називав ліричну творчість Сидора Воробкевича розсипами “дорогоцінних перлів”, якими особливо багаті його так звані малі музичні форми – хорові мініатюри та пісні з їх ліричною пластикою мелодій, винятковою чуттєвістю, елегійно-проникливим характером, структурною самозаглибленістю та логікою просторового й ладотонального розвитку.

Творча думка композитора глибоко пов’язана з експресією людського мовлення, тому навіть недосконалі, з огляду композиторського професіоналізму, твори С.Воробкевича (на що неодноразово вказували музична критика та музикознавчий огляд), завжди несли в собі ширість почуттів, бездоганну мелодійність та незвичайну енергетику, які “перекривали” брак композиторської техніки. Варто згадати хоча б такі пісні, як: “Заграй ми, цигане старий”, “Над Прутом у лузі”, “На чужині загибаю”, “Сині очі”, “Там, де Татран круто в’ється”, “Баркарола”, “Чабан вівці ганяє”, “Якби була я зазулев” та ін., написані на власні тексти, які ще донедавна вважалися народними піснями. Це свідчить про міцну фольклорну основу інтонаційної структури й метроритмічної будови його пісень та опору на народнопісенний мелос, що й надавало їм особливої пізнаванності.

Зрештою, сам композитор не заперечував брак професійного вишколу у своїй музичній роботі, про що свідчить його творча співпраця з галицькими композиторами В.Матюком, О.Нижанківським, у листуванні з якими він часто просив дещо “підправити” те, що він писав “рапсодично... четверте через десяте”. “То вже така моя натура”, – зазначав композитор [2, с.58]. Найбільше критичних зауваг отримував він щодо якості аранжування, зокрема, акомпанементу, який стосувався виразності музичного викладу куплетної форми пісень, певної логіки урізноманітнення гармонії, надмірного вживання діатонічних і хроматичних неакордових звуків та музичних уривків, що ніби “виростають з одного ритмічного зразка”, частого повторення акордів T, S і D, а також браку взаємозв’язку мелодії з літературним текстом та, іноді, надмірної “пісенності” викладу, певної структурної “замкненості”, і навіть, уподібнення до німецького стилю музичної побудови творів Ф.Шуберта тощо [Там само, с.55–56].

Пісенна лірика С.Воробкевича з її кантиленно-сентиментальним забарвленням мелодії, укладена автором здебільшого в плавній ритміці вальсу, колискової, польки чи ноктюрна й обрамлена в легку прозору фактуру гармонізації для т. зв. “домашнього музикування”, за своїм змістом і музичною мовою, справді, наближається до поширених у той час в Європі побутових пісень-солоспівів (романсів), зокрема, німецьких, італійських, австрійських композиторів, широко відомих на Буковині в ХІХ ст. Це не видається дивним, оскільки творчість зарубіжних композиторів служила певним зразком для більшості українських музикантів того часу, переважно, аматорів, перед якими ще тільки відкривався європейський професійний музичний світ. Але вже й тоді національна професійна музична культура в Україні, яка визрівала в тісному взаємозв’язку з народнопісенними традиціями, упевнено завойовувала світові сцени. Відомо, наприклад, що в 1891 році пісня С.Воробкевича “Над Прутом у лузі” у хоровому аранжуванні була виконана “Львівським Бояном” у Празі (поряд з творами М.Лисенка, А.Вахнянина, В.Матюка), де отримала загальне схвалення й підтримку не тільки слухачів, а й широкого кола музикантів. Крім того, пісні С.Воробкевича (у сольному й хоровому викладі) на слова І.Франка, Ю.Федьковича, М.Шашкевича, Т.Шевченка та на власні тексти щораз частіше почали з’являтися в різних музичних збірниках (“Боян”, редактований В.Матюком, “150 українських пісень для фортепіано”, укладений Д.Січинським (1888), різних інструментальних збірниках тощо).

Величезне значення для формування вокальних смаків композитора мала його практична хорова та педагогічна діяльність, насамперед, із сільськими хорами, колективом робітничої молоді, шкільними хорами, хором чернівецької “Бесіди”. Це була справжня творча лабораторія для молодого митця, де він мав можливість перевіряти якість щойно написаного твору в “живому” виконанні. Працюючи з хоровими колективами, Воробкевич одним з перших західно-

українських композиторів звернувся до поезії Великого Кобзаря (зокрема, ліричних поезій), де повною мірою проявилися його непересічний талант і творча індивідуальність хорового письма композитора-мелодиста (“Думи мої”, “Минають дні”, “Чого мені тяжко”, “Гомоніла Україна”, “Три шляхи”, “Огні горять”). А в рукописній спадщині збереглося чимало незавершених творів на тексти Т.Шевченка, у т. ч., одноголосих мелодій (“На вгороді, коло броду”, “Якби мені черевички”, “Ой гляну я подивлюся”).

Особливу нішу у вокальній творчості С.Воробкевича займають пісні для дітей, які він писав упродовж усієї педагогічної діяльності. Навчальні посібники та пісенники, які випускав композитор, стали єдиними на Буковині методичними посібниками для вчителів, які вміщали, крім пісенного репертуару, короткий музично-теоретичний курс з елементарної теорії музики. Пісні укладено в порядку підвищення складності – від найпростіших (з діапазоном кuartи-квінти) до складніших (з хроматичними ходами й модуляціями). Тематика пісень відповідала інтересам школярів і була пов’язана зі шкільним побутом (“Пісня школярів”, “До школи”, “Веснянка”, “Прогулька” та ін.), вихованням поваги до праці (“Пісня рілляка”, “Ремісники”, “Моя нива”, “Пісня женців”), навчанням (“Книжка”, “Пісня школярки”, “Вставайте, діти”). Надзвичайної ваги надавав композитор пісням патріотичного характеру (“Мово рідна”, “Сирота на чужині”, “У горах Карпатах” тощо) і любові до рідного краю (“Чом, річенько домашня, так пливеш поволі” на слова Я.Головацького, “Милий край рідимий”, “Підлисса” на слова М.Шашкевича, яка, до речі, давно втратила авторство й побутує в народному варіанті зі словами “Кажуть люди”).

Отже, професійний підхід до дитячого пісенного репертуару визначає, насамперед, розуміння автором навчально-виховних завдань, спрямованих на повноцінний розвиток підростаючого покоління – головної мети педагогіки, оскільки в основу мелодичної структури пісень композитор свідомо поклав народнопісенний мелос (на вірші Ю.Федьковича, Д.Млаки, О.Поповича, І.Пасічинського та ін.), іноді спеціально позначаючи частину з них як “напів народний” (наприклад, пісня “Якби я був соколом” побудована на народному мотиві “По дорозі жук, жук”). Продуманий і чітко систематизований навчальний матеріал у названих “Співаниках” засвідчує глибоке розуміння композитором генеральної мети естетичного виховання шкільної молоді, провідним завданням якого було (і залишається) формування духовної культури майбутніх поколінь, а невичерпним джерелом – надзвичайно багатий і різноманітний народнопісенний мелос.

**Висновок.** Українська народна пісня у творчості видатного буковинського композитора Сидора Воробкевича, таким чином, стала джерелознавчою базою духовної культури українського народу й знайшла оригінальне багатовекторне втілення у вокально-хоровій, інструментальній музиці, навчально-виховній сфері музичного життя, що дозволило засобами музичного мистецтва репрезентувати не тільки національні співацькі традиції, а й загальноєвропейські стандарти культурних надбань людства.

1. Білинська М. І. Сидір Воробкевич. Нариси про життя і творчість / М. Білинська. – К., 1958. – 51 с.
2. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / Василь Витвицький ; [вступ та упоряд. В. Пилиповича]. – Перемишль, 2004. – 144 с.
3. Витвицький В. Століття уродин двох українських музик / В. Витвицький // Музикознавчі праці: публіцистика / [упоряд., комент., пер. і переднє слово Л. Лехник]. – Львів, 2003. – С. 27–31.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги-XXI, 2007. – 420 с.
5. Людкевич С. “Сурма”. Концерт старогалицьких пісень / С. Людкевич // Діло. – 1938. – Ч. 82. – 15 квіт.
6. Українська музична література від найдавніших часів до першої половини XX ст. : навчальний посібник : у 3 ч. / авт. кол. під кер. Л. Ярославич. – Тернопіль, 2002. – Ч. 2. – Кн. I. – 210 с.

*В статье рассматривается музыкальное наследие буковинского композитора, дирижера, педагога, общественного деятеля и писателя XIX в. Сидора Воробкевича в тесной взаимосвязи с традициями украинских народных песен, богатейший колорит мелодики которых послужил основной базой для его плодотворной творческой музыкальной (в т. ч. вокально-хоровой, исследовательской и педагогической) деятельности. С.Воробкевич впервые на Буковине создал многочисленную учебную литературу по музыке, систематизировал музыкально-педагогический материал для школьников в соответствии с*

возрастными периодами развития детей, программными школьными требованиями и национально-патриотическим воспитанием. Большинство его песен и сегодня составляют ценность для музыкально-педагогической работы в условиях учебных заведений.

**Ключевые слова:** Сидор Воробкевич, композиторское творчество, народнопесенные традиции, творческое наследие, интонационная структура.

*The article is discussing the musical heritage of Bukovynian composer, conductor, pedagogue, public figure and writer of XIX century Sydor Vorobkevych in close interconnection with traditions of Ukrainian folk songs, whose the richest couleur of melodies served the basis for his productive creative musical (including vocal, choir, research and pedagogic) activity. First on the territory of Bukovyna Sydor Vorobkevych created numerous musical training literatures and systemized musical pedagogic material for schoolchildren in compliance with requirements of academic syllabus and national patriotic idea. Majority of his songs nowadays are valuable in musical pedagogic work in the context of environment of educational establishments.*

**Key words:** Sydor Vorobkevych, composer's oeuvre, folk song traditions, artistic legacy, intonation structure, folk base.

УДК 7.071.1:781.62

Тетяна Кіреєва

### МОДЕЛЬ ЧАСУ У ТВОРЧОСТІ С.С.ПРОКОФ'ЄВА

*У статті пропонуються розгляд моделі часу у творчості С.Прокоф'єва, аналіз його художніх смислових орієнтирів композиції через інтонацію, жанр, стиль, осмислення інтертекстуальної специфіки музики.*

**Ключові слова:** С.Прокоф'єв, часова модель, композиція, інтертекст.

Сучасний розвиток стилю наукового мислення стверджує синергетичний напрям пізнання в гуманістичному, культуротворчому, антропософському, акмологічному вимірах. З гносеології виділяються бівалентна, неформальна, багатозначна наука з особливим евристичним розділом знання про творче мислення. Багатомірність смислових значень покликана реалізувати творчу, композиційну сутність, інтелект, фантазію, традиції, знання, персоніфікований стиль як певну концептуальну інформацію. Творчість С.С.Прокоф'єва, як факт творіння художніх смислових орієнтирів композицій через інтонацію, жанр, стиль, осягнення інтертекстуальної специфіки музики, сприяє виявленню філософії, моделі часу великого композитора, що є метою нашої статті.

Матеріальне й духовне в культурному світі переплетені. Духовне виникає як внутрішній зміст музичного творіння через систему знаків, символів, асоціацій. Матеріальне покликане подавати й оформляти певну доцільність, утілювати в реальність субстанцію сонатної форми, п'єси, сюїти, концерту, арії, опери, балету, симфонії тощо. Як зазначає Г.Франк, “розум вбачає в буття не тільки явну, дану в зовнішніх відчуттях дійсність ... реальність ..., але і входить понад часове, ідеальне буття” [1, с.26]. Музична культура являє собою сутність і зміст “ідеального буття”, з якого виростає вся сукупність духовного життя суспільства й особистості. Виникаючий взаємозалежний діалектичний зв'язок між характером виконуваного твору, творчою індивідуальністю артиста й композитора, який написав творіння, дозволяє найбільш органічно вирішити головну проблему просторово-часового виміру. Творче втілення нотного запису композитора можливо, коли виконавець поєднує імпровізаційну свободу та невимушеність з мудрою стилістичною ощадливістю, коли твір звучить як “живе слово”, тільки через “сувору ритмічну структуру, через глибокопродуманий композиційний план, через складний комплекс поетичних і філософських ідей й аналіз” [2]. Думки великого теоретика, ученого, філософа Б.В.Асаф'єва, що сформували нові виконавські ідеали, нову музично-естетичну критику у 20-ті роки ХХ століття, актуальні й сьогодні. Вони допомагають артистам, співакам, інструменталістам, композиторам, теоретикам, історикам, працівникам мистецтва й культури знайти свій шлях у “причасті до художніх творінь” [3].

Новий час відкриває “динаміку відвертої плинності”, що стала прикметою руху як такого. Одночасно дає початок новому прояву організації музично-естетичного простору, новому музичному мисленню. Зміни настільки радикальні, що, аналізуючи їх, можна констатувати факт