

1. Арсеньев Н. Образ Страждущего Христа в религиозных переживаниях Средних Веков // Из Жизни Духа. – Варшава, 1935. – С.143–165.
2. Белорусов С. Психология духовной зрелости личности в перспективе святоотеческого подхода: Святоотеческое богословие в современности. // <http://www.synergia.itn.ru/kerigma/psych/belorusov/PsihologDuhZrelost.htm>.
3. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6-ти т. 9-ти кн. / Упоряд. Л.М.Копаниця. – К.: Либідь, 1994. – Т.4. – Кн.2. – 320 с.
4. Кисельова Л.О. Шевченко і Ключев (До проблеми типологічних зв'язків української та російської літератури) // [http://kluev.org.ua/academia/shevch\\_kl.htm](http://kluev.org.ua/academia/shevch_kl.htm).
5. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – 383 с. (Серия: Библиотека этической мысли).
6. Мацейна А. Драма Иова // Смятенное сердце: Трилогия. – М., 2000. – Ч.3. – 316 с.
7. Хейзинга Й. Осень средневековья. – Москва, 1995. – 544 с.
8. Этингоф О. Образ Богоматери: Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 190 с.
9. Юнг К.-Г. Архетип и символ: Пер.с нем. – М.: Renaissance, 1991. – 297 с.
10. Poltrum M. Schönheit und Sein bei Martin Heidegger. – Wien: Passagen, 2005. – 157 s.

*The complex world of psychological archetypes involved in the genre model Stabat mater is highlighted in the article. Reaching the state of catharsis, empathy, ambivalence of medieval prayer brought about stable compositional and semantic features in its numerous music interpretations.*

*Key words: Stabat mater, genre, archetypes, catharsis, empathy, ambivalence.*

УДК 785.11

ББК 85.315.040

Петро Круль

### СИМФОНІЯ МИХАЙЛА ГЛІНКИ “ТАРАС БУЛЬБА”: МАЛОДОСЛІДЖЕНІ СТОРИНКИ

*У статті аналізується спроба Михайла Глінки вирішити протиріччя між національним змістом та західноєвропейськими методами музичного розвитку, а також розкриття меж оркестрового інструменталізму в період його перебування в Парижі.*

*Ключові слова: симфонія, поліфонія, аналіз, пісня.*

XIX сторіччя в історії української музики, зокрема в її симфонічному жанрі, привертає до себе увагу тим, що між окремими творами виникали значні хронологічні розриви, що гіпотетично засвідчує про нерівномірність авторської уваги, яка незначною мірою пригальмувала творчий процес у цьому жанрі. Так, наприклад, третя з них, що збереглася, – симфонія М.Калачевського – була створена на шістьдесят сім років пізніше від симфонії невідомого автора, якщо не враховувати три “втрачені” симфонії П.Селецького та І.Лозинського й незавершену симфонію М.Лисенка.

Я хотів би детальніше зупинитися на нездійсненній також симфонії (с-moll) Михайла Глінки “Тарас Бульба”, яка привертає свою увагу тим, що в ній композитор намагався відтворити картини героїчного минулого українського козацтва. Чи не єдиним першоджерелом цього, так би мовити шедевру, яке дісталось нам від історії, – є спогади В.Стасова [1].

Аналізуючи дане першоджерело, яке засвідчує, що під час перебування в Парижі 1852 року Михайло Глінка написав першу частину й почав писати рукопис другої частини цієї симфонії. На жаль, вони були знищені автором і збереглися лише в пам’яті сучасників. “... Мені було безкінечно боляче подумати, що скоро від цього нічого не залишиться і пропаде жоден слід того, що колись М.І.Глінка замислював”, – писав В.Стасов [2].

На прохання В.Стасова В.Енгельгард та М.Балакірев відновили по пам’яті окремі епізоди симфонії, але це відбулося через 30 років після смерті Михайла Глінки, тобто 1887 року.

Виходячи з версії В.Енгельгарда, Михайло Глінка надавав перевагу в симфонії трьом епізодам:

- перший змальовував український степ (Бульба із синами їде степом);
- другий – “Запорізьку Січ”;

третій – "сцена кохання Андрія, сина Тараса Бульби, з полячкою".

Музичний запис, який вдалося дослідникам-музикознавцям донести до наших днів, переконує, що Михайло Глінка орієнтувався на українську народну пісню, як головну тему, яку він бажав покласти в основу музичного матеріалу симфоній, що образно відтворював би в пам'яті "Запорізьку Січ". Тема ця здебільшого діатонічна, але має одну характерну особливість для української народної музики – підвищена четверта ступінь у мінорі. Теоретичні музикознавці, котрі вивчають ладові особливості української народної музики, вбачають в цьому ознаки так званої "угорської гами" або подвійного гармонічного мінору.

У О.Серова можна також прочитати, що Михайло Глінка, створюючи перший мотив першої частини симфонії, "... дуже близько підійшов до початкового тексту української народної пісні "Гей гук, мати гук", хоч можливо, власне її і не чув" [3].

У дослідженні Г.Тюменєвої "Гоголь и музыка" висловлюється думка про безперечну спорідненість глінківської теми "Запорізької Січі" з українською народною піснею "Засвистали козаченьки" [4].

Порівняльний аналіз українських народних пісень, запропонованих О.Серовим і Г.Тюменєвою, з темою "Січі" Михайла Глінки свідчить, що обидві відповідають першоджерельному характеру глінківської музики. Наприклад:

Українська народна пісня «Гей гук, мати гук». на яку посилався О. Серов

Moderato

Гей, гук, ма\_ти, гук! Де ко\_

*ff* *molto marcato*

за\_ ки п'ють? Та під бі\_лю\_ю

*ff*

un poco ritenuto

та бе\_ре\_зо\_ю о\_та\_ма\_на ждуть.

*pp* *pp*

*marcatissimo e staccato*

Тема пісні “Засвістали козаченьки” є більш притаманною глінківській музиці, аніж пісня “Гей гук, мати гук”, за локанізмом мелодичної лінії, характером ритмічної та інтервальної побудови. Існують також і відмінності в структурі наспіву: квадратна побутова в пісні “Засвістали козаченьки” – тритактова в Михайла Глінки, ладова організація першої – d-F-d; у другій – перша фраза g-c, друга – секвентне повторення першої – F-B. Пісня “Гей гук, мати гук” має спільність насамперед ладової організації g-c та інтервальної побудови, а також ознаки опори на гармонічний мінор, зіставлення фа-дієз – фа-бекару через світлотіні так званої “Угорської гами”.

В обох піснях тоніка знаходиться в середині звукоряду. Зрештою, усі три наспіви можна визнати варіантами. І це є додатковим свідченням на користь близькості глінківської теми українському фольклору.

Народна пісня, на яку посилається О.Серов, відноситься до жанру думи – епічного складу про тяжке козацьке життя, звідки видно, що Михайло Глінка мабуть був добре обізнаним у цьому жанрі української народної музики й у своїй темі зберіг характерні його особливості: помірний темп – *Moderato*, “розмашистий” характер мелодичної лінії та її ладову побудову, але поряд із тим він усе ж таки користувався європейським типом розвитку тем.

Друга тема “Січі” (*Piu presto*) також наближається до оригінальної української народної пісні “Ой на горі там жінці жнуть”, яка належить до жанру похідних козацьких пісень.

Цей факт підтверджує думку, що композитор хотів створити “Козацьку симфонію”:

Помірно маршово

За\_ сви\_ ста\_ ли ко\_ за\_ чень\_ ки  
в по\_ хід з по\_ лу\_ но\_ чі, за\_ пла\_ ка\_ ла  
Ма\_ ру\_ сень\_ ка сво\_ і яс\_ ні о\_ чі.

У темі змінено метро-ритм наспіву, а головне – виконана гармонізація із застосуванням кадансового звороту (S, K6/4, D, T), тобто на європейський манер.

Наступні уривки, що збереглися, не дають змоги визначити їх національну сутність, оскільки вони є невеличкими й базуються на загальноєвропейському інтонаційному та гармонічному строї.

Характерно, що Михайло Глінка, який є основоположником російської національної класичної музики, сам симфоній не створював, хоча, як бачимо, є відомості про те, що він цікавився цим жанром. Наприклад, відомо також, що в 1824–1926 рр. він зробив ескізи симфонії B-dur, що засвідчує про його зацікавленість великою симфонічною формою на російському національному ґрунті. Ще однією спробою написання твору в цьому жанрі були ескізи симфонії-увертюри d-moll, завершеної лише 1937 року В.Шабалінім.

Оскільки обидві задумані симфонії виявилися незавершеними, то доречним постає запитання: а чи не є це випадковістю? Михайло Глінка, як бачимо, намагався знайти паралелі в розвитку російської та української національної музики, але втілити свій задум у сфері симфонічного жанру так і не зміг. Як великий митець, він розумів недосконалість таких спроб: “... збавнувши, я зрозумів, що розвиток *Allegro Durchführung* (тематичний матеріал у розробці) було розпочато на німецький манер, поміж того, що загальний характер твору був малоросійським, я кинув партитуру, а Педро знищив її (згідно з гіпотезою В.Одоевського, дон Педро вивіз чорновий рукопис симфонії “Тарас Бульба” до Парижа) [...] не маючи сил чи настрою вибратися з німецької колії у розвитку, я кинув розпочату працю” [5].

Згідно із цими висловлюваннями Михайла Глінки, Б.Асаф'єв резюмував: "... у самому собі, у своїй творчості Михайло Глінка не міг поєднати перспектив, що відкривались згідно з його інтелектом, з тим, що він був спроможний зробити істотно, як людина свого часу. Звідси – зрив симфонії – й відразу й безболісно! Ураховуючи весь музичний зріст, знання, технічний досвід, смак, культуру слуху Глінки та пам'ятаючи, що він досконало знав музичні культури Італії, Франції, Іспанії, не кажучи вже про російську, він мав право не визнавати конструктивну рецептуру німецького симфонізму за універсальну – враховуючи все це, не можна не визнати істинності та щирості цього визнання" [6].

Таким чином, Михайло Глінка не зміг вирішити протиріччя між національним змістом та західноєвропейськими методами музичного розвитку. У "Камаринській", для прикладу, він використав принципи варіаційного розвитку та підголоскової поліфонії, але побудувати за цими засадами сонатне Allegro він не наважився.

Сучасники композитора залишили не тільки записи тем симфонії "Тарас Бульба", але й передбачуване її інструментування. У ній значне місце мало належати саме духовим інструментам. В.Енгельгард у листі до В.Стасова про це згадує: "Бульба із синами їде степом, валторни мали зображувати (за словами Глінки) – вітерець, а скрипки – коливання ковилу. Глінка, бува, наспівує тему валторн: стиснувши губи та надувши щоки, чим намагався наслідувати тихий мідний звук валторн і в той же час обома руками ніжно перебирає численні варіації, що зображають ковиль" [7].

На даний момент можливо тільки гіпотетично доводити використання в симфонії "Тарас Бульба" духових інструментів, але, безперечно: у написаних творах Михайла Глінки, саме в цей період його творчості були розкриті цікаві межі його оркестрового інструменталізму. І зараз можна тільки пожалкувати про те, що симфонія не відбулася, тому що вона багато в чому, можливо, визначила б подальші шляхи розвитку українського симфонічного жанру й, зокрема, інтерпретацію в ньому духових інструментів.

1. Стасов В. Симфонія "Тарас Бульба" // Статті о музыке. – М., 1978. – Вып.4. – С.72–80.
2. Там само. – С.78.
3. Тюменева Г. Гоголь и музыка. – М.: Наука, 1966. – С.91.
4. Серов А. Музыка южнорусских песен. – М.: Изд-во Сов. комп., 1953. – С.21–22.
5. Одиевский В. Глинка – литературное наследие // Музгиз. – Л., 1953. – Т.2. – С.739.
6. Асафьев Б. Глинка // Избр. труды / Ред. И.Э.Грабарь. – М.: Наука, 1985. – С.138–139.
7. Стасов В. Симфонія "Тарас Бульба" // Статті о музыке. – М., 1978. – Вып.4. – С.79.

*In the article the attempt of Michael Glinka to settle contradiction between national maintenance and West Europe methods of musical development, and also opening of scopes of orchestral instrumentalism, is analysed in the period of his stay in Paris.*

**Key words:** *symphony, polyphony, analysis, song.*

**УДК 78.072**

**ББК 85.311**

**Наталія Толошняк**

### **ПУБЛІЦИСТИЧНА СПАДЩИНА БОРИСА КУДРИКА: НАУКОВА ПРОБЛЕМАТИКА ТА ЖАНРОВИЙ СПЕКТР (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИТЦЯ)**

*У статті окреслюється амплітуда наукової проблематики публіцистичних зацікавлень знаного українського музикознавця, критика, композитора Бориса Кудрика та визначається жанровий спектр досліджень і виступів науковця на шпальтах періодичної преси Галичини 30–40-х років ХХ століття.*

**Ключові слова:** *жанровий спектр, наукова проблематика, музична критика, публіцистика, періодичні видання.*

Борис Кудрик (1897–1952) залишив помітний слід в українській музичній культурі. Це відомий музикознавець, музично-критичний діяч, композитор, педагог, один із перших дослід-