

лише підкреслює, що початок серйозної пошукової роботи стосовно вивчення взаємозв'язків Стравінського та України триває. І хоча неможливо заперечувати справедливість вислову Р. Тарускіна, а саме: „Ніякі зусилля ніяких музикознавців ніколи не пояснять загадку генія Стравінського“¹³, якраз Перший міжнародний фестиваль у Луцьку „Стравінський та Україна“ став сильним поштовхом до багатьох новітніх досліджень невичерпного джерела творчих ідей одного з найзагадковіших композиторів ХХ століття.

Алла ЄФИМЕНКО

Українське музикознавство. Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник / Упоряд. І. Пяковський. — К., 1991. — Вип. 26. — 267 с.

У 1991 р. вийшов друком збірник „Українське музикознавство“, вип. 26. Проте з огляду на певні економічні труднощі цей збірник донині відсутній у наукових бібліотеках Західної України. У бібліотеці Музичного інституту ім. М. Лисенка також його не знаходимо. А слід визнати, що загалом статті, вміщені у збірнику, досить змістовні, багато із них торкаються питань малодосліджених ділянок музикознавства. Тому правомірно буде ознайомити коло музичної громадськості із змістом даного збірника, дати йому об'єктивну характеристику.

Статті, що увійшли до збірника, тематично розмежовані трьома розділами. Перший із них присвячений дослідженням з історії української музичної культури, другий пов'язаний з висвітленням шляхів розвитку сучасної української музики, і третю групу становлять статті з проблем теорії та історії музики.

Історичні межі зацікавленості серед музикознавців відходять до ХVІІІ ст., підпорядковані науковому дослідженню музичної культури України ХІХ століття, на межі ХІХ—ХХ століть, а також першої та другої половини ХХ століття.

До групи тем з історії української музичної культури увійшли такі статті: Шевчук О. Музична україніка в контексті вітчизняної культури на межі ХІХ—ХХ століть; Конова О. Шляхи формування великих культурних центрів на Україні дожовтневого періоду (на прикладі музичного життя Харкова); Сокол О. Інтонаційні образи та національна характерність „Кобзаря“; Лисяна О. Опера П. Сокальського „Облога Дубно“ і традиції „великої“ історико-романтичної опери; Фрайт О. Програменість у фортепіанній творчості львівських композиторів 1920—1930-х років ХХ століття.

Під рубрикою „Сучасна українська музика“ містяться статті: Пяковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського; Чебан Ю. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970—1980-х років); Сютя Б. Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970—1980-х років (на матеріалі камерно-вокальної творчості); Решетняк Л. До проблеми типології та

¹³ Тарускин Р. Стравинский. Загадка гения // Музыкальная академия. — М., 1992. — № 4.

періодизації української фортепіанної фуґи; Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження (на прикладі Першої та Другої фортепіанних сонат); Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці; Гончар Є. Семантична спрямованість оновлення деяких традиційних форм (на прикладі творів М. Скорика та А. Шнітке); Гливинський В. Драматургічні та стилістичні особливості симфонії О. Скрипника.

До кола проблем теорії та історії музики ввійшли такі праці: Глушенко Ю. Деякі аспекти тотальної імпровізації у контексті музичного виконавського процесу (на прикладі фортепіанних творів); Симонова Н. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві; Полибіна-Малишкіна І. Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика; Приходько В. До вивчення синтезуючої функції фактури; Калашник М. До проблеми функціонування жанру сюїти в сучасній українській музиці; Деменко Б. Ритміка в жанрі болгарської музики; Щипачова І. Авторедакція як стильове явище в російській фортепіанній музиці.

Звернемось до характеристики окремих досліджень.

Стаття О. Шевчук цікава тим, що в ній статус музичної україніки піднято на рівень науки про музичну культуру, подано історичний екскурс так званого „українського питання“, який доповнює і збагачує сучасні уявлення про культурний контекст минулого. В одному з аспектів музичної україніки цього періоду, що його порушує автор, а саме в питанні про музично-стильову цілісність культури, О. Шевчук відзначає: „... сьогодинішній рівень нашого музикознавства перебуває у тому стані, який забезпечує дослідження лише двох стадій музичної культури: народну (селянську) та професіональну, тоді як дві інші — міська побутова і українська церковна музика або недостатньо вивчені, або цілком випали з наукового обігу“¹. Саме тут закралася велика помилка, оскільки дослідник не вважає церковну музику професіональним мистецтвом, а слід зазначити, що саме професіональна музика зародилася і сформувалася на основі церковного співу. Церковна музика — перші зразки професіонального музичного мистецтва. Отже, по-перше, церковна музика входить до поняття професіональної музики. По-друге, така висловлена теза свідчить і ще про те, що О. Шевчук мало орієнтується у наукових дослідженнях у галузі церковної музики, адже ми тепер справді можемо пишатися тим, що вже існують праці, архівні знахідки, розшифровки давніх матеріалів, присвячені вивченню церковної музики (наукові розвідки Н. Герасимової-Персидської, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновського, Б. Кудрика та ін.).

Заслугує уваги стаття О. Лисяної, в якій дослідниця прагне розглянути оперу П. Сокальського „Облога Дубна“ в аспекті її стильового вирішення, визначити її позитивні якості і прорахунки. Є спроби проведення порівняльного аналізу з оперою „Тарас Бульба“ М. Лисенка на цей же сюжет. Але ж знову, як і в багаті наших вітчизняних дослідників, О. Лисяна іде за інерцією минулих років: автор не може мислити поза російською культурою, згадуючи перший зразок жанру „великої“ історико-романтичної опери у творчості М. Глинки (опера „Іван Сусанін“)². У даному разі якщо й варто торкатися традиції і першости у створенні такого жанру, то слід було б назвати твори західноєвропейських

¹ Шевчук О. Музична україніка в контексті вітчизняної культури на межі ХІХ—ХХ століть // Українське музикознавство.— К., 1991.— Вип. 26.— С. 16—17.

² Лисяна О. Опера П. Сокальського „Облога Дубна“ і традиції „великої“ історико-романтичної опери // Українське музикознавство.— К., 1991.— Вип. 26.— С. 44.

композиторів: опери Мейєрбера, Обера та ін. Бо коли мова заходить про традиції „великої“ опери, то саме у творчості названих композиторів сформувався цей жанр, і їхні твори є найстійкішими зразками драматургії даного типу.

Цінним внеском у дослідження фортепіанної творчості львівських композиторів є стаття О. Фрайт. Фортепіанна музика львівської композиторської школи ще маловідома з огляду на певні суспільно-політичні обставини, але оригінальна за образом мисленням, високопрофесійним рівнем драматургічного розгортання. І тому звернення до такої теми досить цікаве й актуальне. Проте автор ні разу не згадує жодної розвідки в цій ділянці дослідження або можливо споріднених їй. Бо вже існують наукові спостереження, які торкаються питань львівської фортепіанної школи, творчості львівських композиторів на межі ХІХ—ХХ століть, першої половини ХХ століття, здійснені Н. Кашкадамовою, Б. Фільц та ін.

Окрім того, дослідник має сміливість стверджувати свою думку про фортепіанну творчість того чи іншого композитора на основі аналізу лише одного фортепіанного твору чи циклу. Так, наприклад, це стосується характеристики фортепіанної музики Н. Нижанківського, де береться до уваги сюїта „Листи до неї“, Ст. Людкевича (п'єса „Тихий вечір“), В. Барвінського (цикл „Любов“), М. Колесси (ноктурни „Довбуш і Дзвінка“). Можливо, у такому разі слід було лише в аспекті ознайомлення проаналізувати чи охарактеризувати ті чи інші твори, виявити їх особливості, а не ставити собі за мету на основі поодиноких творів досліджувати фортепіанну творчість композиторів.

Маємо певні застереження до статті І. Пясковського, яка спрямована на виявлення романтичних традицій у творчості Б. Лятошинського, зокрема увагу звернено на ладогармонічні особливості мислення композитора. І знову ж дослідник повторює помилки радянської музикознавчої науки, в якій вимагалися неодмінний зв'язок чи наслідування традицій російської культури, а в даному разі і суттєвим для творчості Б. Лятошинського є втілення загальнослов'янських джерел.

Дослідник у сучасних умовах мислення (1991 рік виходу з друку збірника, в якому вміщена дана стаття) за інерцією застосовує радянську термінологію, пише, що прояв романтичних традицій у ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського — це „якісно новий етап у розвитку романтичного напрямку в нових соціально-історичних умовах становлення творчого методу соціалістичного реалізму, що має інтернаціональне значення для розвитку прогресивного світового музичного мистецтва“³. Також постає питання, яку музику автор вважає прогресивним, а яку непрогресивним мистецтвом? Такі поділи є просто безпідставними і зайвими. Від науковців вимагається високопрофесійний рівень мислення, чіткість і ясність у висловлюванні думок та ідей.

Широке коло громадськості має можливість познайомитися із статтею Б. Сюти, яка присвячена проблемі оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970—1980-х рр. (на матеріалі камерно-вокальної творчості). Хочеться відповісти, як дослідник тлумачить саме поняття „оновлення“. По-перше, на його думку, „оновлення“ — це є тенденція, внутрішньо притаманна професійній музиці. По-друге, це є активізація пошуків нових способів віддзеркалення дійсності в музиці. По-третє, це є тісний зв'язок із традицією, що є передумовою успіху му-

³ Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. М. Лятошинського // Українське музикознавство.— К., 1991.— Вип. 26.— С. 92—93.

зичного новаторства. По-четверте, це є ознака переважної більшості напрямків, що пов'язані з творчими пошуками⁴.

Якщо проаналізувати кожне з визначень, то можна переконатися в тому, що перша, друга і четверта думки деякою мірою повторюють одна одну. Автор не пізнав суттєвих особливостей у поясненні терміну „оновлення“. Тому його дослідження не є до кінця переконливе й довершене.

До проблеми оновлення звертається Є. Гончар в аспекті функціонування традиційних форм на прикладі творів М. Скорика та А. Шнітке. Автор дає можливість простежити, як на основі об'єднання найдавніших „організуючих“ музичної форми — рондальности та варіаційности — виникла особлива форма — рондоваріантна. Дослідник пояснює спільність джерел складових елементів цієї форми, що проникають до музичної народної творчості. Втілення характерних рис рондоваріантної форми Є. Гончар розглядає на прикладі „Карпатського концерту“ для оркестру М. Скорика та „Концерто-гроссо“ № 1 А. Шнітке.

Подальша стаття, яка ввійшла до розділу „Сучасна українська музика“ — дослідження Л. Решетняк „До проблеми типології та періодизації української фортепіанної фуґи“. Автор подає періодизацію української фортепіанної фуґи (перший період — 1950—1960-і рр., другий період — 1970—1980-і рр.). Це лише чітко розмежування цього жанру за десятиліттями, яке не має теоретичної основи пояснення. Згодом ми дізнаємось, що для першого періоду характерним є вплив хорової поліфонії, а для другого — інтерес до поліфонії і забутих поліфонічних жанрів. Але подальші міркування дослідника самі заперечують висловлену думку впливу хорової поліфонії на розвиток української фортепіанної фуґи в 1950—1960-х роках, про що читаємо: „Вплив модальности, серійности і стає чисто інструментальним у тематизації і фактурі“⁵.

Хотілось би бачити погодженість поглядів науковця у констатації тих чи інших фактів.

Деякі зауваження стосуються визначення типів фортепіанних фуґ. Л. Решетняк подає типологію, в якій зустрічаємося з новим терміном типу фуґи, заснованим на тематизмі еволюційного складу. В даному разі слід було б охарактеризувати цей новий тип, пояснити суть еволюційного тематизму.

Цікаві спостереження стильових особливостей українських композиторів знаходимо у статтях Н. Швець та В. Гливинського.

Деякі аспекти тотальної імпровізації у контексті музичного виконавського процесу на прикладі фортепіанних творів розглядає Ю. Глушенко. Свої міркування автор моделює за допомогою символіки математичної логіки. За основу дослідник бере музику авангардизму. Ю. Глушенко знайомить нас з одним із явищ тотальної алеаторики — асоціативною імпровізацією, що є найбільш „змістовним“ мистецтвом музичного авангарду. В статті висловлена теза, що асоціативна імпровізація може виникати не тільки як звукова реалізація рисунків та інструкцій композиторів-авангардистів, а й як практичне звукове відтворення візуальних конструкцій комп'ютера.

Аналітичний опис явища дає можливість познайомитися з використанням комп'ютерного моделювання і створення на базі його експертних програм. Дане

⁴ Див.: С ю т а Б. Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970—1980-х років (на матеріалі камерно-вокальної творчості) // Українське музикознавство.— К., 1991.— Вип. 26.— С. 80.

⁵ Решетняк Л. До проблеми типології та періодизації української фортепіанної фуґи // Українське музикознавство.— К., 1991.— Вип. 26.— С. 129.

дослідження ще раз підтверджує думку Дж. Кейджа про те, що з часом, коли дедалі більше людей використовуватиме комп'ютер, відкриється можливість створення музики для кожного і кожним⁶.

Нову сторінку у дослідженні музично-теоретичної системи Б. Яворського та М. Скорика спостерігаємо у статті І. Полибіна-Малишкіної, яка розглядає цю проблему на прикладі композиторської творчості М. Вериківського і М. Скорика. Проте слід уже напочатку зазначити, що в самій назві статті („Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика“) закралася помилка. Автор порушує теорію ладового ритму Б. Яворського, що стала класичною (оригінальною) концепцією вітчизняного музикознавства, а також розглядає ладову систему М. Скорика, що є основою його книжки „Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття“ (див. 1983 р.). Тому в назві статті слово „Нові“ є зайвим. Проте дослідник детально аналізує втілення теоретичних концепцій Б. Яворського в „Чотирнадцяти маленьких прелюдях для фортепіано“ (вид. 1969 р.), які мають присвячення Б. Яворському та підзаголовок: „У гармонічній системі ладового ритму“. Теоретичні погляди М. Скорика втілені на матеріалі аналізу Віолончельного концерту.

Безперечно, дана стаття торкається лише деяких сторін проблеми. Цікаво було б детальніше простежити взаємодію музично-теоретичних ідей та композиторської творчості в історичному аспекті, проаналізувати механізми цієї взаємодії.

Музично-теоретичним проблемам присвячені праці В. Приходько („До вивчення синтезуючої функції фактури“) і М. Калашника („До проблеми функціонування жанру сюїти в сучасній українській музиці“).

Аналіз синтезуючої функції фактури дає можливість простежити процеси фактурного синтезу виразових засобів. Водночас вивчення синтезуючих фактурних процесів досить специфічне: дослідник звертається передовсім до розгляду синтезованого комплексу (фактурні компоненти) та обраних композитором методів синтезу (прийомів та принципів фактурної організації матеріалу). Результати такого обстеження дають змогу наблизитися до розуміння закономірностей формування музичної інтонації, що і є завданням наукової і композиторської діяльності.

Збірник „Українське музикознавство“ є одним з об'єктів громадської думки у знайомстві з науковими дослідженнями, пошуками і відкриттями. Попри численні позитивні показники щодо тематичної змістовності даного випуску „Українського музикознавства“ треба визнати і деякі його вади в упорядкуванні. Слід пам'ятати, що збірник „Українське музикознавство“ — це один із примірників малочисельної видавничої української музичної літератури. І тому, з огляду на певні об'єктивні обставини, величезна кількість праць, що стосуються розвитку української культури, лежить тривалий період неопублікована, не донесена до широкої громадськості, а натомість до даного збірника увійшли статті, орієнтовані на чужонаціональну культуру, зокрема російську — у праці І. Щипачової, болгарську — у праці В. Демиденка, західноєвропейську — в Ю. Глушенка.

Але треба відзначити, що загалом, за винятком деяких поправок, наукові матеріали, що увійшли до збірника „Українське музикознавство“ (вип. 26), свідчать про високий науково-професійний рівень українського музикознавства. Переважна більшість статей збірника присвячена актуальним проблемам музичного життя. Ми маємо можливість пізнати перші відомості про творчість молодих композиторів, прочитати перші розвідки в дослідженні музично-теоретичних кон-

⁶ Див.: Артем'єв Е. Нотатки про електронну музику // Музична критика і сучасність. — К., 1978. — Вип. 1. — С. 210.

цепцій, зробити цікаві відкриття і спостереження з історії української музичної культури. Сподіваємось і висловлюємо щире побажання активізувати видання подальших збірників „Українське музикознавство“, які й надалі будуть музично-теоретичним та музично-історичним підґрунтям вітчизняного музикознавства.

Оксана БІЛИК

Духовные стихи в рукописной традиции Вятского края. Инципитарий по материалам БАН и УрГУ / Составители: Л. Петрова, М. Казанцева // К истории книжной культуры Южной Вятки. — Л., 1991. — С. 78—93

Поява цього інципитного каталогу духовних віршів (фактично пісень) — проблема, яка вже давно назріла, причому не тільки в російській, а й в українській музикознавчій, фольклористичній та філологічній науках*. Тому й становить він значний інтерес для нас в Україні, де духовні пісні відомі щонайменше від кінця XVI ст.¹

Відомо, що однією з передумов будь-якого наукового дослідження є необхідність створення ґрунтовної джерелознавчої бази. З огляду на це пошук та введення до наукового обігу нових джерел інформації становить великий інтерес, позаяк значна кількість рукописних списків (збірників) та наявних у них записів духовних пісень що чекає свого наукового вивчення передовсім з музикознавчого погляду. Щойно сказане стосується однаковою мірою російських та українських джерел. Тому одразу ж, при ознайомленні із вступною статтею до інципитного каталогу викликають певне заперечення категоричні міркування дослідниць про те, що ці пісні „давно відомі і історикам, і філологам, однак до недавнього часу використовували їх лише побіжно“ (С. 78). Однією з причин такого „побіжного та ілюстративного“ використання, власне, і є недостатке, сказати б, однобічне, переважно з літературного погляду, дослідження рукописних списків духовних пісень. На жаль, цей недолік літературознавчого джерелознавства не подоланий і упорядниками рецензованого інципитарію, незважаючи на те, що Л. Петрова та М. Казанцева задекларували використання методу системного підходу до культурно-історичних явищ, який передбачає невибіркове опрацювання будь-якої пам'ятки, а всебічне. Це тим більш дивно, що Л. Петрова та М. Казанцева визначають предмет свого дослідження як „комплексне джерело, бо поряд із словесною стороною воно охоплює (не завжди, але досить часто) також і музичну компоненту. А деколи до слова і мелодії додається ще й графічний образ, зафіксований мініатюрами, маргінальними малюнками і клеймами“ (С. 78).

* Надалі користуватимемось терміном „пісня“, адже духовні вірні у переважній більшості — це пам'ятки як поетичні, так і музичні.

¹ Доречно буде зауважити, що цьому археографічному дослідженню передувала спеціальна праця, присвячена російській духовній ліриці, яку підготували до друку Л. Петрова та Н. Сєрьогіна. Див.: Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV—XVII веков. — Л., 1988. — 412 с.