

СТИЛЬ ГРИ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ЯК САМОВИЗНАЧЕННЯ СВІДОМОСТІ /виконавсько-методологічний аспект розгляду/

1. Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие: пер. с англ.* – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
2. Ворожбит В.В. Розвиток творчих здібностей учнів молодшого шкільного віку засобами образотворчого мистецтва // *Засоби навчання на науково-дослідній роботі: Зб. наук. пр.* – Х., 1998. – Вип. 7. – С. 42 – 45.
3. Левин С.Д. *Ваш ребенок рисует.* – М.: Советский художник, 1979. – 271 с.
4. Полуянов Ю.А. Методы изучения детского рисунка // *Новые исследования в психологии.* – № 2. – М.: Педагогика, 1981. – С. 53 – 60.

Стаття надійшла до редакції 29.10.2008.

УДК 7.071.2.03

Віктор Самітов, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант
Національної музичної академії України
імені Петра Чайковського, в.о. професора
м. Київ

СТИЛЬ ГРИ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ЯК САМОВИЗНАЧЕННЯ СВІДОМОСТІ /виконавсько-методологічний аспект розгляду/

У даній статті розглядаються можливі бачення актуальних проблем по відношенню розуміння поняття “стиль”. Розкриті методологічні основи багатовекторного розуміння названої категорії.

Ключові слова: стиль, музично-виконавське мистецтво, живопис, поезія, музичні твори, музикознавець.

Постановка проблеми. Здобутки попередніх надбань щодо поняття і урозуміння категорії “стиль” потребують від практиків та науковців певних виходів на розтлумачення та порозуміння тієї смислової значимості, яку не можна визначити зразу. Даний погляд смислового розкриття понять “стиль виконавця – виконавський стиль” має за мету продовження спорідненості у розробці попередніх наукових пошуків-здобутків цього напрямку, а саме – розробці (паралельно процесуальній “арці” пошукувань Б. Асаф’єва та його послідовників) нових поглядів на вищеназвані поняття-процеси.

Тема заслуговує на увагу як постійно актуальна у зв’язку з тим, що *стиль*, перш за все, явище багатоаспектне, а це (саме воно) означає його процесуально мінливе існування в залежності від тих, наприклад, особистісних і суспільно-історичних обставин, які людина сприймає, відчуває, усвідомлює і під впливом їх дієвості змінюється-формується. А це, природно, змінює її погляди на Всесвіт і саму себе, а, отже, – впливає та змінює “архітектуру” інтерпретаційних пошукувань-міркувань музиканта-виконавця.

Розглядаючи поняття *стиль*, перш за все, треба звернутись до усвідомлення його корінних етимологічно-суттєвих ознак, а саме:

“Стиль (лат. *stilus*, тут – паличка для письма) – 1) Знаряддя для письма в давнину та за середньовіччя.

2) У літературі та мистецтві – єдність змісту, образної системної художньої форми, що склалася за конкретних суспільно-історичних умов і властива різним історичним періодам і епохам у розвитку літератури й мистецтва. У вузькому значенні стиль – індивідуальна манера, своєрідні, неповторні ідейно-художні особливості творчості митця.

3) У мові – сукупність мовних засобів і прийомів, вибір яких зумовлений змістом, характером і метою висловлювання.

4) Спосіб, прийом, метод роботи.

5) Характерна манера поводитися, говорити, одягатися і т. ін.

6) Старий стиль і новий у літочисленні ...” [4, 791 – 792].

“Паличка для письма” – це, на наш погляд, є знаряддя (сучасне – ручка) для фіксації певних явищ, які потім (при їх аналізі і усвідомленні та узагальненні) створили поняття “стиль”. Тобто, це є усвідомлення певних накопичень життєдіяльності людини, великого, певно, досвіду, що потребував фіксації “паличкою до письма”.

Можливість розгляду даної теми полягає у розкритті специфічного виконавсько-інструментального усвідомлення поняття *стиль*,

СТИЛЬ ГРИ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ЯК САМОВИЗНАЧЕННЯ СВІДОМОСТІ /виконавсько-методологічний аспект розгляду/

а саме – у методологічному спрямуванні його визначення як фактору розумово-практичних перспектив тлумачення музичних творів (інтерпретація).

Тема *стилю* є комплексною в усвідомленні проблем музично-виконавського мистецтва. Мова йде не про стильові особливості конкретної особистості композитора або епохи, в якій він духовно виховувався і творив (класична школа), а про умови її визначення. Можливо, що виникнення поняття *стиль* має фіксовану письмову основу, а це означає, що засоби фіксації та їх застосування (пристосування) своїм виникненням зобов'язані саме узагальненням певних історичних першоджерел різних напрямків діяльності людини, їх розвитку, усвідомлення, що й знайшло своє відображення у понятті *стиль* і було зафіксовано письмово.

Відомо, що визнати окремого автора, або авторів утворення даного поняття неможливо (хоча науково-історична спрямованість тут безсумнівно необхідна). Можливі певні гіпотези стосовно (відносно) кожного графічно (письмово) зафіксованого рече-мовного поняття. Це створює відповідні умови щодо його генезису, становлення і подальшого розвитку. На наш погляд, можна впевнено стверджувати, що саме історичні перетворення утворили поняття *стиль*, а не навпаки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Даний аспект розгляду теми базується на теоретичних, виконавсько-практичних, науково-педагогічних і теоретично-принципових пошуках Б. Асаф'єва і, зокрема, його послідовників “київської школи” академічного народно-інструментального мистецтва, а саме: М.М. Геліса, М.А. Давидова, С.В. Баштана, Є.Г. Блінова, М.І. Різоля, І.А. Яшкевича, Ю.І. Тарнопольського, В.В. Бесфамільнова, М.Т. Білоконева, В.В. Воеводіна, М.В. Шелеста, С.А. Крапиви, С.Г. Чапкія, В.С. Панькова та багатьох інших видатних виконавців, теоретиків, викладачів.

“Виконавець не існує ізольовано (*стиль* сприйняття та виконання (без сумніву) залежить від нього – С.В.З.). На характер його інтерпретації здійснюють значний вплив багато зовнішніх факторів: виконавська практика інших музикантів, набуті створені традиції виконавства, художні принципи тієї виконавської школи, до якої вона належить, відчуття свого часу, своєї епохи та інші. Тільки співвідношення всіх цих факторів з особистісним відношенням до виконуваного створює (утворює) передумови для виникнення такої інтерпретації, яка здатна переконувати і захоплювати сучасного слухача” [1, 302].

Цитування видатного майстра-виконавця не можна не побачити (проминути), бо воно є *стильовим* у практично-виконавському та науково-педагогічному досвіді.

Наслідуючи теоретичні традиції міркувань щодо *стилю*, необхідно проникатися такими думками: “... не можна розглядати історичні процеси в музиці, обмежуючись судженнями про окремі твори, стилі і композиторів. (*стиль* – є дещо більше ніж закладено у нашому усвідомленні. С.В.З.). Необхідно своє суворе розуміння про долю тих чи інших явищ і наслідки цього не переносити на непорозуміння слухачів і не талановитість твору” [2, 224].

Розгляд даної теми дає можливість прогнозування її бачення як неабиякої специфічної проблеми, а саме: “... слухач непідготовлений сприймає твір яскраво і темпераментно більше, ніж слухач-критик, композитор-слухач, критик-композитор” [2, 224].

Цільова спрямованість теми складається у пошуках закономірностей, синтезованих в засобах музичної виразності, що дозволяють через їх усвідомлення знайти можливість визначення конкретних явищ специфіки музично-виконавського мистецтва у загальних теоретичних мистецтвознавських пошуках, “адже, таїнство виконавського мистецтва – це таїнство індивідуальності. Виконавець-митець не може дозволити інтерпретаційного безвілля, він повинен “проспівати свою пісню”, змусити слухачів побачити твір власними очима. При цьому творче відношення до виконавського мистецтва ні в якому разі не повинно приводити до безмежності та безкраю. Багате уявлення музиканта, його життєвий та виконавський досвід, спеціальні професійні знання підкажуть розумне і художньо виправдане сполучення в інтерпретації об'єктивного та суб'єктивного начал” [1, 303].

Виклад основного матеріалу. Усвідомлення поняття *стиль* може бути розглянуто у різних ракурсах і з різноманітних точок зору діяльності людини і впливів на неї (фізіологія, психологія, виховання, характер тощо – до безмежності видів життєдіяльності оточуючої дійсності). Тобто, генетичні дані людини мають передумови особливості її існування і це складає його особистісний *стиль*, який трансформується і набуває розвитку в часовому просторі.

Якщо розглядати відношення щодо історичного осмислення поняття *стиль*, то не можна (на даний час) констатувати щось неабияке постійне, вічне, бо *стиль* має особливості імпровізаційного варіювання як в людині-носії, що відтворює його, так і в часі, який

СТИЛЬ ГРИ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ЯК САМОВИЗНАЧЕННЯ СВІДОМОСТІ /виконавсько-методологічний аспект розгляду/

впливає на розуміння інтонаційно-стильових змін-потреб відносно стилю творця, виконавця та емоційних прагнень слухача.

Саме це є проявом присутності однакових вибіркового якостей, якихось явищ та їх складових-елементів, властивих даній епосі, тобто – конкретній людині і людству в цілому а, отже, – і мистецтву, яке концентрує і втілює ці ознаки-діяння специфічними засобами.

Розглядаючи наведені характеристики поняття *стиль*, можна виявити їх якісні загально-сміслові визначення та призначення, що складають особливості певних подій-елементів, властивих саме певним напрямкам даної епохи. Ці процеси, безсумнівно, відбуваються у всіх життєдіяльних сферах існування людини, які, завдяки асиміляції суспільно-виробничих та етико-естетичних відносин (апперцепція в широкому розумінні) знаходять своє втілення (відображення) в різних проявах людської діяльності – мистецтві, архітектурі, філософії тощо.

Відомо, що “однорідне” поза “однорідного іншого” неможливе. Це стосується певних умов, оскільки виконавець-інтерпретатор не може здійснювати свої творчі наміри, не усвідомлюючи вищевказаних практично-фізіологічних сполучень. *Стиль* як змістовне поняття потребує смислового усвідомлення у конкретних виконавських діях. Мета цих пошуків спрямовується на розкриття теоретико-практичного бачення інтерпретаційних міркувань з точки зору їх психофізіологічного походження, оскільки психофізіологічні аспекти базуються на вище вказаних умовних категоріях. Але, і в результаті розгляду інтерпретаційних намірів ми повинні знайти більш суттєві моменти, які нададуть можливості програмно-об’ємно і максимально об’єктивно розглядати інтерпретацію як результат психічних дій людини.

Якщо перенести дані міркування щодо музикознавства, то можна думати, що: “Очевидно, добір музики (і “інтонаційних накопичень”) у “суспільній слуховій пам’яті” відбувається якимось іншим шляхом, ніж думають і професіонали-технологи музики, і музично-естетичні “судді, звичайно дуже короткозорі, якщо не просто корисливі у своїх оцінках” [2, 224].

Це означає, що поняття *стиль* повинно нести своєрідні одухотворені канони як минулого, так і майбутнього. Тобто, процес відновлення не може бути поза процесів попередніх.

Визначені нами спроби розуміння поняття *стилю* покликані сприяти визначенню його як

носія предметно-образних функціонуючих мистецьких явищ.

Стиль, в якому б аспекті він не розглядався (широкому чи вузькому), виявляється у співвідношенні специфічних засобів художньо-образної виразності та їх реалізації в будь-якому напрямку мистецтва. Наприклад, в живопису – це співвідношення багатобарвності, близького та далекого “планів”, просторової об’ємності та цілеспрямованої конкретики; в поезії – ямб (двоскладовий віршовий розмір з наголосом на другому складі), хорей (двоскладовий віршовий розмір з наголосом на першому складі), амфібрахій (трискладовий розмір з наголосом на другий склад), анапест (віршовий розмір – стопи з двох коротких і одного довгого складу – антидактиль) і далі – необмежена кількість словосполучень, які спрямовані на розкриття стильового світовідчуття конкретного митця.

Інтерпретування музичних творів не повинно обмежуватися тільки здатністю майстерного володіння виконавськими засобами виразності та притаманними тільки даному виконавцю методами втілення власних творчих намірів (*особистий виконавський стиль*), оскільки така інтерпретація може бути породжена грою “від клавіатури”, що призводить втрати стильових особливостей художньо-образної концепції музичного твору, зокрема, і особливостей стильової виразності композитора взагалі.

Даний підхід не означає, що виконавець не може втілювати особистісні професійні навички. Але, це зобов’язує його більш ретельно (поза залежності від власних нахилів) визначати та виявляти те чи інше рішення в конкретних обставинах. Тобто, в об’єктивності інтерпретаційних спонукань виконавська манера (*стиль*) та стиль композитора, на нашу думку, повинна мати спільні корені втілення концепції музичного твору для того, щоб не загубити як саме *еталон* музичного твору, так і власне виконавське *Я*. Пошук загальних коренів (складових) для вирішення цієї проблеми є неабияке складне завдання, оскільки особистість композитора, який, маючи певний вплив попередніх стилів, має власний. Отже, пошук загального у конкретному треба починати з: усвідомлення характеристики засобів музичної виразності; аналізу-синтезу їх взаємовпливів, розвиваючи загальні та специфічно інструментальні фактори.

Аналітичні дії відносно *стилю* в загальному та більш конкретному розумінні (наприклад, музично-виконавському) можуть мати характер уявлень і, власне, – особистісного досвіду.

СТИЛЬ ГРИ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ЯК САМОВИЗНАЧЕННЯ СВІДОМОСТІ /виконавсько-методологічний аспект розгляду/

В чому ж полягає зміст першого і другого?

Розгляд *стильності* музично-виконавської дії можна розглядати принаймні з двох точок зору (у двох іпостасях): у широкому розумінні – як результат становлення виконавського мистецтва щодо конкретних історичних умов і як вузьке розуміння – індивідуальні манери, притаманні і неповторні для даної особистості митця в його ідейно-художніх спрямуваннях і самовизначеності. Але, якщо не абстрагувати ці два аспекти відокремлено, можна абстрагуватись на їх специфічних ознаках.

Широке розуміння *стильності* не може (не повинно) існувати поза *стильністю* окремих осіб, бо вони генерують певний історичний досвід і розвивають його згідно власного світобачення.

“Стильність гри у вузькому значенні – це аналогічність технологічних засобів у повторюваному музичному матеріалі при максимальній досконалості володіння прийомками виконавського звуковимовлення” [3, 272].

Якщо розглядати виконавський індивідуальний стиль, то присутність в ньому естетичних даних, зрозуміло, базується на певних теоретичних даних, які притаманні саме конкретній індивідуальності. З іншого боку, *стильові* якості виконавства проявляються в об’єктивних сполученнях-факторах, що відповідають професійно-естетичним критеріям відносно володіння повним комплексом виконавської майстерності, куди входять декілька основних мобільних виконавських засобів виразності та їх сполучення. А саме (по М.А. Давидову): “АГОГІКА, АРТИКУЛЯЦІЯ, ДИНАМІКА, ШТРИХОВА ТЕХНІКА, ТЕМБРОВА ЕКСПРЕСІЯ”.

“Комплексне застосування названих факторів виконавського втілення композиторського задуму дає підстави для наукового визначення поняття “*стильність гри*” [3, 272].

Аналіз цих факторів-понять повинен бути у щільному контексті з психофізіологічними характеристиками особи музиканта-виконавця. Досить образно це можна представити в уявленнях: темпо-метро-ритм; темпо-ритмо-динаміка, темпо-ритмо-агогіка, темпо-ритмо-гармонія, темпо-ритмо-штрихи, темпо-ритмо-артикуляція. Що і як можна визначити у дієвості даних словосполучень стосовно пошуку-знаходження образно-художньо-стильових ознак?

Перш за все, музиканта-виконавця цікавить особистісне розуміння стильових особливостей музично-виконавського процесу, яке, через призму інтерпретаційних пошуків і, навпаки, – через їх

протиріччя – здійснює своєрідний вплив на усвідомлення різноспрямованих *стилів* як здатності до широкого тлумачення їх виконавцем-інтерпретатором. Отже, утворюється перспектива збереження стильових традицій та їх усвідомлення і, на цій основі, формується власний *стиль*, всупереч можливим несуттєвим протиріччям між попередніми і наступними мистецькими надбаннями митця.

Наступні погляди на *стиль* можна розглядати як результат таких підходів у часовому розвитку, тобто, як виявлення “нового у наступному”. Ці можливості здійснюються шляхом інтонаційно-смыслового усвідомлення-опанування-втілення саме музикантами-виконавцями. Тобто, розгляд *стилю* як явища специфічно-історичного об’єктивного походження, потребує його розгляду в об’єктивно-конкретному інтонаційно-логічному втіленні [3].

Аналіз положень та висновків М.А. Давидова щодо специфіки музично-виконавського *стилю* ми проводимо з точки зору: відношення музиканта-виконавця до інтерпретування музичних творів не повинно обмежуватись тільки здатністю майстерного володіння виконавцем засобами музично-виконавської виразності та властивих (притаманних) тільки йому методів втілення-реалізації власних творчих намірів (*особистий виконавський стиль*), оскільки така інтерпретація буде породжена грою “від клавіатури” і може викликати втрату *стильових* особливостей художньо-образної концепції музичного твору, зокрема, і *стильової* виразності композитора взагалі.

Дана позиція розгляду теми не означає, що виконавець не може використовувати власні особистісні професійні навички. Але, це зобов’язує його більш ретельно (поза залежності від власних нахилів) визначати раціональне рішення в конкретних обставинах. Тобто, в об’єктивності інтерпретаційних спонукань виконавська манера та *стиль* композитора, на нашу думку, повинна мати спільні корені втілення концепції музичного твору.

Масштабно глобальне розкриття смислової сутності даного питання (з нашої точки зору) втілено у наукових пошукуваннях-висновках (та їх подальших традиційних розробках) Б. Асаф’єва.

Практично-науковий досвід та аналітичний тип мислення Б. Асаф’єва відображають еволюцію становлення смислового інтонування як найважливішого методу аналізу співставлень засобів музичної виразності як в історичному аспекті, так і в конкретно-образному. Аналізуючи явища художньої культури взагалі (а це явища

СТИЛЬ ГРИ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ЯК САМОВИЗНАЧЕННЯ СВІДОМОСТІ /виконавсько-методологічний аспект розгляду/

різних напрямків мистецтва, різних жанрів, різних епох), Б. Асаф'єв приходить до висновків, які констатують і переконують, що може існувати "стиль-епоха", "стиль-сьогодення", "стиль-майбутнього": "Так музика композитора, виростаючи з інтонацій попередніх епох, сама становиться об'єктом інтонування виконавсько-професійного та широких суспільних верств слухачів і живить музику та всю духовну культуру наступних поколінь людства. Цей процес відбувається до тих пір, поки життєвий зміст інтонацій даної музики не вичерпується, переходячи частково, в іншому образному вигляді, у творчість нових епох" [2, 222].

Отже, в чому ж полягає ґрунтовність цих наукових міркувань Б. Асаф'єва відносно поняття стиль? Автор визначає: "...не можна розглядати історичні процеси в музиці, обмежуючись міркуваннями щодо окремих творів, стилів та композиторів. Необхідно віддавати собі сувору відповідь про долю тих чи інших явищ в композиції і не перекладати наслідки на непорозуміння слухачів і не талановитість твору" [2, 224].

Академік Б.В. Асаф'єв має на увазі, що окремі явища в музичному мистецтві не можна розглядати як певно-стабільні історичні процеси. Це є свідченням того, що стиль взагалі, як і стиль конкретно, ми повинні розглядати (аналізувати) поза традиційних міркувань. Тобто, ми можемо припустити розгляд (ці припущення були у багатьох вітчизняних науковців: Є.В. Назайкінського, Д.А. Рабіновича, С.Х. Раппопорта та інших) даного питання з точки зору, що стиль (стильність) – це, перш за все – людина, чим пояснюється, наприклад, манера звуковтілення і звуковідтворення образно-художніх спонукань-намірів кожної видатної особистості як у композиції, так і у виконавстві, що мають свої індивідуально-нові онтогенетичні вираження, які (природно) завжди обумовлені попередніми враженнями та їх усвідомленням.

Якщо розглядати *стиль* як манеру одягатися, вести певний образ життя (конкретна людина), то таке розуміння складає окреме усвідомлення цього поняття. Якщо розглядати *стиль* як явище історично-процесуального становлення – це інша справа. Тобто, розгляд *стилю* як явища об'єктивного походження потребує його розгляду в конкретиці творчої дії виконавського самовираження, як це показано професором М.А. Давидовим [3, 270 – 279].

Стильність музично-виконавського процесу можна розглядати принаймні з двох точок зору (у двох іпостасях): у широкому розумінні – як результат становлення виконавської майстерності

щодо конкретних історичних умов і як вузьке розуміння – індивідуальні манери, притаманні і неповторні для даної особистості митця в його ідейно-художніх спрямуваннях і самовизначеності. Але, якщо не абстрагувати ці два аспекти відокремлено, можна абстрагуватись на їх специфічних ознаках.

Широке розуміння стильності гри не може (не повинно) існувати поза стильністю окремої особистості, бо окрема особа генерує певний історичний досвід і розвиває його згідно власного творчого *credo*.

Тому, автор музичного твору своєю художньою концепцією визначає інтерпретацію як *стиль* і як явище потенційних супутніх факторів. Саме в цієї сукупності й лежить основа розуміння *виконавського стилю*.

Висновки. Отже, в подальших інтерпретаційних роздумах визначаємо доцільність розкриття наступних аспектів даної теми:

1. *Стиль* як поняття – узагальнює розвиток певного явища (конкретно – виконавства), що існує повсякчасно.

2. Стильові особливості музично-виконавського мистецтва, обумовлені певними положеннями загальному музичної теорії, в якій теоретична думка фахівців в цьому напрямку (спрямуванні) направлена не тільки на специфіку виконавських намірів, але й на поглиблену індексацію (з метою класифікації) даних явищ. Тобто, якщо виконавець розглядає свої накопичення з точки зору "теоретика", то й теоретик, принаймні, повинен проникнутись духовним світом і специфікою мислення виконавця. В цьому відношенні розуміння поняття *стиль* в його історично-традиційному тлумаченні не може бути прирівняний до розуміння об'єктивного мислення. Тобто, необхідно давати відповідну оцінку і прогнозувати нові бачення цих понять.

3. *Стиль* не існує поза конкретної особистості. І розподіл стилів на бароко, класичний, романтичний, авангардний тощо – все це є традицією, "полоном" і неспроможністю відволікання від звичних анахронізмів. Анахронізми, що продовжували попередні надбання, як спадкоємність, являють собою *стиль*. Тобто: не потрібні зайві міркування щодо традиційних назв-синонімів, бо існує спадкоємність їхнього тлумачення.

4. Безсумнівно, що *виконавський стиль* не можливий поза кожної творчої індивідуальності, оскільки вся виконавська діяльність особлива у своєму прояві. Питання полягає в тому – як виконавець повинен існувати і творити в аурі стильової Епохи ?

СТРУКТУРА ЛІТУРГІЇ ЧИНУ ІОАННА ЗЛАТОУСТОГО ТА ЇЇ ЖАНРОВА СЕМАНТИКА

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкального искусства / Учебное пособие. – К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Асафьев Б.В. Критические статьи, очерки и рецензии. – М. – Л.: Музыка, 1967. – 300 с.
3. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): Підручник для вищ. та середніх муз. навч. закладів. – К.: Муз. Україна, 2004. – 290 с.
4. Словник інішомовних слів / За ред. академіка АН УРСР О. С. Мельничука. Вид. 2. – К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1985. – С. 252.

Стаття надійшла до редакції 7.11.2008.

УДК 783.23:296.72

Степан Салій, кандидат педагогічних наук, професор
кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

СТРУКТУРА ЛІТУРГІЇ ЧИНУ ІОАННА ЗЛАТОУСТОГО ТА ЇЇ ЖАНРОВА СЕМАНТИКА

У статті розкрито структуру і жанрову семантику Літургії та її композиційні особливості.

Ключові слова: літургія, жанрова семантика, жанроформуючий процес.

Актуальність теми. До духовних текстів зверталось багато українських композиторів. Серед них Людкевич, Вербицький, Гнатишник, Бортнянський, Січинський, Березовський, Котко, Барвінський, Воробкевич, от. Лаврівський, Колесса, Козак, Архангельський, Давидовський, Левицький, Яциневич, Гончаров, Гайдай, Азієв, Матюк, Леонтович, Стеценко та багато інших. Серед сучасних композиторів Дичко, Скорик, Фільц тощо.

Ми в своїй статті зосередимо увагу на Божественній Літургії чину святого Іоанна Златоустого (Службі Божій). Ця тема в літературі ще не розкрита.

Мета статті. Проаналізувати Божественні Літургії чину святого Іоанна Златоустого.

Методи дослідження. Основним методом дослідження є теоретичний, який включає в себе аналіз музичної літератури у відповідності з метою.

Викладення основного матеріалу. Жанр Літургії (Служби Божої) є найбільш традиційним у культовому Богослужінні. Як правило, такий твір складається з різних за формою композицій, що сліднують одна за одною відповідно до ритуалу. Окрім того, всі частини Служби Божої створюють собою певну циклічну єдність. Вони знаходяться між собою у добре продуманому й старанно спланованому взаємовідношенні, незважаючи на те, що кожна з частин має свої особливості, метою яких є підкреслити циклічну єдність твору.

Щоб краще зрозуміти структуру і художній зміст Літургії, обов'язково необхідно врахувати утверджені співацькою практикою канони та обрядові традиції. В Літургії “втєлено біблійні перекази про земне щастя Христа від його народження до вознесіння” [2]. У ритуальному плані тут виділяються три частини: Проскомидія (“приношення”) – сповідь про народження і смерть Христа зі співами на честь Діви Марії й благаннями про спасіння; Літургія оглашених, тобто тих, хто готується прийняти хрещення і Літургія вірних – хвала Богові.

В чині Іоанна Златоустого, як правило, перша частина Проскомидія не передбачає вокального супроводу всіх обрядів. Тому композитори дбали в першу чергу про створення хорової музики до наступних двох частин.

Конкретизація жанрових особливостей Божественної Літургії видається питанням досить непростим, оскільки окрім побутування та музикування безпосередньо музики Служби Божої, скомпонованої з творів багатьох композиторів – звідси і її стилістична неоднорідність. Існувала також і практика створення окремих композицій, тексти яких належать до обов'язкових у згаданому ритуалі, при цьому кожен хоровий твір сприймався як самостійний, більше того – як окремий музичний жанр (наприклад, “Херувимські”). Водночас існують і зразки авторських Літургій – твори