

Басса Оксана Михайловна

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ ТЕКСТОВ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ  
ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

В статье анализируются камерно-вокальные произведения сакральной тематики западноукраинских композиторов первой трети XX века. Интерпретация текстов Ветхого и Нового Заветов в ракурсе религиозной романтической песни до этого не рассматривалась. На основании анализа сочинений Н. Ныжанковского и В. Барвинского отмечается, что наряду с традиционными средствами музыкальной выразительности того времени имеют место и новейшие тенденции.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2013/12-3/5.html](http://www.gramota.net/materials/3/2013/12-3/5.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. III. С. 26-29. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2013/12-3/](http://www.gramota.net/materials/3/2013/12-3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

УДК 784.3

**Искусствоведение**

*В статье анализируются камерно-вокальные произведения сакральной тематики западноукраинских композиторов первой трети XX века. Интерпретация текстов Ветхого и Нового Заветов в ракурсе религиозной романтической песни до этого не рассматривалась. На основании анализа сочинений Н. Ныжанкивского и В. Барвинского отмечается, что наряду с традиционными средствами музыкальной выразительности того времени имеют место и новейшие тенденции.*

*Ключевые слова и фразы:* западноукраинские композиторы; камерно-вокальная музыка; духовная тематика; библейские тексты; сецессия.

**Басса Оксана Михайловна**, к. искусствоведения

*Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенко*

*bassao@ukr.net*

### **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ ТЕКСТОВ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА<sup>©</sup>**

Композиторы разных национальных школ в своем творчестве неоднократно обращались к духовной тематике, используя как поэтические тексты соответствующего содержания, так и канонические сакральные образцы. Песни-молитвы и сочинения на библейские и евангельские тексты есть в камерно-вокальном наследии многих композиторов: Ф. Шуберта, Р. Шумана, А. Дворжака, Й. Брамса, С. Монюшка, П. Чайковского, С. Рахманинова, М. Мусоргского, С. Гречанинова и других.

В украинском искусствоведении проблемы камерно-вокальной музыки были в сфере научных интересов многих ученых: Н. Гринченко, С. Людкевича, Н. Герасимовой-Персидской, Ю. Малышева, Б. Фильц, Л. Яросевич, Т. Булат, О. Литвиновой, В. Кузик, К. Майбуровой и др. Публикаций, специально посвященных камерно-вокальному творчеству Н. Ныжанкивского и В. Барвинского, немного: статьи С. Павлишин [8; 9], Л. Николаевой [6; 7], М. Ярмо [13], Ю. Булки [3], О. Бассы [1; 2]. Сакральная тематика в исследованиях осталась на маргинальном уровне, исключение составляет статья Я. Шипайло, где автор анализирует композиции Н. Ныжанкивского вместе с сочинениями И. Соневицкого и Л. Дычко [11]. Нельзя согласиться с определением жанра композиций Н. Ныжанкивского как «светский романс», данным Я. Шипайло. Генетически романс связан с определенными образами, среди которых главенствует любовная лирика, поэтому более подходящим для этих композиций считаем определение Я. Якубяка – «романтическая религиозная песня» [12, с. 75-76].

В творчестве украинских композиторов-классиков XIX века духовная тематика представлена в основном хорным и вокально-симфоническим жанрами. Украинские духовные песни конца XIX – первой половины XX века составляют важную часть литургической и светской музыки религиозного содержания. Рядом с огромным количеством анонимных образцов с разных духовных песенников, преимущественно среди Марийских и Страстных песен, фигурируют авторские композиции василианина о. В. Стеха, Ю. Бачинского, Й. Кишакевича, С. Дрымалыка, литургические песни Т. Купчинского и М. Копка. В. Матюк и О. Ныжанкивский, будучи составителями «Молебных времен» и «Сборника церковно-народных песен», выступали и как авторы многих опубликованных там произведений. Композиции повлияли и на дальнейшую эволюцию духовных песен в творческом наследии В. Матюка и О. Ныжанкивского, а также и А. Гнатьшина – западно-украинского композитора, творчество которого развивалось в эмиграции. И. Матийчын констатирует следующие признаки сочинений: песенную мелодику, плавность мелодических линий, интимность; некоторым песням присуща скрытая танцевальность и мелодические ходы инструментального характера, что свидетельствует о светских влияниях. Отдельным произведениям свойственны новые признаки в структуре, тематике, экспрессивности выражений, что указывает на поиски новейших путей развития украинской духовной песни [5].

Интерес к духовной тематике в камерно-вокальном жанре ярко проявился только во второй половине XX века. Музыкальные молитвы на канонические тексты (латинские или украинские) для голоса с фортепиано (или инструментального ансамбля) создавали И. Соневицкий, М. Скорик, М. Шух, А. Козаренко, И. Кирилина, В. Бибик, И. Щербаков и др. С каждым годом в украинской музыке композиций такого содержания становится все больше, о чем свидетельствуют программы концертов и нотные издания.

Единичные примеры представлены в наследии украинских композиторов первой трети XX века. Так, к примеру, М. Скорульский в 1913 году написал «Ave Maria» для голоса с фортепиано, но из-за политической ситуации в стране того времени вынужден был сменить название и опубликовать сочинение, переработав его для скрипки и фортепиано. Западноукраинская камерно-вокальная музыка сакрального содержания представлена «Молитвой» М. Копка, сочинениями на религиозную тематику и церковные каноническими текстами Н. Ныжанкивского, В. Барвинского, В. Безкоровайного.

Две песни-молитвы «Отче наш» и «Богородице Дева, радуйся» (на канонический текст) Н. Ныжанкивский написал в 1930-х гг. для своего дяди священника Александра. И хотя духовная музыка не была доминантной в его творчестве, Н. Ныжанкивский стал первым, кто использовал текст Господней молитвы в жанре камерно-вокальной музыки.

Два сочинения образуют своеобразный диптих, объединены не только сакральной образностью, но и тонально (*As-dur*). Текст молитвы «Отче наш» композитор воплотил в трехчастной форме, где соотнес две тональности: *As-dur* и *E-dur*. Предполагаем, что композитор имел в виду противопоставление двух миров: небесного и земного. Подтверждением этого является главенство Господа («Да святится имя Твое») в первой части, бемольная тональность создает атмосферу возвышенности. Более «теплая» диэзная тональность появляется на словах «на земли» и доминирует на протяжении всей средней части, в которой повествуется о повседневных хлопотах: «хлеб наш насущный дай нам днесь». Еще в первой части автор подчеркивает слово «и на земле» гармонически вводным септаккордом к VI ступени.

Вторую песню-молитву «Богородице Дева, радуйся» (вторая часть диптиха) Н. Ныжанковский также «озвучивает» в тональности *As-dur*, гармонизируя ее в параллельном *f-moll*. Выбирая минорную тональность, «суживая» фактурное изложение, которое контрастирует с масштабными торжественными звучаниями предыдущей композиции, композитор описывает более лирический, нежный и одухотворенный образ.

Начинается произведение нотой *f* в басу, которая исполняет функцию вступления-настройки. Фактически здесь проявляется ладовый параллелизм, характерный для украинского музыкального фольклора, но воплощается он по вертикали, в одновременном звучании. Если в предыдущем произведении доминировало гомофонно-гармоническое фактурное изложение оркестрового типа (крайние части вызывают аналогию с шубертовской «Ave Maria», а в средней преобладает формула, характерная для классических арий и романсов, – остиная пульсация аккордов), то в молитве «Богородице Дева, радуйся» композитор применил хорально-органные звучания с подголосочной полифонией. Соединение музыкальных молитв в диптихе воспринимается органически, композитор предусматривал их парное исполнение.

Диапазон фактурного звучания в кульминациях достигает четыре октавы, форма – трехчастная (4+4+6), каждую структуру композитор отделяет цезурой, ферматой, агогическими ремарками замедления темпа в конце каждой части.

В вокальной партии преобладает кантилена. Первая фраза – типичная для церковных песнопений, звучит в амбигусе терции, движение поступенное. Вторая фраза – более экспрессивная, взволнованная (автор указывает ремарку *accel.*), транспонирована в *c-moll*. Следующая часть звучит в тональности *Des-dur*, после слов «Благословенна Ты в женах» объем фактуры увеличивается, образуя многозвучные вертикали. Фразу «плод чрева твоего» композитор отделяет неожиданной сменой динамики: после кульминационного *f* появляется *pp*, фактурное изложение суживается до «квартетного» четырехголосия.

На словах «яко родила Христа» возвращается исходный музыкальный материал, но мотивы подаются в обратном изложении, интонации становятся более скорбными, иллюстрируя образ Христа, обреченного на муки и страдания. Во второй кульминации на словах «душам нашим» сохраняется полнозвучное фактурное изложение, но мелодия звучит октавой ниже (по сравнению с первой кульминацией, которая воспевает образ Богородицы). Композитор в очень личностном ключе детально воплощает сакральный текст. Яркая экспансивность, страстность, экзатичность наиболее интенсивно проявляются в моменты кульминации.

Диптих характеризуется повышенным эмоциональным тонусом, который ассоциируется со стилем веристов. При адекватном исполнении сочинения вызывают аллюзии не только с музыкальными явлениями, но и напоминают архитектуру храма и лепку его скульптурных композиций. Этому способствуют широта звучания, использование крайних дальних регистров инструмента, насыщенность, объемность фактуры и в то же время особенное внимание к деталям. Применяются и стереофонические эффекты: «нагромождение» динамики и ее «иссыкание», противопоставление массивных, «плотных» и «прозрачных» звучаний. Поэтому нельзя согласиться с искусствоведом Ю. Булкой, который считает романсы-молитвы лишенными «всяких следов... эмоциональной взрывности», а фактуру фортепианного сопровождения характеризует как полнозвучную, но сдержанную [3, с. 32], и с И. Соневицким, который определяет настроение этих сочинений как «молитвенное» [10, с. 337].

В 1918 году В. Барвинский сочинил «Псалом Давида», интерпретировав канонический текст П. Кулиша (одного из переводчиков Библии на украинский язык). Это развернутая вокально-симфоническая поэма для баса (вариант романса в сопровождении симфонического оркестра, сделанного для тенора М. Голинского в 1930-х гг. утрачен) совмещает в себе ариозно-декламационные черты, призывные героико-романтические интонации. По своему эмоциональному звучанию романс созвучен с эпико-драматическими сочинениями Н. Лысенко из «Музыки к Кобзарю». Романсу присущи сквозное развитие, лаконичность формы, фактурно насыщенное и виртуозная инструментальная партия, которая придает романсу черты оперного монолога.

В основе композиции В. Барвинского «Песня песен» (1924) для голоса, скрипки и фортепиано лежит одноименное библейское сочинение из Ветхого Завета Библии в интерпретации В. Маслова-Стокиза.

Исполнительский состав, некоторые черты музыкальной формы, масштабность композиции (140 тактов), которая состоит из нескольких самостоятельных эпизодов, сопоставление речитативных и ариозных номеров вызывают аллюзии с барочными сольными кантатами для голоса, хотя интонационные связи не просматриваются. Это типичная музыка модерна (западноукраинская сецессия) с выразительным мелосом свободного дыхания, экзатичной кульминацией, с гармонической изошренностью, развернутой формой и независимой инструментальной партией.

Поэтические изображения природы, которые свойственны каноническому тексту, предоставили возможность композитору проявить талант музыкального живописца. Приобщив к вокально-фортепианному дуэту скрипку, композитор обогатил звуковую палитру произведения. Изобразительно-колористическая функция скрипки выразительно проявляется в инструментальных эпизодах.

Сочинение состоит из нескольких эпизодов. В первом эпизоде (пейзажная зарисовка-вступление) основной музыкальный материал сосредоточен в инструментальных партиях. Засурдиненное звучание скрипки

вызывает ассоциацию с образом засыпающей природы, создает изящную звуковую картину, подготавливая ариозно-речитативную вокальную партию, которая начинает звучать на длинном «истаивающем» аккорде. Речевые интонации вокализируются, каждое слово наполняется лирическим чувством. Партия фортепиано придает объема этой звуковой картине. Триольные фигурации аккордовыми звуками в тритоновом соотношении создают прозрачную картину, из которой «вырастают» выразительные кантиленные фразы скрипки, украшенные мордентами. В последующей интерлюдии партия фортепиано перерастает сугубо фоновую функцию и приобретает певучие реплики.

После вокально-инструментального ноктюрна наступает эпизод, передающий любовные чувства, подчеркиваемый сменой динамики. Впервые после силлабического принципа слог-нота появляется распевание слова «ждет».

Следующий эпизод *andante amoroso* песенного характера, кантиленная мелодия, развивается секвенционно, каждая фраза поднимается на ступень выше, завоевывая все больший диапазон звучания. К голосу канонно примыкает звучащая без сурдины скрипка, добавляющая музыке все большей страстности. Ритмический рисунок вокальной партии усложняется (что характерно для В. Барвинского), в кантилену проникают декламационные ходы, высказывание приобретает более воодушевленные эмоции. Но динамика не выходит за рамки *mp*, и эпизод заканчивается на *p*.

Фортепианная интерлюдия стремительным пассажным движением меняет характер музыки и приводит к следующему эпизоду *roco piu mosso*. В партиях всех исполнителей обозначена динамика *f*, инструментальная фактура насыщенная (октавно-аккордовое изложение). Кульминационная фраза «долго искала я тебя, любимого» повторяется дважды. Небольшое интермеццо на словах «во мраке летней ночи» (на *pp*) неожиданно переключается в сферу пейзажности (такая реминисценция исходного материала напоминает кинематографический прием отстранения, перехода камеры с одного объекта на другой).

В следующем эпизоде «долго, долго искала» вокальная и фортепианная партии сплетаются в любовном диалоге. Динамика достигает граничного эмоционального напряжения, чувства доходят до апогея.

После этого голос и скрипка умолкают, виртуозная фортепианная интерлюдия – триольные пассажи по всей клавиатуре на четыре октавы, утверждающие тонику *H-dur*, – подводят к речитативу «под головой в меня его правича». Звучание голоса сопровождается только фортепианными фигурациями, диапазон их сужается, они становятся фоновыми, звучность динамики спадает. В инструментальной постлюдии скрипка и фортепиано снова иллюстрируют картину ночной тишины. Кроме засурдиненных звучаний, свежего колористического звучания добавляют флажолеты скрипки. Последний раздел звучит на фоне фортепианных фигураций и тонической квинты в басу. Движение тормозится за счет размера (3/2), смены триолей на дуоли и замедления темпа.

Композитору удалось найти средства, которые отражают структурные особенности поэтического текста, создать развернутое музыкальное построение поэмого типа со сквозным типом развития.

Высокохудожественные примеры вокально-инструментальных дуэтов выделяются не только в творчестве В. Барвинского и Н. Ньжанкивского, но и стали ценным вкладом для всей украинской камерно-вокальной музыки.

К жанру романтической религиозной песни относятся и романсы И. Киприяна: «Молитва» для сопрано и альты в сопровождении фортепиано (слова И. Пасичинского), В. Безкоровайного: «Подражание XI Псалму. Мой Боже милый» для баса в сопровождении фортепиано; «Вскую отринул мя еси: псалом», «Отче наш» для баритона; Я. Ярославенка «Все упование мое» (слова Т. Шевченко); одноименный романс О. Бобикевича и композиция «Благословенная в женах» для баритона и фортепиано. В творчестве А. Рудницкого опосредованное обращение к давним церковным песнопениям способствовало сочинению цикла «Кантовый триптих». В творчестве С. Людкевича духовная тематика представлена романсом «Ныне миру есть спасение» (пасхальная тематика). В камерно-вокальном творчестве западноукраинских композиторов первой трети XX века также есть примеры обращения к паралитургическим жанрам: это циклы «Коляды на Рождество Христово» Д. Сичинского; «Колядки» для голоса, скрипки и фортепиано В. Барвинского, «Семь колядок и шедривок» С. Туркевич (первой западноукраинской женщины-композитора).

Глубоко психологические, ярко эмоциональные произведения западноукраинских композиторов на сакральные тексты интерпретированы в позднеромантическом русле, в т.н. стиле западноукраинской сецессии. Наряду с традиционными средствами музыкальной выразительности проявились иные черты и тенденции: масштабность формы, сквозное развитие с единством интонационного материала, расширение образной сферы и использование новых средств музыкальной выразительности, самостоятельная роль фортепианной партии и значительные инструментальные эпизоды, индивидуализированность вокальной партии и наличие в ней декламационных линий с гибкой кантиленой. Интерпретация сакральной тематики в музыкальных молитвах определила и особенность этих произведений: в них аккумулировались характерные черты украинской ментальности, а именно опора на народное творчество.

#### Список литературы

1. **Басса О. М.** Інтерпретація поезії Івана Франка у вокальних творах Василя Барвінського // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали. Тернопіль: Астон, 2003. С. 85-90.
2. **Басса О. М.** Солоспівні Нестора Нижанківського в аспекті теоретичної та виконавської проблематики // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2003. № 2 (11). С. 36-47.
3. **Булка Ю. П.** Нестор Нижанківський: життя і творчість. Львів – Нью-Йорк, 1997. 60 с.

4. **Кривошей И. М.** Образы, мотивы и сюжеты «Книги Песни Песней Соломона» в русском романсе // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 10 (24). Ч. I. С. 105-108.
5. **Матійчін І.** Василянське піснярство кінця XIX – першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури: автореф. дисс. ... к. мистецтвознавства. Львів, 2009. 21 с.
6. **Ніколаєва Л. М.** Вокальні твори В. Барвінського в контексті національної та європейської культури // Musica Galiciana / ред. Л. Мазепа. Rzeszów, 2005. Т. IX. С. 126-134.
7. **Ніколаєва Л. М.** Вокально-фортепіанні поеми В. Барвінського // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Тернопіль: Астон, 2003. С. 63-74.
8. **Павлишин С. С.** Василь Барвінський. К.: Муз. Україна, 1990. 88 с.
9. **Павлишин С. С.** Солоспіви В. Барвінського // Барвінський В. Романси: для голосу в супр. фп.: ноти. К.: Муз. Україна, 1993. С. 3-4.
10. **Соневицький І.** Композиторська спадщина Нестора Нижанківського // Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії. Львів, 1993. Т. CCXXVI. С. 334-352.
11. **Шпайло Я.** До втілення молитви «Отче наш» в українській вокальній музиці на прикладі творів Н. Нижанківського, І. Соневицького та Лесі Дичко // Молоде музикознавство. Львів: Сполом, 2005. С. 51-56.
12. **Якубяк Я.** Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: монографія. Львів: ДВУ НТШ, 2003. 264 с.
13. **Ярко М.** Солоспіви Василя Барвінського на тлі модерного етапу національного стилеутворення // Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2009. Т. CCLVIII. С. 298-310.

**BIBLICAL TEXTS INTERPRETATION IN WESTERN UKRAINIAN COMPOSERS'  
CHAMBER-VOCAL MUSIC IN THE FIRST THIRD OF THE XX<sup>TH</sup> CENTURY**

**Bassa Oksana Mikhailovna**, Ph. D. in Art Criticism  
*Mykola Lysenko L'viv National Music Academy*  
*bassao@ukr.net*

The article analyzes the Western Ukrainian composers' chamber-vocal works of sacred subject matter, which were created in the first third of the XX<sup>th</sup> century. The interpretation of the Old and New Testaments texts has not been previously considered from the perspective of religious romantic songs. Basing on the analysis of the works by N. Nyzhankivskii and V. Barvinskii the author mentions that the latest trends exist along with the traditional means of the musical expression of that time.

*Key words and phrases:* Western Ukrainian composers; chamber-vocal music; spiritual subject matter; biblical texts; secession.

УДК 1(091)+94(540)+24

**Философские науки**

*В статье автор предлагает своё истолкование двух важнейших категорий теории дхарм сарвастивады, представленной в трактате Абхидхармакоша великого буддийского мыслителя Васубандху (IV-V вв. н.э.). В статье анализируется значение прапти-дхармы и апрапти-дхармы, играющих важнейшую роль в онтологической системе сарвастивады, философского направления раннего буддизма. Эти две дхармы организуют и упорядочивают само течение индивидуального потока дхарм, который, согласно сарвастивадинским воззрениям, и является именно тем, что определяется понятием «живое существо».*

*Ключевые слова и фразы:* Васубандху; Абхидхармакоша; сарвастивада; дхармы; рупа-читта-випраюкта-самскара-дхармы; прапти-дхарма; апрапти-дхарма.

**Бережной Сергей Борисович**, к. филос. н., доцент  
*Южно-Уральский государственный университет, филиал в г. Снежинске*  
*berejnoi@mail.ru*

**О ЗНАЧЕНИИ ДХАРМ «PRĀPTI» И «APRĀPTI» В СИСТЕМЕ ДХАРМ АБХИДХАРМАКОШИ<sup>©</sup>**

Абхидхармакоша – трактат великого индийского буддийского мыслителя Васубандху (IV-V вв. н.э.), излагающий философские воззрения двух направлений раннего буддизма: сарвастивады, согласно её пониманию школой кашмирских вайбхашиков, и саутрантики. Основополагающим онтологическим тезисом и философским девизом сарвастивады является санскритская фраза «sarvam asti» – «всё существует на самом деле» [2, с. 51-58; 5, р. 62-86]. «Всё» – это все семьдесят пять дхарм, из которых слагается всё сущее, внешнее и внутреннее, физическое и психическое, описываемое с позиций индивидуального потока существования, помимо которого не может существовать ничего. Санскритское слово *dharmā* буквально переводится как «то, что держит, удерживает». Данное слово очень многозначно и в зависимости от контекста может быть переведено как «учение», «религия», «закон». В абхидхармистском контексте дхарма – это устойчивый элемент потока существования живого существа. Семьдесят две дхармы делятся на пять скандх (*skandha*), пять совокупностей.