



РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:  
ПРОЦЕСИ ПЕРЕОБРАЖЕННЯ, ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ

УДК 783.27 : 130.2 (477)

*Ірина Романюк*

**СПАДКОЄМНІСТЬ ЯК КРИТЕРІЙ УКРАЇНСЬКОЇ  
КАРТИНИ СВІТУ (НА ПРИКЛАДІ ПСАЛЬМИ  
«ОЛЕКСІЙ, ЧОЛОВІК БОЖИЙ» О. КОШИЦЯ)**

*Межі мови означають межі мого світу.*

*А. Вітгенштейн*

*Безмірне Кошицеве вміння розкрити душу  
свого народу перед слухачами світу відкрило  
народом українську духовну сутність та  
допомогло визначити український народ.*

*П. Мащенко*

Упродовж віків українська духовна музика є найбагатшим тезаурусом національних стереотипів музичного професіоналізму, в якому формувалися оригінальні «мовленнєві коди» (за О. Козаренком) [10, с. 95]. Саме у духовній музиці склалися визначальні тенденції національного музичного логосу, які не могли не вплинути на світську музику<sup>1</sup>.

У час розбудови національної культури та відроджуваного інтересу до її мистецьких надбань, повернутих із небуття, видається перспективною спроба моделювання національної української картини світу як увиразнення цілісності музичної культури.

---

<sup>1</sup> До прикладу, інтровертивний тип музичної свідомості, відкритий саме у вітчизняній духовній музиці і привнесений як етнохарактерний знак музичної драматургії, стає визначальною рисою музичної мови композиторів і привноситься в світську музику, актуалізуючись на наступних щаблях розвитку національної музичної мови (зокрема, у творчості В. Бібіка, В. Сильвестрова та багатьох інших композиторів 70–90-х рр.).

Проблемі історичної спадкоємності та паралелей, які виявляють тяглість національної культури як таку, присвячено поки небагато досліджень, серед яких можна виокремити праці О. Зінкевич [5; 6], Л. Кияновської [8], О. Козаренка [9–12], О. Немкович [16], М. Ржевської [17–18], М. Черкашиної [22].

У музичній культурі початок ХХ ст. позначений появою «нової школи» української духовної музики, що постає як національна композиторська школа європейського зразка [див. 18, с. 20]<sup>2</sup>. Духовна музика є основою стабільності національної сутності музичної культури не лише як прояв релігійності, але й як стимул розвитку духовності. Наприкінці 1920-х рр. подальший історичний період можна визначити як позначений свідомим утиском національних традицій, занепадом тисячолітніх духовних цінностей (період перерваної традиції).

Перегляд історії є запевне складною справою, а переоцінка неоднозначних її періодів, яким, зокрема, постає перша третина ХХ ст. в історії України – тим паче<sup>3</sup>. Формування сучасної духовної свідомості є неможливим без повернення духовних цінностей минулого (у даному випадку йдеться про період початку ХХ ст.), які були вилученими з національного культурно-мистецького процесу. Так, М. Ржевська при вивченні знакових відтинків історичного процесу національної музичної культури визначає першу третину ХХ ст. як **ключовий період** національної музичної культури, який є «...особливо насиченим з огляду на події, що відбувалися, на ступінь інтенсивності культу-

---

<sup>2</sup> Ряд наукових розвідок О. Козаренка, автора фундаментальної теорії національної музичної мови, присвячено вивченню творчості представників «нової школи» української церковної музики крізь призму «домінуючих етнопсихологічних настанов» [12, с. 99]. Дослідник, вибудувавши систему складових національної музичної мови (комплекс яких втілено у новостворюваних опусах представників «нової школи» української духовної школи), дійшов висновку, що «найвищий ступінь етнохарактерності українського національного музичного стилю – саме в сакральних жанрах» [10, с. 140].

<sup>3</sup> Період першої третини ХХ ст. можна вважати одним із найбільш складних і суперечливих і в історії України, і в історії української музичної культури. Його характерною і специфічною рисою стали залежність і впливи політичного устрою та ідеології на всі сторони духовного життя. Цей відтинок історії репрезентував поступову «підміну цінностей» (М. Блюменкранц) – переорієнтацію від національного (сутнісно визначального, що почало набувати негативного забарвлення) до ідеологізованого інтернаціонального.

ротворчих процесів, самого музично-культурного руху» [18, с. 22]. Дослідниця припускає можливість впливу саме пріоритетності національного фактору в творчості («якщо не в тексті, то в контексті») на тенденцію, означену відносно незначною зацікавленістю українських композиторів того періоду до новітніх музичних течій [17, с. 88].

Національне в музиці трактувалось як «надзавдання» митця, ідеал [див.: 18, с. 88]. Мистецтво в такій системі ідей виступало як поле реалізації духовного потенціалу нації. І якщо «...етнос як відносно стала спільність людей має історичний вимір і потребує відповідних теоретичних підходів» [4, с. 70], то для вивчення культури з позиції незмінних рис національного світорозуміння в історичному поступі доречно звернутись до культурологічної концепції Г. Гачева («давнина» – «класика» – «сучасність»)⁴.

**Метою** даної статті є розкриття спадкоємності як критерію української картини світу на прикладі псалми «Олексій, чоловік Божий» О. Кошиця⁵.

**Об'єктом** дослідження постає українська музична культура. Наукове зацікавлення в межах запропонованої розвідки стосується розгляду окремих тенденцій національної музичної культури етапу «між давниною і сучасністю» у контексті осмислення української культури як цілого. І саме під цим кутом зору особливо цікавим для дослідження постає період початку минулого століття, якому властива спадкоємність з її подальшим розкриттям і відродженням аж наприкінці століття (після стратифікації засадничих світоглядових настанов та культурного застою середини ХХ ст.).

**Предметом** дослідження є категорія «картина світу» і с п а д к о - є м н і с т ь як її визначальний критерій при осягненні української музичної культури як цілого.

**Картина світу** – це спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому *взаємообумовленість зовнішньої*

---

<sup>4</sup> За Г. Гачевим, «лише рух думки по цій орбіті може слугувати гарантією того, що ми не прийемо за суттєві риси національного світобачення те, що є випадковим або невластивим йому» [2, с. 50].

<sup>5</sup> На сьогодні творчий доробок композитора, хорового диригента та вченого-етнографа Олександра Кошиця першої третини ХХ ст. лише розпочинає досліджуватись у музикознавстві. Творча постать О. Кошиця як автора духовної музики тривалий час замовчувалась, оскільки в радянський період із об'єктивних причин було викреслено цей пласт культури. Більше того, майже всі духовні твори митця були створені в еміграції.

комунікації (мови / логосу) *внутрішнім* змістом досліджуваного об'єкту спричиняє механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики (за критеріями спадкоємності, духовності, часопростору).

Картина світу цілісної музичної культури постає як увиразнення глибинних структур національної ментальності, які втілено *в мовній картині світу*. У такому тлумаченні картина світу набуває значення парадигми музичної науки. Основні критерії **української картини світу**:

– *спадкоємність* (закон, що забезпечує повноту ціннісної орієнтованості буття на кожному з етапів розвитку музичної культури – історична пам'ять культури, генетичні культурні коди тощо);

– *духовність* (як ціннісна семантика релігійного досвіду в культурі);

– *музичний логос* (система принципів музичного мислення як семіотичний об'єкт).

Вибір **матеріалу** продиктовано відбором найбільш репрезентативних феноменів як традиційної, так і академічної сфер музичної культури України. Ідея дослідження полягає в урахуванні *єдності та спадкоємності двох систем історичного буття* національного культури: народної (фольклор) та академічної (професійної) для виявлення національного «антропокосмосу» (термін І. Ляшенка) [15, с. 3]. Жанровою домінантою національної картини світу постає традиція хорового співу (від автентичного гуртового співу до вершинних зразків композиторської творчості – в акапельному та симфонічно-хоровому різновидах), наділена «генетичним кодом» музичного мислення та історичної самоідентифікації культури.

При всьому багатстві виявів жанрово-стильового контексту вітчизняної академічної музики (в даному випадку першої третини ХХ ст.), матеріал статті обмежимо творчістю О. Кошиця, зокрема, дослідженням хорового «парафразу»<sup>6</sup> на псалму «Олексій, чоловік Божий»), який у наш час залишається маловідомим, хоча містить глибинні ознаки національної ментальності. Дослідниця творчості композитора Н. Калущка, зважаючи на особливість цього твору, вирізняє його з-поміж інших у мистецькій спадщині композитора як «...чи не унікальніший зразок х о р о в о г о втілення апокрифічного сюжету стилізації давньої народної епічної традиції, поєднаної з формами театралізованого дійства» [7, с. 134].

<sup>6</sup> За визначенням О. Кошиця.

О. Кошиць як дослідник і збирач національного фольклору був зацікавлений його духовно-спрямованою складовою, втіленою в репертуарі «Божих старців» (кобзарсько-лірницька традиція). Таке ставлення митця до репертуару лірників, на думку Н. Калуцкої, було зумовлене тим, що «цей фольклорний пласт вабив і як малодосліджене явище давнього музичного епосу, і тим, що тут концентрувалися художні пам'ятки етичного, духовного життя народу – пісні релігійні й моралістичні» [7, с. 130–131].

О. Кошиць вивчав і збирав лірницькі наспіви від носіїв традиції, відзначаючи їх оригінальність. Результатом такого захоплення стала поява авторської збірки «Релігійні канти і псалми українського народу» (1920 рік), що містила хорові «аранжування» (за Н. Калуцкою) жанрів лірницького репертуару.

Відображенням традиційної музичної культури в контексті української картини світу постає феномен кобзарсько-лірницької традиції. Кобзарсько-лірницька традиція постає тим зразком, що виявляє національну ментальність на етапі історичної «давнини» (за Г. Гачевим). Вона представляла собою самобутню художньо-світоглядну систему, що утворювала певний синтез між духовним і народно-світським мистецтвом і таким чином віддзеркалювала рівень духовного стану суспільства. Кобзарсько-лірницька традиція розвивалась на засадах комплексу набутих символічних ознак, таких як фізична «інакшість» (незрячість), спосіб життя, суспільна місія та філософсько-релігійне світовідчуття їх носіїв. Виокремлення від інших музик в локалізовану цілісність було зумовлене наявністю в сліпецькій традиції духовно-творчої місії – християнського проповідництва безпосередньо в побуті. Окремо визначено релігійний фактор як отождоження з поняттям національного.

**Першоджерело.** У розгляді першоджерела (канти-псалма «Алексію» в його побутуванні в природному середовищі традиційної культури) ми спиралась на існуючий задокументований зразок. Йдеться про раритетне нотне зібрання перлин кобзарсько-лірницької традиції на Київщині початку ХХ ст. – збірку *Порфирия Демуцького* «Ліра і її мотиви» [3]. Збирач зразків лірницького репертуару представив 52 занотованих приклади, диференціюючи у передмові їх жанрове означення наступним чином: «...в репертуарі лірницькому переважно існує релігійно-моральний елемент ...релігійні мотиви складаються то в задушевні псалми, то в епічні декламації, то в скорбні історії» [3, с. VI].

Доречність наукової гіпотези, пов'язаної з реконструкцією першоджерела псалми «Алексію» (в її традиційному побутуванні) на основі задокументованого П. Демуцьким зразка видається правомірною. Вбачається територіальна і хронологічна відповідність записів П. Демуцького і зразка, покладеного в основу твору О. Кошиця (записи проведені в одному регіоні – на Київщині, приблизно в однаковий час – 1898 р. і 1903 р.)<sup>7</sup>.

У кваліфікації лірницького репертуару зазначена псалма належить до так званих «житійних псалм» (поруч із «біблейськими псалмами», «псалмами-гімнами», «псалмами-молитвами» тощо) за О.Богдановою [1, с. 125]. «Житійні псалми» змальовували Життя святих (великомучеників Георгія, Михаїла, Варвари, преподобного Олексія, Лазаря та інших святих). Псалми цієї групи були популярними, оскільки народ із глибокою пошаною ставився до святих. Сюжети таких псалм (до яких відноситься і досліджуваний зразок) ґрунтуються на оспівуванні жертвності та духовного подвигу святих мучеників<sup>8</sup>.

Звертає на себе увагу авторський коментар П. Демуцького: «Кант записаний від дівчини Килини...» [3, с. 34] (*див. приклад 1*). Він свідчить про те, що псалму було записано від стихівничої<sup>9</sup>. Окрім того матеріалом слугував і музично-виконавський аналіз аудіозапису реконструкції псалми «Олексій, чоловік Божий», здійснений сучасним носієм кобзарсько-лірницької традиції – *Тарасом Компаніченком*.

Головними стильовими ознаками виконавської манери Т. Компаніченка є наратив у поєднанні з експресивністю виголошення на тлі загального зосередженого образного строю. Це проникливий, самозаглиблений, дещо відсторонений спів із рисами імпровізаційності та сумірним рівнем виконавської свободи. Виконання канту «Алексію»

---

<sup>7</sup> На рукописі авторського твору О.Кошиця значиться, що в основі композиції – псалма, записана від лірника в Києві 1898 року автором [14, с. 728].

<sup>8</sup> Сюжет псалми «Алексію» змальовує Життя преподобного Олексія, чоловіка Божого (30 березня). Улюблений і єдиний син Олексій, що походив із заможної родини, свідомо зрікається свого соціального статусу, статків і мирського життя заради духовних подвигів. Ставши жебраком, присвячує аскетичне життя спасінню душі. Повернувшись старцем, залишається невпізнаним в отчому домі і лише по його смерті розкривається істина. Олексій в уявленні народу є ідеалом аскетичної святості.

<sup>9</sup> Так називали виконавців, які певної мірою були причетними до традиційного кобзарсько-лірницького репертуару, однак виконували його без інструментального супроводу.

Т. Компаніченком є органічним у співвіднесенні співу та гри: розгалужений супровід ліри з безперервним бурдюном та переграми-«мережанками» (за Ф. Колесою) наслідує вокальну партію<sup>10</sup>. Речитативно-імпровізаційна манера є стилістичною домінантою виконавського стилю Т. Компаніченка. Інтровертна співогра виконавця з «безвічним» звучанням колісної ліри виформовує єдиний образний стрій, який збалансовано співпадає з високоетичною ідеєю самого сюжету псалми. Можна припустити, що своєрідність виконавської манери Т. Компаніченка дорівнює інтерпретації, яка є відповідною традиційному стилю виконання.

Структура псалми заснована на силабічній системі віршування. Основним принципом силабічної (або складової) системи віршування є ритмічна організація віршів з рівною в них кількістю складів. Унаслідок рівномірного чергування наголошених і ненаголошених складів з'являється тонізація, що привела до силабо-тонічної системи. Вірш псалми «Олексій, чоловік Божий» має строфічну будову. Прослідковується рима з наголосом на передостанньому складі, а в цілому – напівперехресне (між піввіршами) римування типу: А Б В Б (*приклад 1*).

Віршовий рядок поділяється на два піввірші, зумовлюючи дворядкову строфу ізометричної будови з віршем десятискладником (4+6) із структуротворчим повторенням:

А у Бога		великая сила.	2	(4+6) 10
Вдрузив отець		по неволі сина.	2	(4+6) 10

У псалмі простежуються різноманітні зв'язки між словом і музикою (у способі взаємодії музичної інтонації і словесного тексту зокрема). Мелодика псалми – декламаційна, ознаками якої є: а) безпосереднє відображення (аж до наслідування) інтонацій підкреслено виразного мовлення; б) відповідність принципу «склад-тон» (силабічне співвідношення).

---

<sup>10</sup> Ф. Колеса так описує специфіку довершеного виконавства в контексті кобзарсько-лірницької традиції: «В думках... слова й мельодія (голос) лучаться в одну художню цілість» [13, с. 4]. Органічність і взаємодоповнення співу та інструментальної складової знайшли відображення у влучному понятті «співогра» як прикметний рисі виконавства кобзарсько-лірницької традиції.

Приклад 1  
№ 34. Алексію.

Кавть записанный видь дивчины  
Кылыны въ прыс. Полковничому ху-  
тори. Таращан. повиту.

Andante.

Ой у Бо - га ве - лы - ка - я сы - ла; ой оть Бо - га

ве - лы - ка - я сы - ла... жє-внѣ-о - тець по не - во - ли сы - на.

Метроритмічними особливостями аналізованого зразка є акцентний ритм із принципом ритмічної організації – репетиції та об’єднання. Ладозвукорядом псалми є еолійський пентахорд із субквартою та субсекундою.

Музична форма псалми (музично-строфічна) тісно пов’язана з віршовою структурою тексту. Чотири сегменти складають два музичних рядка, які, в свою чергу, вибудовують строфу:

А		В	
а	в	с	с

Слід зазначити, що при аналізі першоджерела ми керувались розглядом лише мелодичної лінії голосу<sup>11</sup> не враховуючи специфіку лірницьких перегр, що базуються на принципі імпровізаційності і залежать від вправності та хисту конкретного виконавця.

\*\*\*

**Хорова версія псалми** – авторський твір «Олексій, чоловік Божий» О. Кошиця для мішаного хору із солістами.

Семантику твору представлено співвідношенням двох пластів хорової фактури: *solī* і *tutti*. Рушієм розвитку музичної драматургії



є поетичний текст. Розпочинається твір вступом, який охоплює перші чотири строфи, що містять передісторію оповіді Життя преподобного Олексія: «В славнім граді у Єрусалимі / Там цар ходив і Господа просив: // «Ой, Господи, Боже мій Єдиний! / Дай же мені хоть чадо єдине.» // Ой, послухав Бог його молитов, / Та дав йому Олексія сина, // Назвав його Божим чоловіком / Бо у Бога великая сила».

Оповідь подано у викладі соліста тенора на фоні хору, що імітує лірницьку бурдонну квінту. Партія соліста за стилем схожа на рецитацию, притаманну співу кобзарів та лірників. Хвилеподібний рельєф мелодичної лінії, багатой на мелізми, експресивність виконання (початок з найвищої точки із подальшим низхідним розвитком), думний лад в основі (акцентовані VI# та IV# мінору), примхливість ритмічного малюнка (зміни темпоритму, вибаглива ритміка, роль заповільнень, фермат) – всі ці засоби в комплексі виявляють стилізацію виконання епосу. У цілому, цей розділ відповідає вступу у думках (заплачкам).

Безпосередньо тема псалми вводиться в [1], яка подана майже без змін при порівнянні з першоджерелом. Композитор доручає її проведення баритону соло. Як відголосок сприймається сольюючий альт, партія якого інтонаційно наслідує тему (як варіація), розцвічуючи її (за допомогою зміни ладового забарвлення через відхилення *g-moll* – *B-dur*). Із введенням другого соліста вбачається розширення семантичного простору. Хор наділений компліментарно-фоновою функцією, відстежує основну вертикаль гармонічного розвитку і завершує експонування теми псалми (за принципом відлуння).

Як продовження (функція *motto*), тематичне розгортання доручено хору ([2], [3]). Тема набуває нових відтінків, збагачуючись тембральними фарбами; фактурним, імітаційно-поліфонічним розвитком, яскравішим співставленням зміни ладового нахилу (*g-moll* – *B-dur*), загальним ладо-гармонічним розширенням оригіналу (введення перерваної каденції, модулювання *g-moll* → *d-moll*).

Подальший розвиток ([4]) – сольюючий розділ, де в експресивно-му речитативі соліста-тенора на тлі хору (функція фону) продовжується оповідь Життя: «Отець його в той час не впізнавши, / За старця його в свій дім прийнявши, // Звелів слугам келлю йому дати, / Хліба, соли звелів доношати».

---

<sup>11</sup> За відсутності занотованого інструментального супроводу у П. Демуцького.

За принципом чергування туттійних і солюючих розділів (на рівні тематичного розвитку) вибудовується арка з початком твору, виявляючи загальну тричастинність: *solo – tutti – solo*.

Наступний розвиваючи розділ ( [5] – [6] ) контрастно вирізняється уведенням хоралу (зміна фактури та метричного розміру, мотивно-тематична розробка теми псалми): *«Послав Господь трьох янголів з неба / Олексію помирати треба. // Став Олексій жити писати, / Жеб по смерті та в руцях тримати»*.

Тема псалми жанрово переосмислюється, однак її інтонації вгадуються завдяки збереженню мелодичної лінії, синтаксичної будови та притаманних ладових ознак.

Цей розділ наділений власною динамікою розвитку: експонування стриманого хоралу; розвиток на основі мелодичних фігурацій; досягнення місцевої кульмінації та модулювання *g-moll* → *d-moll*. Окрім того, хорал стає смисловою кульмінацією твору.

Наступний розділ побудовано за принципом чергування *solo-tutti*. Об'єднуючим матеріалом у цілій третій частині твору стає тема псалми в партії соліста ( [7], [11], [13] ) на тлі динамічного розвитку і фактурних контрастів, що у цілому надає стрункості та довершеності твору.

У заключному розділі, епілозі, соліст виголошує мораліте: *«Плідне древо Бог у рай приймає, / а неплідне зразу вивергає»*.

Розгорнена одночастинна композиція псалми «Олексій, чоловік Божий» має форму другого плану. Циклічність всередині одночастинності вибудовує тричастинну форму. На рівні образної системи твору як цілого вимальовується драматургічний профіль сходження.

**ВИСНОВКИ.** Категорія «картина світу» як зручний когнітивний інструмент систематизації і узагальнення відображає та об'єднує всі прояви духовного самовиявлення культури і наділена здатністю до показу повноти перебування людини в світі культурних цінностей. Більш того, категорія «картина світу» здатна генерувати всі прояви національного мислення (не лише на рівні твору, але й культури в цілому), виявляючи їх цілісність, системність і спадкоємність<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> На підставі наукового обґрунтування «картини світу» в системі смислоутворюючих понять аналізу музики визначено необхідність розрізняти наступні площини його функціонування:

– картина світу як наукова модель (інструмент дослідження явищ музичного всесвіту);

Вирішальною при моделюванні *культури як картини світу* (і такою, що визначає її самобутність) постає ціннісна семантика. Так, з позиції дослідника початку ХХІ ст. моделювання національної культури (чи її окремого явища) буде мати за орієнтир відмінні ціннісні орієнтири, аніж з позиції іншої, попередньої епохи. Зокрема, духовність є критерієм української картини світу, що свідчить про спадкоємність сучасної композиторської практики з церковно-музичною традицією, яка, згідно наукової позиції О. Козаренка, «не тільки уможливило розширення музично-історичної свідомості – на цій основі цілком реальним є вихід у новий вимір етнохарактерності вислову, що може призвести до відновлення втраченої колись актуальності української музичної продукції у світовому контексті» [10, с. 149].

Кобзарсько-лірницька традиція у властивій їй багатоскладовості є втіленням повноти етнічної картини світу, відображаючи ментальну структуру національної самосвідомості культури. Визначено першорядність етичної функції кобзарсько-лірницької традиції (суголосної національній українській ментальності), яка постає передусім як феномен духовної традиції національної культури.

Визначальним показником спадкоємності у творчості О. Кошиця, композитора-представника плеяди композиторів «нової школи», постає релігійно-духовний чинник. На підставі здійсненого драматургічного аналізу авторської версії псалми О. Кошиця «Олексій, Божий чоловік» визначено його жанрову своєрідність<sup>13</sup>. Псалма в композиторському опрацюванні О. Кошиця цікава перш за все спрямованістю на релігійну семантику і слугує «містком» для історичної ретроспекції: від вивчення «давнини» до тодішньої сучасності (за Г. Гачевим). Отже, «...єдине, що об'єднує ці всі аж надто строкаті і несумірні художні звершення, – пише Л. Кияновська про національну композиторську творчість початку ХХ ст., – це їх дотичність до духовної традиції; <...> проте і вона проявляється настільки індивідуально, що важко визначити певні спільні точки перетину» [8, с. 319].

Отже, період першої третини ХХ ст. можна означити «точкою збігу» протилежних функцій в історичній еволюції. З одного боку, він

---

– картина світу як втілення-отождоження з досліджуваним об'єктом – певним явищем музичної культури, наділеним відповідною ціннісною семантикою. Детальніше про це – в інших дослідженнях автора [19–21].

<sup>13</sup> Так Н. Калуцка визначає твір «Олексій, чоловік Божий» О. Кошиця пошуковим у контексті творчості композитора [7, с. 136].

є підсумком творчих надбань попереднього етапу розвитку, а з іншого – становленням та утвердженням власних мистецьких новацій, які мали потужний потенціал для подальшого розвитку і вповні розкриваються з відстані часу як наскрізні, виявивши закладену в них **спадкоємність**.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Богданова О. Збірник Порфирія Демуцького «Ліра та її мотиви» у контексті лірницької традиції / О. Богданова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / упорядк. І. А. Котляревського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 116–129.

2. Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – М. : Сов. писатель, 1998. – 448 с.

3. Демуцький П. Ліра і її мотиви / П. Демуцький. – К., 1903. – 58 с.

4. Життя етносу: соціокультурні нариси : навч. посібник / Б. Попов (кер. авт. колективу), В. Ігнатов, М. Степико та ін. – Київ : Либідь, 1997. – 240 с.

5. Зінькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. Зінькевич // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты : избранные статьи. – К. : Задруга, 2007. – С. 7–17.

6. Зінькевич О. Музикознавство та державна ідеологія: досвід, втрати, проблеми / О. Зінькевич // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 64–74.

7. Калуца Н. Драматургічні аспекти аранжування обрядового фольклору (канти і псалми О. Кошиця) / Н. Калуца // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / упорядк. І. А. Котляревського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 129–137.

8. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.

9. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині XX століття / О. Козаренко // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 144–154.

10. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / упорядк. І. А. Котляревського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 138–150.

11. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Козаренко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 36 с.

12. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.

13. Колесса Ф. Українські народні думи. Перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів. / Д-р Ф. Колесса. – Львів, 1920. – 160 с.

14. Кошиць О. Релігійні твори [Ноти] / О. Кошиць ; за ред. З. Лиська. – Нью-Йорк : Видавництво ім. З. Лиська, 1970. – 736 с.

15. Ляшенко І. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти / І. Ляшенко // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 3–8.

16. Немкович О. Українська музична наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / О. М. Немкович ; Держ. академія керівних кадрів культури і мист. – К., 2008. – 36 с.

17. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження й самопізнання музичної культури (перша третина ХХ століття) / М. Ржевська // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 80–90.

18. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / М. Ю. Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.

19. Романюк І. Ціннісна семантика національної української картини світу / І. Романюк // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. ; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 29. – С. 51–70.

20. Черкашина М. Українська опера і влада (1959–1988) / М. Черкашина // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 54–64.

**І. РОМАНЮК. СПАДКОЄМНІСТЬ ЯК КРИТЕРІЙ УКРАЇНСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ (НА ПРИКЛАДІ ПСАЛЬМИ «ОЛЕКСІЙ, ЧОЛОВІК БОЖИЙ» О. КОШИЦЯ).** Розкриття принципу спадкоємності як чинника картини світу на основі дослідження окремого твору О. Кошиця.

**Ключові слова:** картина світу, спадкоємність, духовність, псалма.

**II. РОМАНЮК. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ КАК КРИТЕРИЙ УКРАИНСКОЙ КАРТИНЫ МИРА (НА ПРИМЕРЕ ПСАЛЬМЫ «АЛЕКСЕЙ, ЧЕЛОВЕК БОЖИЙ» А. КОШИЦА).** Раскрытие принципа преемственности

как критерия картины мира на основе рассмотрения отдельного произведения А. Кошица.

**Ключевые слова:** картина мира, преемственность, духовность, псалма.

**I. ROMANIUK. AN ELIGIBILITY AS FACTOR OF A WORLD-VIEW (ON EXAMPLE OF THE PSALM «ALEKSIY, CHOLOVIK BOZHNYI» BY A. KOSHYTS).** It deals of disclosure of a principle of eligibility as factor of a world-view because of analysis of a composition by A. Koshyts.

**Key words:** a world-view, eligibility, spirituality, psalm.

УДК 78.035

Алина Чехунина

## БАХИАНСТВО КАК ИНТОНАЦИОННАЯ ИДЕЯ РОМАНТИЗМА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–XX СТОЛЕТИЙ

В становлении профессионального творчества XVIII–XX веков, которая согласно периодизации Г. Римана [5] вписывается в эпоху лидерства немецкой музыки, музыка И. С. Баха занимает совершенно особое место. Два предшествующих века определены исключительной значимостью искусства И. С. Баха, при этом жанры его инструментального и кантатно-ораториального наследия были востребованы в разной мере. В XIX веке пристальное внимание к себе привлекал *инструментализм* гения немецкой музыки, а в XX веке, в пору отрицания романтизма и декларации авангардных – демонстративно антитрадиционалистских – позиций, находим апелляцию к баховской полифонии, но с особым вниманием к *кантатно-ораториальному* наследию (см. у Е. Марковой о баховском двухчастном-двухфазном типе пассиона в жанровой стратегии XX века [1, с. 126–138]).

Направленность на моделирование признаков искусства И. С. Баха, которая воплощается в применении композиционных принципов ХТК, кантаты (пассиона), фуги (как ключевого архитектурного и фактурного качества), инструментального линейаризма как символа высокой риторики определяется как *бахианство*, согласно с утвердившейся в профессиональной среде терминологической практикой («моцартианство», «бетховенианство»).