

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

***минуле, сучасне,
шляхи розвитку***

Збірник наукових праць

*Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету*

Випуск 9

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. Вип.9. – Рівне: РДГУ, 2004. – 116 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів та музейних установ, які присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані музичного мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою проблематикою.

Редакційна колегія:

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології, декан художньо-педагогічного факультету Рівненського державного гуманітарного університету

Арцишевський Р.А.	– доктор філософських наук, професор (Луцьк)
Афанасьєв Ю.Л.	– доктор філософських наук, професор (Київ)
Баканурський А.Г.	– доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
Бондарчук Я.В.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Острог)
Захарчук-Чугай Р.В.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Іваницький А.І.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Ільченко О.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Кияновська Л.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Овсійчук В.А.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Постоловський Р.М.	– кандидат історичних наук, професор (Рівне), Заслужений діяч науки і техніки України
Прокопович Т.Ю.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Ричков П.А.	– доктор архітектури, професор (Рівне)
Смирнова Т.Б.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Станішевський Ю.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Троян С.С.	– доктор історичних наук, професор (Рівне)
Федорук О.К.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Упорядник тому: проф. **Виткалов В.Г.**

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 3 від 28 листопада 2003 р.)

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства
(постанова №2409/2 від 9.02.2000 р.).

Розділ 2. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 681.818.5 Я – 722

Б.І.Яремко

ІНДИВІДУАЛЬНА І ЛОКАЛЬНА ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА КАРПАТСЬКОЇ СОПІЛКОВОЇ МУЗИКИ

У пропонованій статті розглядаються виконавські стилі двох бойківських (виконавці на пищавці) і трьох гуцульських (один виконавець на денцівці, два на фоярці) сопілкарів на рівні визначення зв'язку між конструктивними особливостями одноцівкових сопілок і утворенням на них прямих діатонічних звукорядів, у межах яких карпатські музиканти творять сопілкові п'єси.

Розташування грифних отворів на пищавці, денцівці й фоярці з основним тоном “a¹” розраховано таким чином, що перший грифний отвір бойківської сопілки (діаметр 7 мм), зміщений від центру трубки на півцала (народна міра в 13 мм, яка приблизно відповідає ширині вказівного пальця) уверх, дає другий обертон a²; перший грифний отвір гуцульських інструментів, розташований у центральних точках цівок, утворює заключний увідний тон g² до другого обертону a². Від першого грифного отвору на усіх трьох сопілках розташовується на однаковій відстані другий і третій отвори, які, будучи затуленими разом з першим, утворюють головні опорні тони es²⁽³⁾ (на пищавці) і d²⁽³⁾ (на денцівці й фоярці). Від головних опор при послідовному відкритті третього і другого грифних отворів на пищавці утвориться ангемітонний трихорд (es² – f² – g²), на денцівці й фоярці – трихорд мінорного нахилу (d² – e² – f²), у межах яких формується мелодична лінійність (“основні арії”) сопілкових п'єс. Завдяки рівномірному розташуванню трьох грифних отворів нижньої групи утворюються нижні трихорди (на пищавці a¹- ♯h¹-des², на денцівці й фоярці a¹-h¹-cis²), які виконують у мелодії ладово-функціональну роль.

Асиметрична основа розташування грифних отворів на бойківській пищавці сприяє формуванню цілотонового шестиступеневого звукоряду, що дає можливість (завдяки використанню вилкової аплікатури) [1] виконувати сопілкову музику лише в одновисотних положеннях діатонічних ладів мажорного нахилу: іонійського тетрахорду, іонійського з пониженим другим ступенем і лідійського пентахордів із субквартами, також переливчастого лідійсько-іонійського пентахордів. Рівномірний розрахунок розподілення грифних отворів на денцівці й фоярці дозволяє (шляхом використання вилкової і прямої з квінтовым передуданням аплікатури) [2] гуцульській музиці звучати у різновисотних положеннях діатонічних звукорядів мажорно-мінорних нахилів: іонійського, еолійського та дорійського, також мінорного (гармонічного та мелодичного) октахордового.

У бойківській музиці в основній “трі” [3] на пищавці головний опорний звук es²⁽³⁾ виконується стабільною прямою аплікатурою (Л) [4], а субквартовий b² і квінтовий b³ – незмінною вилковою (34/П). Побічні звуки нижнього (as², ♯a², c³) і верхнього (as³) регістрів видобуваються вилковою аплікатурою, а звуки des³ і ♯a³ верхнього регістру – прямою (Л/2, Л/П). Усі побічні звуки верхнього регістру (♯f³, ♯g³, ♯as³), що виконуються вилковою аплікатурою, є мікроальтераційно підвищеними, а утворені прямою – мікроальтернаційно пониженими [детальніше див.: 5, 36–50].

У гуцульській музиці головні опорні звуки d²⁽³⁾ в основному “строї”, a²⁽³⁾ в нижньому та ♯e³ в середньому, а також субквартові опорні звуки a²⁽³⁾ в основному, e²⁽³⁾ в нижньому і

h² в середньому “строях” видобуваються незмінною прямою аплікатурою, окрім головного опорного звуку $\text{f}e^3$ в середньому “строї”, що виконується вилковою аплікатурою. При незмінній аплікатурі (за виключенням головного опорного звуку $\text{f}a^3$ і субквартового $\text{f}e^3$ у верхньому регістрі нижнього “строю”) змінюються ладові функції обох опорних тонів у трьох “строях”, а також головного опорного звуку $\text{f}e^3$ у середньому, що зумовлюється, передусім, принципом розрахунків розташування грифних отворів на денцівці та фоярці. Завдяки використанню прямої (з квінтовым передуданням) та вилкової аплікатури на обох сопілках розширюється діатонічний звукоряд і тим самим збільшується можливість утворення у висхідному русі побічних тонів із різною мікроальтераційною градацією, що дає шанс гуцульському сопілкарю вибрати побічний звук необхідної йому мікроальтераційної висоти і виконати його відповідною аплікатурою.

Підкреслимо, що використання саме вилкової (на одній бойківській і двох гуцульських сопілках) і прямої з квінтовым передуданням (на двох гуцульських сопілках) аплікатури є єдиним і необхідним заходом для утворення альтераційних звуків, а не засобом півзакриття грифних отворів, як про це стверджують деякі російські й українські інструментознавці [6]. Об'єктом нашого багаторічного дослідження стало поглиблене вивчення індивідуальних властивостей виконавського мистецтва карпатських сопілкарів, з-поміж яких Юрій Греб, Іван Карпінський (Галицька Бойківщина), Микола Павлюк, Григорій Линдюк та Микола Думитрак (Галицька Гуцульщина).

У бойківського сопілкаря Юрія Гребя (1936 р. н., с. Славсько, присілок Згари Сколівського району Львівської області) виконавський стиль характеризується як емоційно насичений і репрезентативний, барвистий і світло-радісний, спрямований на яскраве творче самовираження. Жива, артистична поведінка музиканта на весіллях, іменинах, хрестинах, різних народних святах притягує до його майстерної гри багатьох односельців, серед яких він користується великим авторитетом як виконавець на пищавці і як добра, щира й порядна людина. Експресивно-динамічна наповненість мелодики п'єс Ю. Гребя багата ритмо-інтонаційною винахідливістю, виразово-гнучким вимовлянням, що посилюється зовнішнім і внутрішнім акцентуванням. Мелодії більшості п'єс Ю. Гребя ґрунтуються на поспівках ямбічної будови, які вимовляються легато; їм протиставляються ангалогічні за будовою поспівки з дискретною артикуляцією. Стаккато використовується музикантом при вимовлянні поступових і квартово-низхідних інваріантних моделей; стаккатування головних опор послаблює динаміку їх звучання, тоді як лігування, навпаки, її підсилює. В інваріантних моделях хореїчної форми атакуються перші й четверті звуки сильних долей та перші звуки слабких долей при залігуванні усієї решти [детальніше про його музику див.: 7, 52-82].

Динамічний рівень розвитку пищавкових п'єс Ю. Гребя в зачинах і на початку кадансування визначається застосуванням звуковистностей у діапазоні від третього до четвертого обертонів, а на ділянках гальмування процесуального руху і фіналісу – від другого до третього. Динамічне збагачення музики утворюється музикантом за допомогою синкопованого ритму, оспівування треллю фіналісу, досягнення вершинних точок на ділянках півкадансів. У заключних кадансах і каденційних доповненнях фіналіс виконується збільшеними тривалостями, статично, без вібрато і трелі, що контрастує попередньому гнучкому ритмо-інтонаційному мелодичному руху.

З художньо-виконавського боку індивідуальний стиль бойківського сопілкаря Івана Карпінського (1931-1995 рр., с. Головецько-Пшанець Сколівського району Львівської області) визначається як внутрішньо поглиблений, споглядальний, інтимно-камерний, позбавлений ефектної репрезентативності. Динамічне насичення мелодики його п'єс перебуває у тісному взаємозв'язку з вимовлянням кожного її елементу і здійснюється засобами наспівного, виразового нон легато, продовженого нон легато та легато. Зазвичай, артикуляційним легато музикант вимовляє продовжені (з треллю), короткі (з форшлагами або мордентом) звуки, а також мелодичні фігурації із дрібних тривалостей. Застосування стаккато у І. Карпінського відсутнє, оскільки цей прийом артикуляції позбавляє інструмент протяжливого звучання у “нижньому регістрі” і не дає великої глибини тону в процесі розвитку музичного матеріалу. Невелике динамічне посилення

звучання досягається у зачинах (при висхідному русі інваріантної моделі) і в каденціях, де фіналіс обігрується треллю. Послаблення динаміки відбувається при грі предиктового звуку до головної опори в кінці зачинів і безтрельного фіналісу у кадансових доповненнях. Зовнішнє акцентування в п'єсах І. Карпінського пов'язане з регуляно-акцентною дводольністю, тоді як внутрішнє акцентування – із самим розвитком мелодичної лінії, який включає синкопування, орнаментику, розмаїтність ритмічних фігур [детальніше про музику сопілкаря див.: 8, 83-116].

Особливості індивідуального стилю гуцульського сопілкаря Григорія Линдюка (1941 р. н., с. Космач Косівського району Івано-Франківської області) виявляються у варіативних ритмо-формулах: двох експозиційних та одній каденційній, які обумовлюють формотворчий процес. На початку п'єс викладаються два однотокових мотиви-формули, які в одних випадках залишаються незмінними, в інших дещо варіюються. Разом з одно- і двотоковим каденційним мотивом-формулою, що використовується і в незмінному, і варіативному вигляді, обидва мотиви складають тематизм, на ґрунті якого базується кожна п'єса в цілому.

Інтонаційний аналіз мотивів-формул наштовхує на висновок: Г. Линдюк будує мелодії на гармонічній основі, і це підтверджується частим застосуванням гармонічних фігурацій – переважно плагальних, рідше автентичних. У п'єсах “Тужна за вівцема” і “Мелодії до співу” [див.: 9, 97-105] інваріантний мотив-формула “а” повторюється в зачинах, тоді як саме у способах варіативного і трансформованого повторювання на різних ділянках форми мотиву-формули “б” виявляється талант і майстерна винахідливість сопілкаря. Так, мотив-формула “б” у пісні “Мелодії до співу” [див.: 9, 102–105] у процесі ритмо-інтонаційних змін зберігає основоположну гармонічну фігурацію з акордових звуків домінантового септакорду з пропущеною терцією, у якій квінтовий звук е³ може бути і мелодичним, і форшлаговим стосовно до першого звука фігурації. Орнаментальне збагачення звуків гармонії (D₇) і фіналісу уяскравлює мелодику гуцульського музиканта живим емоційним змістом. Якби не мелізматика, стабільні й мобільні ритмо-інтонаційні структури перетворились би у “голі” звукоутворення, що позбавило б музику тонкої чарівності й спрямованого лету. У конструктивному відношенні орнаментика слугує важливим засобом посилення метричної акцентуації і динамічного розвитку на всіх ділянках становлення форми денцівкових п'єс Г. Линдюка.

Індивідуальний музичний стиль уторопського сопілкаря Миколи Павлюка (1925–1996 рр., с. Уторопи Косівського району Івано-Франківської області) характеризується багатоманіттям способів артикуляції, що зумовлено природою відкритої сопілки і високою виконавською майстерністю виконавця. Провідним у звуковеденні павлюкових п'єс є легато, що визначається насиченістю мелодики орнаментикою й мистецтвом мобільної зміни складових голосних, які регулюють чистоту інтонації.

Динамічний розвиток мелодичної лінійності у п'єсах М. Павлюка пов'язаний із закладеними у відкритій сопілці ширших акустичних можливостей порівняно зі свистковими сопілками. Це дозволяє музиканту користуватися робочим звукорядом у діапазоні нижнього, середнього і високого регістрів. Мобільне і майстерне володіння усіма регістрами надає звучанню п'єс сопілкаря динамічної різноманітності, визначальним принципом якої є контрастно-регістрове співставлення окремих фрагментів твору, і зумовлено тонким, романтичним складом таланту й мистецьким смаком музиканта, високою культурою його технічних й художніх можливостей [детально про музику М. Павлюка див.: 10].

Індивідуальний музичний стиль шепітсько-брустурівського сопілкаря Миколи Думитрака (1942 р. н., с. Брустури Косівського району Івано-Франківської області) вирізняється регулярною ритмікою з метричними наголосами, які чергуються з акцентами, що досягаються засобами фактури (орнаментики) і мелодичної вершини. Акцентування в окремих реченнях п'єс розподілене в межах таких наголосів: зовнішніх, здійснених на іктах сильних і слабких долей і підсилюваних засобами орнаментики, та внутрішніх, створюваних на постиктовому часі сильних долей і також орнаментально підкреслюваних. У музиці гуцульського музиканта ритмічна різноманітність поєднується із зовнішньою і внутрішньою акцентуацією, що забезпечує

постійний мелодичний розвиток, який поновлюється при достатньо широкому абітусі звукоряду [детальніше про музику сопілкаря див.: 12, 121-150].

На базі виявлених індивідуальних виконавських стилів кожного з п'яти традиційних сопілкарів визначається локальна (бойківська і гуцульська) стилістика карпатської сопілкової музики. Так, музичний матеріал бойківських п'єс характеризується вузьким амбітусом, переважанням буквальних повторювань у зачинах, остинатністю ритмічних моделей-формул, обмеженим зовнішнім акцентуванням, монорегістровістю та моноладовістю і несе у собі риси, що обумовлені законсервованістю акустико-ергономічних норм самої пищавки. Гуцульська музика вирізняється іншими особливостями. У ній, поряд з вузьким амбітусом, неповним діатонічним звукорядом, речитативно-розповідальним характером мелоінтонування, багатою орнаментикою, мотивно-формульним процесом розгортання форми, зустрічаються широкі амбітуси, розширений діатонічний звукоряд, гармонічні фігурації, поліладовість, полірегістровість та голосне акцентування. Усе це зумовлюється значно ширшими, ніж у пищавки, акустико-виконавськими можливостями денцівки та фоярки, а також активно розвиненими виконавськими традиціями, властивими гуцульській інструментальній музиці в цілому.

Різниця між денцівкою й фояркою полягає в тому, що на першій неможливо досягти голосного акцентування за допомогою удару язика. Окрім цього, денцівка має пом'якшену силу звучання (у середньому та верхньому регістрах) і тому використовується вона, зазвичай, в індивідуальному музикуванні чоловіків похилого віку (у грі "для себе" і для супроводу співу).

Результати дослідження виконавських стилів карпатських сопілкарів, викладені у статті, а також у попередніх опублікованих роботах автора, можуть бути використані при аналогічному вивченні народних сопілок і ролі виконавства на них у формуванні музичних традицій, зокрема українського Полісся. Науково-методологічні матеріали і транскрипції сопілкової музики, опубліковані автором (навчальні посібники "Уторопські сопілкові імпровізації" [11], "Бойківська сопілкова музика" [7], "Етноінструментознавство" [13]), а також етноорганологічні праці І. Мацієвського [14] та М. Хая [15] можуть послужитися базою для читання лекцій з Етноінструментознавства на кафедрах музичної фольклористики, музичного фольклору або інших споріднених навчальних підрозділів вищих навчальних закладів мистецтва і культури України, а також для відкриття класу з вивчення традиційних сопілкових інструментів або на рівні ознайомлення з традиційною сопілковою музикою. Нарешті, дана стаття і згадані опубліковані роботи зможуть поповнити розділи етноінструментознавства й теорії виконавства як на рівні україністики, так і в галузі вивчення сопілкової традиційної музики інших народів.

Гадається, що у майбутніх дослідженнях традиційної народної сопілкової культури підніматимуться питання розширеного й поглибленого науково-теоретичного, історико-етнографічного, соціологічного та педагогічного напрямів, які сприятимуть розвитку й зміцненню фундаменту етноорганологічної науки та творчо-виконавської практики.

Примітки та виноски:

1. Під вилковою аплікатурою розуміється комбінаторика закритих й відкритих грифних отворів обох груп [див.: приклади реальних (робочих) звукорядів на пищавках "a¹", "ais¹", "a¹", "as¹" у кн.: Яремко Б.І. Бойківська сопілкова музика. – Львів "Сполом", 1998. – С. 14-15, 17, 18].

2. Під прямою аплікатурою розуміється поступово-висхідне відкриття грифних отворів, завдяки чому утворюється прямий діатонічний звукоряд [див.: приклади прямих і розширених звукорядів і Таблиці № 1, 2 у кн.: Яремко Б.І. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне: Ліста, 1997. – С. 8, 11-13].

3. "Основною" гру називають тому, що вона є основоположною звуковисотною позиційною ділянкою, на якій здійснюється творення пищавкової музики.

4. Для позначення виконавської аплікатури карпатських музикантів автор користується власно створеними знаками стосовно до нотних текстів сопілкових п'єс, а саме: 1. Літера (ліва рука, верхній ряд грифних отворів) і П (права рука, нижній ряд грифних отворів), а також цифри 2, 3, 4 (номери пальців кожної руки), поставлені під нотами тексту, позначають затулені грифні отвори. 2. Риска / розподіляє літери і цифри на верхню і нижню групи. 3. Затулені три грифні отвори верхньої групи позначені знаками Л/, нижньої – /П, а затулені шість грифних отворів – Л/П. 4. Одна або дві цифри в обох групах чи в одній із них відповідно означають затулені грифні отвори; наприклад: 23/ – затулені перший і другий грифні отвори верхньої групи і відкриті усі решта. 5. Усі відкриті грифні отвори позначені нулями (О/О). 6. Для запису звука, котрий видобувається квінтовым передуванням (квартовим, терцовим), ставиться зверху, справа від певного знаку аплікатурної камбінації, цифра 5 (4, 3). 7. Риска “–”, поставлена ліворуч від цифри, означає відсутність мікральтераційної зміни висоти звука, який утворюється при затуленому тому чи іншому грифному отворі нижньої групи; наприклад: 23/–4. 8. Стрілки, зображені зліва від ноти, означають мікроальтераційні зміни висоти. 9. Літери с/д (за народною термінологією “слабше дути”) і д/д (“душе дути”) тлумачаться відповідно як зменшення або посилення подачі повітря.

5. Мацєвський І.В. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. трудов. – М., 1976. – Вып. XXIX. – С. 36-50.

6. Вертков К.А., Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / Общая ред. К.А. Верткова. – М.: Музыка, 1975. – С.48; Украинские народные наигрыши / Сост. В. Гуцал. – М.: Музыка, 1986. – С. 7-8.

7. Яремко Б.І. Бойківська сопілкова музика: Навч. посіб. – Львів: Сполум. – 126 с.

8. Яремко Б.І. Вказана праця. – С. 83-116.

9. Яремко Б.І. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття). – Дисертація...канд. мист. – СПб, 1994. – Ч. 2. – С. 97-111.

10. Яремко Б.І. Вказана праця. – С. 108-121; Його ж: Микола Павлюк (творчий шлях сопілкаря) // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: Колективне дослідження за мат. Других Гончарівських читань / Відп. ред. М. Селівачов. – К.:Музей І. Гончара, Родовід, 1996. – С. 307-310.

11. Яремко Б.І. Уторопські сопілкові імпрровізації: Навч. посіб.. – Рівне: Ліста. – 104 с.

12. Яремко Б.І. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на метеріалі української сопілкові музики Прикарпаття). – Дисертація...канд. мист. – СПб, 1994. – Ч. 2. – С.121-151.

13. Яремко Б.І. Етноінструментознавство: Навч. посібник – Рівне: РДГУ, 2003. – 187 с.

14. Мацєвський І.В. Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки / Ред. І. Зінків. – Тернопіль: Астон, 2002. – 172 с.

15. Хай М.Й. Музика Бойківщини / Відп. ред. С.Й. Грица. – К.: ЦДУІК “Родовід”, 2002. – 224 с.

Резюме

У статті висвітлюються виконавські стилі Ю. Гребя і І. Карпінського (бойківська пищавка), М. Павлюка і М. Думитрука (гуцульська денцівка), а також (на узагальненому рівні) локальна виконавська стилістика карпатської сопілкової музики. Визначається архаїчність бойківської і репрезентативність гуцульської сопілкової музики, що зумовлено акустико-конструктивними характеристиками пищавки, фоярки і денцівки.

Summary

The article is focused on the styles performed by Yh. Greba and I. Karpinsky (Boiko flute), M. Pavliuk and M. Dumytrak (Hutsul flute), and U. Lyndiuk (Hutsul dentsivka), and also (a general level) local stylistics of Carpathian flute music performance. The archaic peculiarity of Boiko music and representation of Hutsul flute music, caused by acoustic and constructive performing graph of different types of flyte, are also under consideration.

УДК 78.01: 140.8:7.038.6

Л.П.Ігнатова

МУЗИЧНА МОВА В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІСТИЧНОГО СВІТОГЛЯДУ

Сучасне українське музикознавство, поступово переорієнтовуючись у нових політико-економічних відносинах, спрямовує свої дослідження як на заповнення фактологічних прогалин національної історії музики (джерелознавчий аспект), так і на поглиблений аналіз будь-якого об'єкта музичної культури з точки зору міждисциплінарного підходу (світоглядно-методологічний аспект). Слід підкреслити, що останній аспект досліджень формується на стикові історії та теорії музики, залучаючи методики суміжних галузей знання, насамперед філософії, естетики, літературознавства, культурології тощо, створюючи таким чином своєрідну музикософію (філософію музики). Утім, враховуючи відкритість нашого сьогоденного музичного простору, спостерігається своєрідна експансія як стилістичної, так і світоглядної спрямованості.

Цілком закономірно, виникає проблема нового розуміння музики як “Богом даного тайнопису (Г. Грабович), що полягає у “виведенні на яв раніше захованих..., непрацюючих зв'язків і закономірностей, засвічуванні досі “погашених” смислів”, яка “потребувала “утвердження семіотичного аспекту як центрального в сучасному музикознавчому дослідженні, а відповідно – розкриття мовної (експресивно-комунікативної) природи музики” [1,5].

До речі, якщо західне музикознавство досягнуло в даному питанні іманентної деталізації, то вітчизняне музикознавство лише намітило перші кроки у працях І. Пяковського [2], В. Москаленка [3], О. Маркової [4], О. Зінькевич [5], У. Беленкової [6] та ін.

Водночас, першою спробою мовної тектонічної побудови української музики стала праця О. Козаренка “Феномен української національної музичної мови”. Незважаючи на те, що автор свідомо детермінує своє дослідження категорією національного, він трактує музичну мову як знакову систему, специфічність якої “не заперечує можливості перенесення основних законів функціонування знакових систем у музичну мову як одну з важливих систем мистецької комунікації [1,53]. Саме цій проблематиці присвячена наша стаття, основною детермінантою якої виступає постмодерністична сентенція. Звідси, предметом дослідження є музична мова постмодернізму, об'єктом, відповідно, постмодерністичний контекст.

Зрештою, розглядаючи музичне мистецтво як мовну специфікацію, ми апелюємо до семіотичних методів та законів, основою яких є художній текст та його інтерпретація. Художній текст, з семіотичної точки зору, складається з системи знаків, у яких закодована інформація, що позиціонує відправника, тобто того, хто створив цю інформацію. У свою чергу, аналізуючи художній текст, ми інспіруємо епоху, коли він був створений, рівень свідомості, яка його створила, а також картину світу, яка в ньому радикалізується. Докладніше, ми отримуємо той тип світоглядності, що простежується в даній референції. Слід зазначити, що тут доречно підняти питання про легітимацію терміну “світоглядність” [7]. Очевидно, що поняття “світогляд”, оперуючи основним структурним елементом – знання, не може претендувати на всеохопність світоглядної проблематики. Адже її сутність не обмежується лише ідеологічним аспектом, так званою надбудовою. Світоглядна парадигма включає в себе строгу послідовність у комунікативному процесі, завершальним етапом якого виступає конкретний результат, у

ЗМІСТ

<i>Від упорядника</i>	3
-----------------------------	---

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

<i>О.Коменда.</i> Микола Рославець у контексті української культури	6
<i>С.В.Бєдакова.</i> “Празька школа” Василя Барвінського	18
<i>О.В.Граб.</i> Фольклорні витoki у художній спадщині західноукраїнських митців кінця ХІХ – першої третини ХХ століття та їх вплив на сучасний соціокультурний процес	21
<i>Т.Сідлецька.</i> Становлення українського оркестру народних інструментів.....	30
<i>О.І.Трофімчук.</i> Формування складів оркестрів народних інструментів та напрями їх діяльності в Україні у 20-50-х роках ХХ століття	35
<i>Н.В.Кубицька.</i> Гончарство Волинського Полісся: сучасний стан та перспективи розвитку ..	49

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Б.І.Яремко.</i> Індивідуальна і локальна виконавська стилістика Карпатської сопілкової музики	60
<i>Л.П.Ігнатова.</i> Музична мова в контексті постмодерністичного світогляду	65
<i>О.В.Граб.</i> Національні джерела та суспільно-громадська тематика у мистецькій спадщині Станіслава Людкевича (кінець ХІХ - перша третина ХХ століття)	70
<i>Т.А.Зінов’єва.</i> До питання інтерпретації оцінки національних героїв українського лялькового вертепу	82
<i>А.Єфименко.</i> Олів’є Мессіан: феномен релігійності у творчості митця	88
<i>Л.М.Свїрїдовська.</i> Моральний потенціал духовної музики: онтологічний підхід	93
<i>О.Ямборко.</i> Михайло Білас: парадигма творчості.....	96
<i>Д.П.Бернадська.</i> Зовнішні фактори синтезу мистецтв у контексті сучасного культурного досвіду..... □	101
<i>Т.О.Пономарьова.</i> Деякі актуальні проблеми творчого і художнього проектування сучасних музейних експозицій	104

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

<i>Г.Г.Каневська, В.Г.Виткалов.</i> Творчі портрети сучасних українських композиторів: Микола Вікторов	110
<i>Н.О.Волощук.</i> Архипресвітер Сергій Кіндзерявий-Пастухів (до 80-річчя від дня народження).....	114