



Переяславські сковородинівські студії

Збірник наукових праць

Філологія

Філософія

Педагогіка

Випуск 7

2021

Міністерство освіти і науки України
Університет Григорія Сковороди в Переяславі
Центр Сковородинознавства університету



ПЕРЕЯСЛАВСЬКІ СКОВОРОДИНІВСЬКІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 7

Філологія

Філософія

Педагогіка

Ніжин – 2021

«САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» Г. СКОВОРОДИ В МУЗИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПЕТРА ПРИСТУПОВА

Анотація: Статтю присвячено музикознавчому й культурологічному аналізу циклу пісень автора-виконавця у жанрі «співаної поезії» П. Приступова «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди. Ставлячи на меті розкрити місію циклу пісень П. Приступова і як визначного, самодостатнього мистецького твору, і як знаряддя популяризації поетичної творчості Г. Сковороди, автор аналізує його в ракурсах: основні жанрово-стилістичні джерела та їх авторське переосмислення (зокрема, в дискурсах: «українське – світове», «минуле – сучасне»), способи взаємодії слова і музики, основні риси музичної стилістики.

Ключові слова: Приступов Петро Георгійович, Сковорода Григорій Савович, «співана поезія», кобзарське мистецтво, бардівське мистецтво ХХ-ХХІ століть, взаємодія слова і музики, засоби музичної виразності, кантилена, речитатив.

Annotation: The article is devoted to the musicological and cultural analysis of the cycle of songs performed by the singer-songwriter in the genre of "singing poetry" by P.Prystupov "The Garden of Divine Songs" on the poetry of G. Skovoroda. Aiming to unveil the mission of the cycle of P.Prystupov's songs, both as a prominent, self-contained work of art, and as a tool for promoting the poetic work of G. Skovoroda, the author analyzes it in perspective: basic genre-stylistic sources and their author's rethinking: "Ukrainian - world", "past - present"), ways of interaction of word and music, basic features of musical stylistics.

Keywords: Prystupov Peter Georgievich, Skovoroda Hryhoriy Saviaych, "singing poetry", kobza art, bardic art of XX-XXI centuries, interaction of word and music, means of musical expression, cantilena, recitative.

Оглядаючи українську музичну «сковородіану», відомий музикознавець Леся Олійник підсумовує: «Сад» Сковороди розкриває насамперед буденний світ – красу природи й почуття людини, її переживання радості та скорботи, буденні клопоті і філософські роздуми... Саме ця сковородинська сутність музики звучить у хоровому концерті «Сад божественних пісень» Івана Карабиця. По-своєму інтерпретує її Олександр Щетинський у хоровій симфонії «Узнай себе» за філософськими текстами Сковороди. Чи не та ж сковородинська баркова традиція єднає таких різних за стилем висловлення композиторів, як Євген Станкович і Валентин Сильвестров, Іван Карабиць і Леся Дичко, Віктор Степурко і Вікторія Польова, Анна Гаврилець і Богдана Фроляк, Олександр Козаренко і Олександр Щетинський» [1.3].

Віддаючи належне ґрунтовності наведеного дослідження, водночас маємо констатувати, що в наявних музикознавчих розвідках про Г. Сковороду назагал простежується тенденція зосереджуватися лише на професійній композиторській творчості, зразках музичного фольклору (тобто, на витворах анонімних авторів) або на музичній творчості (майже поспіль гіпотетичній) самого Г. Сковороди. Водночас залишається поза увагою доробок представників інших площин музичної культури, серед яких – досить помітна роль у творенні музичної «сковородіані» належить композиторові-аматору, поетові й публіцистові, авторові-виконавцеві пісень, лауреату Міжнародної літературно-мистецької премії ім. Григорія Сковороди (2011 р.) Петрові Приступову.

У пропонованій статті спробуємо окреслити такі аспекти заявленої теми:

1. Основні жанрово-стилістичні джерела пісенного циклу П.Приступова «Сад божественних пісень» та їх авторське переосмислення (зокрема, в дискурсах: «українське – світове», «минуле – сучасне»);

1. Способи взаємодії слова і музики;

2. Основні риси авторської музичної стилістики.

Петро Георгійович Приступов народився у 1946 р. в м. Києві. Здобувши лише початкову музичну освіту (класу скрипки), згодом студіював основи музичної композиції у приватних викладачів. У 1960-і роки захопився жанром бардівської пісні й опанував 6-струнну гітару. З 1972 р. почав створювати пісні на тексти сучасних українських поетів, а з 1974 р. – на вірші Г. Сковороди. На сьогодні П. Приступов є чи не єдиним автором музики до всіх 30 поезій «Саду божественних пісень» (закінчив працювати над зазначеним циклом пісень у 2008 р.).

У світлі нашої теми слід насамперед наголосити на специфіці підходу П. Приступова до інтерпретації поезій великого поета-філософа. Першопоштовхом звернення до них стало відчуття своєї дивовижної духовної близькості до творчості, поглядів і постаті Г. Сковороди. Тому, створюючи згаданий цикл пісень, П. Приступов взявся до ґрунтовного, всеосяжного вивчення буквально всієї інформації, що пов’язана зі Г. Сковородою, більше того – якоюсь мірою навіть спробувати перевтілися в нього самого та його очима глянути на наше сучасне життя. Недаремно він у своїй «сковородіаді» не обмежився створенням та виконанням пісень, а став компонувати авторські мистецько-просвітницькі програми, зрештою - у створення низки моновистав у власному виконанні, присвячених Г. Сковороді (остання за часом – «Відаю людину», котру П. Приступов продемонстрував, у київському театрі «Сузір’я» у травні 2019 р.).

Крім того, витворюючи свої композиції, П. Приступов, попри усталене уявлення про митців-аматорів, діово контактував із багатьма професійними митцями та науковцями-гуманітаріями, серед яких – знані особистості: композитор П. Майборода, актор Б. Ступка, режисер О. Кужельний, письменник В. Шевчук, літературознавці В. Крекотень і О. Мишанич.

Можливо, завдяки комплексові цих чинників, а найперше – природному талантові П. Приступова, його пісенний цикл «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди, став яскравим явищем мистецтва ХХ-ХХІ ст. На його художніх особливостях ми й зупинимося в цій розвідці.

Насамперед розглянемо такі аспекти твору П. Приступова.

1. Жанрова основа та виконавський адресат.

Цикл П. Приступова (як, зрештою, і вся його пісенна творчість назагал) витворений у «бардівсько-кобзарській» манері, а тому, на перший погляд, й не розрахований на професійне «вокальне» виконання. З одного боку, це створює враження (радше ілюзію) «демократичності» пісень П. Приступова, доступності їх для виконання аматорами з «широкого загалу», але, з іншого боку, робить рельєфнішою витончену роботу композитора зі словом та композицією твору, що потребують цілком «професійного» музичного вишколу задля їх виконавського втілення.

2. Опрацювання літературної основи.

Тут насамперед треба зауважити стосовно мовної інтерпретації творів Г. Сковороди П. Приступовим та її еволюції. Спочатку він їх «співав, як читав», але наприкінці 1970-х років, опісля консультації зі знаними науковцями В. Крекотенем і О. Мишаничем, змінив вимову на українську (зокрема, літери ѣ як «і»). А в 1994 р., маючи не лише музичний, але й неабиякий літературний хист, П. Приступов переклав більшість віршів Г. Сковороди сучасною українською мовою, долучивши до них переклади В. Шевчука (пісні 2, 6, 17, 20, 22, 25-27), зрештою, «українізувавши» в такий спосіб всю літературну основу «Саду...».

Поетичне слово Г. Сковороди для П. Приступова – формотворчий та інтонаційний «фундамент» його музичної інтерпретації, де мелодія буквально «видобувається» зі звукової матерії слова, а композиція пісень продиктовується образно-смисловою логікою віршів.

3. Джерела музичної жанро-стилістики.

Так само, як Г. Сковорода і його твори знаменували органічну єдність духовного («божого») і мирського, так і музична інтерпретація його поезій в П. Приступова сполучає різноманітні жанро-стилістики. З одного боку – ретельне студіювання сучасної Г. Сковороді української музики (кантів, псалмів, кобзарських дум і назагал багатожанрового кобзарського репертуару, пісень-романсів та інших складників «світської» музики того часу. А водночас – українських духовних концертів, всієї практики православного богослужбового співу, церковного обряду назагал). З іншого боку – звертання до жанро-стилістики пізнішої доби, зокрема, до оперних форм (передовсім, аріозних) та камерно-вокальної лірики доби романтизму. Звідси – й поєднання в піснях П. Приступова часом архаїчної мелотематичної основи та її досить експресивного й не «архаїчного» способу розвитку.

Свої пісні Петро Георгійович ґрунтують на самобутньому авторському мелотематичному матеріалі. Лише в пісні «Всякому городу нрав і права» він

використовує «чужу» мелодію, витворену невідомим автором у XVIII чи у XIX ст. (з цією мелодією поезія Г. Сковороди звучить, зокрема, в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка»). Але їй до цієї «позиченої» мелодії П. Приступов в останньому куплеті пісні додуває власну авторську мелотему, підкреслюючи смисло-емоційний контраст епізоду з усім попереднім образним контентом пісні («Смерте, ти гостра коса замашна»).

У водночас той саме час, П. Приступов витворює оригінальні теми-мелодії навіть на вірші, які вже були «омузиченні» іншими, хоча й невідомими авторами («Ой ти, птичко жовтобоко», «Станьте з хором»), структурно та образно-емоційно виразніші від їхніх історичних «попередників».

*Мал. 1. Порівняння мелодій пісні «Ой ти, птичко жовтобоко»:
невідомого автора XVIII ст. і П.Приступова¹⁴*

Мелодія XVIII ст.

Ой ти, птичко жов - то бо - ка, не кла -

Мелодія П.Приступова

Ой ти, птич - ко жов - то - бо - ка, не кла -

ди гніз - да ви - со - ко. Кла - ди на зе -

ди - гніз - да ви - со - ко. Кла - ди на зе -

де - вий трав - щ. на мо - до - день - кий му - раз - її.

де - вий трав - щ. на мо - ло - день - кий му - раз - її.

Важливим аспектом музичного «аранжементу» виступів П.Приступова є інструментальний супровід. Перші витворені ним пісні на вірші Г. Сковороди він супроводив на 6-струнній гітарі, але в 1981 р. замінив гітару на ладкову кобзу, которую виготовив власноруч під керівництвом доцента Київської державної консерваторії М. Прокопенка (наразі маємо зауважити, що співи під власноруч виготовлену кобзу – даніна давній кобзарській традиції). Конструктивні особливості кобзи П. Приступова – стрій 7-струнної

¹⁴ Мелодію XVIII ст. наведено за виданням [1.5, с.34]. Всі авторські мелодії П.Приступова наведено за виданням [1.2].

гітари, використання виключно металевих струн, що забезпечує цьому інструментові «дзвінке» звучання, подібне до звучання сучасної академічної бандури. Таким чином, саме на такому інструменті стало можливим поєднання техніки гри на гітарі (зв'язок із бардівським мистецтвом ХХ-ХXI століть) та ефектів звучання бандури (зв'язок із українським народним мистецтвом).



Мал. 2. П.Приступов із
власноруч виготовленою кобзою
(світлину надано П.Приступовим)

Наразі зупинимося докладніше на музично-виражальній характеристиці «Саду божественних пісень» П.Приступова.

4. Основні типи пісень.

4.1. Основні жанрові типи.

Щодо образно-смислового контенту пісень П.Приступова, то маємо зауважити, що, незважаючи на «богоцентричний» у своїй основі зміст поезій «Саду...», в музиці П.Приступова стилізації «духовних пісень» або церковних піснеспівів є радше опосередкованими та завуальованими. Мирське і сакральне («боже») постають у схожих образно-емоційних площинах, вони – взаємоневід'ємні, але власне людська («мирська») основа – визначальна й домінуюча. Саме таким поглядом митця на дійсність, на наш погляд, можна пояснити хоча б те, що й типово «мирська», психологічно-побутова Пісня-18

«Ой ти, птичко жовтобоко» і звернена «у славу Бога» Пісня-7 «Хто з тобою нас розлучить» вирішенні в жанрі елегії. Цілком «мирськими» за музикою є й бого- прославні (або «небопрославні») за літературною основою Пісня-3 («Весна люба, гей, прийшла!») – «весняний» світський романсь; Пісня-6 («Слухай, небо і земля») – балада з елементами жанру думки; Пісня-27 («Вишніх наук саде святий») – цілковито світський, «іменинний» гімн; Пісня-5 («Небувале диво зриме»), що жанрово близька до оперних арій доби класицизму; наречті, Пісня-26 («Поспішай, гостю, поспішай»), в якій поєднані риси колядки і жартівливо-танцювальних пісень (найвочевидь – у трактах 5-9).

Чи не єдиною піснею із «Саду...», що бодай за формулою цілковито вкладається у жанроформи церковної музики – респонсорій «Ангели, знижайтесь» (Пісня-4), що являє собою почергове звучання священницького прочитативу і хорового (або умовно-хорового) приспіву [мал. 3]:

Dm G7 B7 Gm F
An - ge - li, зни - жай - те - ся, до зем - лі збли - жай - те - ся! Гос -
Bb F Bb Cm D Gm F Bb
водь, яким світ творився но - між людьми на - ро - див - ся. Стань - те з хо - ром
F Cm Bb Gm Cm D Gm
всі со - бо - ром ве - се - лі - те - ся, я - ко зна - ми Бог!

Утім, елементи таких жанроформ у «розсередженому» вигляді простежуються і в інших піснях – скажімо, у Пісні-15, де досить тривала ритмічна монотонія резюмується лаконічним розспівом [мал. 5].

Мал. 4. Український кант невідомого автора XVIII ст. «Перестань ридати» – зразок сполучення ритмічної монотонії та кантиленного резюме. Твір наведений за виданням [1.5, с.55].

Не і - ми за шко - ду, ви - дя, я - ко во - ду, кров із - ли - ва - є - му
к жиз - ни не - пре - мін - ной, ко смер - ті не - тлін - ной. За жи - во - та стра - ту
і у - би - ва - є - мих при - ем - лютъ за - пла - ту,

Мал. 5. Пісня-15 (фрагмент)

F C G G C F C C G C F C
князь цво - го сві - ту, що у - се три - ма - е. О не - чу - ва - ні до - ро - ги!
C G C F C Am E Am
Но - вий ро - де пе - ре - мо - ги! О Си - не да - ви - див.

Серед ознак тяжіння пісень П. Приступова до української етномелодики, доцільно також назвати:

«Коливання» між паралельними тональностями. Виразним знаряддям такого коливання (взаємовідхилення) є вживання натурального VII ступеня в мінорі, в т.ч. й оспівання тоніки в натурально-ладовому обрамленні (пісні 1, 2, 24).

Мал. 6. Пісня-2 (фрагмент). Рамкачами виділено епізоди вживання
натурального XVII ступеня в мінорі

Am G Am C G
 За - ли - шай, о дух мій, ско - ро у - сі зем - ні - й міс -
 C Am G Am Am G Am
 я! Зй - ди, мій дух, на го - ри, де прав - да жи-ве свя - та,

Утім, застосування згаданого прийому у піснях «Саду...» сприймається не лише як стилізація традиційних українських пісень, а як прояв поширеної в ХХ-ХХІ ст. «космополітичної» («загальноетнофолькової») стилістики, що притаманні т.зв. «фольковим» напрямкам рок- чи бард-мистецтв.

Вживання в низці творів мелодичної фігури, що її доцільно назвати «кобзарським» (або «думним») кадансом – поступеневий спадний рух мелодії в діапазоні малої сексти або зменшеної квінти до підвищеного («гармонічного») VII ступеня ладу¹⁵. Втім, цей сегмент музичної палітри виявляється як у своїй традиційній ролі виразу драматичних колізій, «туги», «плачу» [мал. 7], так і в ролі «забарвника» інших образно-емоційних сфер [мал. 8].

Мал. 7. Пісня-29 (фрагмент)

Handwritten musical notation on a staff with three chords above it: G, B7, and Em. The notation consists of a series of eighth and sixteenth note heads. Below the staff, the lyrics "To ме-че море по-жи-ра - е." are written.

Мал. 8. Пісня-5 (фрагмент)

Важливо зауважити, що основне музично-виражальне навантаження у піснях П. Приступова припадає на спів. Інструментальний супровід майже всуціль спрямовується на його посилення, що у фактурі реалізовується у пануванні акордової та арпеджованої фактури. Втім, не можна оминути увагою й епізод, де композитор вдається й до суто інструментального епізоду – програчу між третім та четвертим куплетами Пісні-13 («Ой поля, поля зелені»). Звернення до такого прийому зумовлене прағненням композитора

Втім, згадану фігуру можна з таким же успіхом назвати й «бахівською», бо саме з неї починається загальновідома Токата з циклу Токата і фуга ре мінор.

посилити пасторальний образний засновок пісні засобами музичної зображенальності. Але особливо наголосити тут варто на тому, що автор вдається до *імітації* звучання бандури фактурними засобами, шляхом створення великої - у 2-3 октави - регістрової відстані між басом та верхніми звуками акорду в тісному розташуванні, що також становить яскравий зразок перевтілення українських етнофольклорних зasad:

Мал. 9. Пісня-13 (фрагмент. Нотний запис О.Різника):

The image contains three musical staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. It features a series of eighth-note chords in the upper register, with a sixteenth-note grace note preceding each chord. The middle staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. It features a continuous eighth-note pattern in the middle register. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. It features sustained notes on the first and third beats of each measure, creating a harmonic foundation. The staves are separated by vertical bar lines.

Що ж до жанрово-функціональної спрямованості, пісні «Саду...» можна умовно поділити на пісні, що припускають гуртове «стихійне» виконання (радше, підспівування) і на пісні, призначенні лише для слухання та виконання індивідуального. Якщо пісні першого типу в циклі П. Приступова лічені (№№ 4, 16, 21, 23, 25-27), то твори другого типу складають переважну більшість, що також свідчить про пріоритетну увагу композитора до літературної основи.

4.2. Основні структурні типи.

Загалом, пісням П. Приступова з аналізованого циклу притаманна куплетно-варіаційна структура, що, з одного боку, буквально відтворює строфіку літературного першоджерела, з іншого – показує гнучке реагування композитора на інтонаційно-смислові повороти поетичного тексту –

передусім ритмічними й висотно-інтонаційними (в т.ч. тонально-гармонійними) засобами. Навіть пісні звичайної куплетної структури (тобто пісні з незмініваним музичним тематизмом - пісні №№ 3-7, 19-25, 27, 28) теж де факт є варіаційними. Адже про їхню «звичайність» можемо судити лише за авторськими нотним записом - нотний рядок із символічним позначенням акордики - за «дужками» якого залишаються й фактура супроводу, бодай частково змінювана під час виконання, і нюанси авторського інтонування (артикулювання) мелодії.

Уводночас низка пісень тяжіє до складніших форм, навіть до наскрізного музичного розвитку (пісні №№ 11-13, 15, 18, 29). Пісня-18 («Ой ти, птичко жовтобоко») має виразно тричастинну структуру з мелодійно контрастним другим куплетом. Навпаки, у вже згадуваній пісні «Всякому городу нрав і права» контрастний мелодійний матеріал «втручається» в музичну тканину в заключному - кульмінаційному розділі твору «Смерте, ти гостра коса замашна». Драматичну колізію сковородинівської сатири автор музики посилює не лише інтонаційними (зміна серенадного «безтурботно-хитаного» наспіву напруженим монотонним речитативом), але й тонально-гармонійними засобами (відхилення в субдомінантову тональність, висунення в центр уваги побічного домінантсептакорду, що, сполучаючи в собі дисонантність із ладо-функціональною нестійкістю, також є ефективним знаряддям створення інтонаційної напруги) [мал. 10]:

The musical score consists of three staves of music in G major (indicated by a treble clef and a sharp sign). The first staff starts with a melodic line in E major (E). The lyrics are: Смер - те, ти го - стра ко - са за - ма - шна, ти і для. The second staff begins with an Am chord, followed by Em and B7 chords. The lyrics are: цар-сько - ї ши - ї страш - на, не роз - бе - реш, де му - . The third staff begins with an Em chord, followed by B7 and Em chords. The lyrics are: жик, а де цар, все же - реш так, як со - ло - му по - жар.

5. Особливості музичної мови.

5.1. Взаємодія кантилени й речитативу.

З одного боку, пріоритет для П. Приступова-композитора літературної основи як джерела музичного формотворення, з іншого боку, філософсько-моралістична інтенція та внутрішня оповідно-проповідницька «інтонація» віршів Г. Сковороди, зумовили у піснях композитора велику виражальну вагу речитативу. У свою чергу, це викликало й специфічні «взаємовідносини» між речитативом (музичним «оповідництвом») та його виражальним антиподом – кантиленою («співністю»).

Назагал у піснях із «Саду...» домінує традиційний для пісенного жанру рух від декламаційності (на початку твору) до «резюмуючої» розспівності. Це спостерігається як на «макрорівні» - співвідношення речитативного (або

речитативоподібного) куплету та кантиленного приспіву (пісня № 4 [див. мал. 3]), так і на «мікрорівні», тобто в середині мелодії. Показова щодо цього Пісня-12 («Не піду я в місто багате») [мал. 11], в якому патетичне аріозо (розділи 1, 3) контрастно розчленовується пасторально-колисковим наспівом (розділ 2), що посилює пристрасну інтонацію цього твору.

Контрастне зіставлення оповідної та співної основ у піснях «Саду...» часом проникає у самісіньку серцевину музичної теми, я-от у Пісні-13 («Гей, поля, поля зелені»), де воно дається взнаки вже між її першим («Гей, поля») і другим («Гей, долини, яри») музичними реченнями - ніби «дзеркало» контрасту між емоцією «ідилійного» споглядання живої природи та рефлексії на реалії людського життя, пов'язаного з нею [Мал. 12].

Утім, в окремих піснях П.Приступов застосовує й зворотній рух від кантилени до «резюмуючого» речитативу. В Пісні-6 – озвучення патетичного заклику «Прийди скоро хрестити Христа, Іоанне!», в Пісні-8 – резюмуючі експресивні рефлексії «О лята година! Злая хвилина», «Справно порадить?», «Не дастъ пропасти».

Мал. 11. Пісня-12, 1-й куплет

Adagio **Dm** **Dm** **Gm** **Розділ 1** **Dm** **A**

He pi - du в місто ба - га - те. Я бу - ду на по - лях

Dm **Dm** **Dm** **Gm**

житъ. Бу-ду вік мій ко-ро - та - ти, там, де ти - хо час бі -

Dm **A** **Dm** **A** **Dm** **C** **Розділ 2**

житъ. О діб-ро - во, о зе - ле - на! О рід - на ма - ти мо -

F **Gm** **Розділ 3** **Dm** **Gm** **Dm** **A** **rit.**

я! В то-бі сер - це зве-се - ле - не, в то - бі спо - кій, ти - ши -

Dm **Gm** **Dm** **Gm** **Dm** **A** **Dm**

на. Не хо - чу за ба-ра - ба-ном штурм - ва-ти міст чу-жих.

Розділ 4 **Dm** **Gm** **Dm** **A** **Dm**

Не хо - чу ви - со-ким са - ном гнуть прис - лужни - ків ма - лих.

Мал. 12. Пісня-13 (початок)

Em Bm G D G

Гей, по - ля, поля зе - ле - ні, по - ля, де кві - ти не злі - чен - и?

Am B7 Am B7

Гей, до - ли - ни, я - ри. круг - лі мо - ги - ли, бут - ри. Гей, по -

Аби яскравіше підкреслити певні емоційно-смислові повороти віршів Г. Сковороди – скажімо, між змальованим образом та авторською рефлексією на нього – автор музики «Саду...» часом вдається й до радикальніших речитативних прийомів - sprechstimmе (умовно нотованої реклами) [мал. 14,15]:

Мал. 14. Пісня-6 (фрагмент)

Am E Dm Am E Am E Am Am

ми всі - і - ма по - гі - ід - но двиг - ни - ся. I

ти. півид-ко - те - ку - чий. по - вер - ни - ся, I - оп - да - не,

E Dm E Am Am

прий - ди ско - ро хрес - ти - ти Хрис - та, I ~ о - ан - ие!

Мал. 15. Пісня-11 (фрагмент)

Am B7 Em Am B7 B7 Em Em

щ ~ лу прір - ву вог - на - ну? Чи бу - де у тем - ний пе - че - рі о - ре л ту -

ла - ть? Ні! Він в ці - не - бес - ся зле - тить від - ті - ля. Так не бу - де си - тий плотським дух.

5.2. Ритмо-візуальні ефекти.

Важливим аспектом пісень П.Приступова є прагнення впливати на слухача не лише «живим» звучанням, але й візуальним сприйняттям

авторського нотного тексту. Йдеться про прийоми, що здатні психологічно вплинути на читача партитури, але фактично нівелюються у процесі виконання. Задля підвищення мело-інтонаційної напруги, автор музики часом вдається до т.зв. «примхливої ритміки», побудованої на ефекті «тертя» між метрикою слова і музики, музичним ритмом і метром. Внаслідок цього витворюється парадоксальна зміна словесних наголосів: скажімо, в Пісні-6 – «хрестити Христа, I-ó-ан-нé!», в Пісні-28 – «нá-ві-щó все тó-бí?».

Ще радикальніша (потрійна) суперечливість метру, ритму і словесної акцентуації спостерігається в 1-му куплеті Пісні-29, де композитор вдається до зміщення цілих музичних фраз відносно метру на половину долі. Внаслідок цього поетичний текст постає з майже тотальною деформацією наголосів: «по-збáв-ля-é ми-рú, зво-дý-ть мо-ю вí-рú» [Мал. 16]:

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time, featuring a mix of G major and E minor chords. The lyrics are written below each staff, showing how the vocal line shifts between different rhythmic patterns and note values relative to the underlying 3/4 time signature. The lyrics include: 'Мій чо - вен бу - ре - ю хи - та - е, то', 'вго - ру, то вниз ки да - е, поз - бав - ля - е ми - ру, зво дить мо - ю ві - ру.', 'To ме - не мо - ре по - жи - ра - е.', and 'To ме - не мо - ре по - жи - ра - е.'

Втім, як ми вже зазначали, під час авторського виконання П. Приступов передусім орієнтується на акцентуацію, закладену в поетичному тексті, й до того ж широко використовує фермати, прийоми *rubato*, що дозволяють виконавцеві довільно відхилятися від передбаченої нотним текстом ритміки, через що вищезгадані ефекти «зорового» впливу в живому звучанні стають практично непомітними.

Окрасливши найвідмінніші риси жанро-стилістики «Саду божественних пісень» П.Приступова, спробуймо на ґрунті здобутих відомостей визначити належність його пісенної творчості до певної площини музичної культури – фольклорної, академічної, популярної тощо.

Повертаючись до процесу становлення П. Приступова як автора-виконавця, його публічного входження до музичної культури, звернімо увагу на те, що, оскільки на момент свого першого звернення до віршів Г. Сковороди він уже був досвідченим автором-виконавцем у жанрі бардівської («авторської», «самодіяльної») пісні, і свої твори на ці поезії також позиціонував у річищі цього жанру, тож недаремно першими слухачами його пісень стали представники саме бардівського товариства.

Далі, у 1980-і роки, не відмовляючись від бардівської «ідентичності», П. Приступов, через Українське товариство охорони пам'яток, долучається й до кобзарського товариства, бере участь у т.зв. «кобзарських лабораторіях», що їх патронувало Міністерство культури України. А на початку 1990-х років активно долучається до новопосталого руху української «співаної поезії» і в 1992 р. стає лауреатом Всеукраїнського фестивалю «Оберіг» (м.Луцьк). На відміну від радянської бардівської пісні, в якій ще упродовж 1960-70-х років виробилися власні стереотипи (передусім – зорієнтованість на середовище російськомовної «надетнічної» інтелігенції, жанростилістики міської російськомовної побутової пісні та поезію російського ж «срібного віку»), та кобзарського мистецтва, що, навпаки, орієнтувалося виключно на український етнофольклор (і передусім на традиційний кобзарський репертуар), українська «співана поезія», навпаки, надавала творчу «територію» для представників різноманітних жанрів і творчих манер, а зосібно – для мистецьких пошуків та експериментів. Самоідентифікація з українською «співаною поезією» дала нарешті змогу П. Приступову, який, з одного боку, був виразно зорієнтований на українське мистецтво, а з іншого – носієм шляхетної, «витонченої» творчої манери, «мистецького інтелектуалізму», знайти адекватну своєму доробкові культурницьку нішу і, зрештою, позбутися комплексу «сивого ворона», яким він почувався і серед бардів, і серед кобзарів.

Водночас, беззастережне віднесення пісенної творчості й виконавської практики П.Приступова – й передусім його авторського прочитання віршів Г. Сковороди – до якоїсь однієї (навіть такої широкоосяжної, як «співана поезія») площини творчості, створювало би спрощене уявлення про цю мистецьку постать. Безумовно, за манeroю виконання, що притаманна йому самому і на яку розрахований його авторський пісенний доробок, належить до «співаної поезії». Водночас, методи витворення й розвитку музичного тематизму, якими часто послуговуються П. Приступов, опанування яких потребує професійного музичного вишколу, певною мірою відносять його до категорії «академічних» митців. Нарешті, увага Приступова до «фоносфери» традиційного кобзарства, використання саморобної кобзи як супровідного інструменту, дозволяє певною мірою віднести його й до «народних професіоналів».

Тобто, П.Приступова можна визначити як поліідентичного митця з виразним культурно-нішевим стрижнем – «співаною поезією».

ВИСНОВКИ

Музично-поетичний цикл «Сад божественних пісень» П.Приступова – яскравий зразок музичної інтерпретації творчості Г.С.Сковороди в жанрі «співаної поезії».

У цьому творі органічно сполучаються:

1. Звернення до виражальних атрибутів українського національного мистецтва (стилістичних рис кантів, псалм, дум, церковного співу, пісень-романсів, виконавської манери кобзарів) і світового мистецтва (середньовічних балад різних народів Європи, музичної стилістики та виконавської манери, притаманної бардівському мистецтву ХХ ст., «неофольку», гітарній «акустичній» пісні назагал);

2. Актуалізація виражальних засад музичного мистецтва минулих діб (як українського, так і інших народів Європи) і «музичний тонус» мистецтва ХХ-ХXI століть;

3. Виражальна «ініціатива» літературної основи пісень, прагнення розкрити її «внутрішню» мелогармонію – та її самобутнє музичне перевтілення. Звідси – жанрово-стилістичне розмаїття пісень, зумовлене індивідуальним підходом до втілення змісту й розкриття емоційної «енергетики» поетичних текстів, гнучка взаємодія кантилени й речитативу, поетичної та музичної метроритмік;

4. Опера на традиційні для української пісні засоби музичної виразності (куплетну форму, класичну гармонію з перевагою консонансів, гомофонно-гармонійну фактуру, переважно побудовану на арпеджіо) і застосування різноманітних засобів формування і розвитку музичного тематизму (використанням прийомів динамізації ритму, елементів наскрізного розвитку тематизму);

5. Розрахованість на виконавський апарат музиканта-аматора (опора на «природні» співацькі дані, відсутність необхідності у спеціальній «вокальній» підготовці співця та у віртуозному володінні супроводжуючим музичним інструментом) і застосування прийомів музичного письма, що потребують фахового музичного вишколу.

Проаналізований цикл пісень, сполучаючи в собі глибоке проникнення в поетичний світ Г. С. Сковороди та яскраво індивідуальний композиторський почерк П. Приступова, вишукану музично-формотворчу основу цього твору та його розрахованість на сприйняття і навіть виконання представниками широких верств народу (передусім завдяки синтезові стилістик і виконавських манер, притаманні бардівській пісні ХХ ст., традиційному кобзарству і театралізованому - «акторському» - виконавству), дозволяє розглядати музично-поетичний цикл «Сад божественних пісень» водночас і як самодостатній мистецький твір, і як знаряддя популяризації поетичного спадку Г. С. Сковороди.

Список використаних джерел:

1. Наукові:

1.1. Гриценко І.В. Музика у житті та творчості Григорія Сковороди / І.Гриценко. – Харківський державний університет. – Режим доступу: <https://www.sworld.com.ua/simpoz9/53.pdf>

1.2. Іваньо І. Григорій Сковорода і народна пісня / І. Іваньо // Народна творчість та етнографія. – 1965. – № 1. – С.81–90.

1.3. Олійник Леся. Музичний світ Григорія Сковороди / Леся Олійник. – Музика: український інтернет-журнал. – 25 січня 2018. - Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/muzychnyj-svit-hryhoriya-skovorody/>

1.4. Пісні літературного походження / Бойко В.Г., Омельченко А.Ф. (упорядники). – К.: Наукова думка, 1978. – 476 с. - С. 61–76 (Пісні та романси на слова поетів XVIII ст.).

1.5. Шреєр-Ткаченко О. Григорій Сковорода – музикант / О. Шреєр-Ткаченко. – К.: Музична Україна, 1972. – 94 с.

1.6. Хрестоматія української джовтневої музики. Ч.1 / Шреєр-Ткаченко О.Я. (упоряд.). – К.: «Музична Україна», 1974. – 272 с.

2. Нотні джерела:

2.1. Приступов П. Сад божественних пісень: Музична збірка на вірші Григорія Сковороди [з додатком аудіодиску із записом надрукованих у збірці пісень в авторському виконанні П.Приступова]. – Київ-Ерфурт: АДЕФ-Україна, 2018. – 56 с.