

*Різник Олександр,
канд. мистецтвознавства, м.Київ*

«Сад божественних пісень» Г.Сковороди в музичній інтерпретації Петра Приступова

Резюме: Статтю присвячено музикознавчому й культурологічному аналізу циклу пісень автора-виконавця у жанрі «співаної поезії» П.Приступова «Сад божественних пісень» на поезії 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 статті 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.

Summary: 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.

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

Key words: Prystupov Peter Georgievich, Skovoroda Hryhoriy Savich, "singing poetry", kobza art, bardic art of XX-XXI centuries, interaction of word and music, means of musical expression, cantilen, 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 клопоти 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 барокова 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].

Відаючи належне ґрунтовності наведеного дослідження, водночас маємо констатувати, що в існуючих 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 «сковородіани» належить композитору-аматору, поету й публіцисту, автору-виконавцю пісень, лауреату Міжнародної літературно-мистецької премії ім. Григорія Сковороди (2011 р.) Петру 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 (по класу скрипки), згодом студіював основи музичної композиції у приватних викладачів. У 60-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 поезії Г.Сковороди. На сьогодні П.Приступов є чи не єдиним автором музики до всіх 30 поезій «Саду божественних пісень» (закінчив роботу 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. Першопочтовом звернення до цих поезій для нього стало відчуття своєї

дивовижної духовної близькості до творчості, поглядів і самої постаті Г.Сковороди. Тому, створюючи згаданий цикл пісень, П.Приступов взявся до ґрунтовного, всеосяжного вивчення буквально всієї інформації, що пов'язана з Г.Сковородою, більше того – якоюсь мірою навіть спробувати перевтілися в нього самого та його очима глянути на наше сучасне життя. Недаремне він у своїй «сковородіаді» не обмежився створенням та виконанням пісень, а став komponувати авторські мистецько-просвітницькі програми, зрештою - у створення низки моновистав у своєму власному виконанні, присвячених Г.Сковороді (остання за часом – «Відаю людину», яку П.Приступов продемонстрував, зокрема у київському театрі «Сузір'я» у травні 2019 р.).

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

Можливо, завдяки комплексу цих чинників, а найголовніше – природному таланту П.Приступова, його пісенний цикл «Сад божественних пісень» на поезії Г.Сковороди, став яскравим явищем мистецтва ХХ-ХХІ ст. На його художніх особливостях ми й зупинимося в нашій 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 щодо мовної інтерпретації творів Г.Сковороди П.Приступовим та її еволюції. Спочатку він їх «співав, як читав», але наприкінці 70-х років, опісля консультації зі знаними науковцями В.Крекотенем і О.Мишаничем змінив вимову на українську (зокрема, літери *ъ* як «і»). А в 1994 р., маючи не лише музичний, але й неабиякий літературний хист, П.Приступов переклав більшість текстів 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-сисловою логікою поезій.

3. Джерела музичної жанро-стилістики.

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

Свої пісні П.Приступов базує на оригінальному авторському мелотематичному матеріалі. Лише в пісні «Всякому городу нрав і права» він використовує «чужу» мелодію, витворену невідомим автором чи то у XVIII, чи то у XIX ст. (з цією мелодією поезія Г.Сковороди звучить, зокрема, в опері М.Лисенка «Наталка Полтавка»). Але й до цієї «позиченої» мелодії П.Приступов в останньому куплеті пісні долучає власну авторську мелотему, тим самим підкреслюючи смисло-емоційний контраст цього епізоду з усім попереднім образним контентом пісні («Смерте, ти гостра коса замашна»).

В той саме час, П.Приступов витворює оригінальні теми-мелодії навіть на поезії, які вже були «омузичені» 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.Приступова¹

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 -



ле - ній трав - ці, на мо - ло - день - кій му - рав - ці.



ле - ній трав - ці, на мо - ло - день - кій му - рав - ці.

Важливим аспектом музичного «аранжементу» виступів П.Приступова є інструментальний супровід. Перші витворені ним пісні на поезії Г.Сковороди він супроводив на 6-струнній гітарі, але в 1981 р. замінив гітару на ладкову кобзу, яку виготовив власноруч під керівництвом доцента Київської державної консерваторії М.Прокопенка (наразі маємо зауважити, що співи під власноруч виготовлену кобзу – данина давній кобзарській традиції). Конструктивні особливості кобзи П.Приступова – стрій 7-струнної гітари, використання виключно металевих струн, що забезпечує цьому інструменту «дзвінкого» звучання, подібного до звучання сучасної академічної бандури. Таким чином, саме на такому інструменті стало можливим поєднання техніки гри на гітарі (зв'язок із бардівським мистецтвом ХХ-ХХІ століть) та ефектів звучання бандури (зв'язок із українським народним мистецтвом).

¹ Мелодію XVIII ст. наведено за виданням [1.5, с.34]. Всі авторські мелодії П.Приступова наведено за виданням [1.2].

*Мал. 2. П.Пристапов із власноруч виготовленою кобзою
(світлину надано П.Пристаповим)*



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

4. Основні типи пісень.

4.1. Основні жанрові типи.

Щодо образно-сміслового контенту пісень П.Пристапова, маємо зауважити, що, незважаючи на «богоцентричний» у своїй основі зміст поезій «Саду...», в музиці П.Пристапова стилізації «духовних пісень» або церковних піснеспівів є радше опосередкованими та завуальованими. Мирське і сакральне («боже») постають у схожих образно-емоційних площинах, вони – взаємонероз’ємні, але власне людське («мирське») начало – визначальне й домінуюче. 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» вирішені в жанрі елегії. Цілком «мирськими» за музикою є й богопрославні (або «небопрославні») за літературною основою Пісня-3 («Весна люба, гей, прийшла!») – «весняний» світський романс, 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 зрине»), що жанрово близька до оперних арій доби класицизму; нарешті, Пісня-

26 («Поспішай, гостю, поспішай»), в якій сполучаються риси колядки і жартівливо-танцювальних пісень (найвочевидь – у тактах 5-9).

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

Ан-ге-ли, зни-жай-те-ся, до зем-лі збли-жай-те-ся! Гос-подь, я-ким світ творив-ся по- між лю-ди на-ро-див-ся. Стань-те з хо-ром всі со-бо-ром ве-се-лі-те-ся, я-ко зна-ми Бог!

Втім, 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 невід. 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-єм-лють за-пла-ту. при-єм-лють за-пла-ту,

Мал. 5. Пісня-15 (фрагмент)

князь що-го сві-ту, що у-се три-ма-є. О не-чу-ва-ні до-ро-ги! Но-вий ро-де пе-ре-мо-ги! О Си-не Да-ви-дів.

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

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

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

Втім, застосування згаданого прийому у піснях «Саду...» сприймається не лише як стилізація традиційних українських пісень, а 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 ладу²². 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)

Мал. 8. Пісня-5 (фрагмент)

²² Втім, згадану фігуру можна з таким саме успіхом назвати й «бахівською», адже саме з неї починається загальновідома Токата з циклу Токата і fuga ре мінор.

Важливо зауважити, що основне музично-виражальне навантаження у піснях П.Пристаупова припадає на спів. Інструментальний супровід майже всуціль спрямовується на його посилення, що у фактурі реалізовується у пануванні акордової та арпеджованої фактури. Втім, не можна оминати увагою й епізод, де композитор вдається й до суто інструментального епізоду – програшу між третім та четвертим куплетами Пісні-13 («Ой поля, поля зелені»). Звернення до такого прийому зумовлене прагненням композитора посилити пасторальний образний засновок пісні засобами музичної зображальності. 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 розташування, що також становить яскравий зразок перевтілення українських етнофольклорних засад:

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

The musical score consists of three systems, each with three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).
 - The first system: The top staff contains chords and some melodic fragments. The middle staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom staff has a simple bass line with quarter notes.
 - The second system: Similar to the first, with chords in the top staff, rhythmic accompaniment in the middle, and a bass line in the bottom.
 - The third system: The top staff is mostly empty. The middle staff has a single melodic line with eighth notes. The bottom staff has a bass line with quarter notes.

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

4.2. Основні структурні типи.

В цілому пісням П.Пристапова з аналізованого нами циклу притаманна куплетно-варіаційна структура, що, з одного боку буквально відтворює строфіку літературного першоджерела, з іншого ж боку, показує гнучке реагування композитора на інтонаційно-сміслові повороти поетичного тексту – передусім ритмічними й висотно-інтонаційними (в т.ч. тонально-гармонічними) засобами. Навіть пісні звичайної куплетної структури (тобто пісні з незмінюваним музичним тематизмом - пісні №№ 3-7, 19-25, 27, 28) теж де факто є варіаційними. Адже про їхню «звичайність» ми можемо судити лише по авторському нотному запису – 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.

Поряд з тим, низка пісень тяжіють 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 мелодично контрастним другим куплетом. Навпаки, у вже згадуваній пісні «Всякому городу нрав і права» контрастний мелодичний матеріал «втручається» в музичну тканину в заключному - кульмінаційному розділі твору «Смерте, ти гостра коса замашна». Драматичну колізію сквородинівської сатири автор музики посилює не лише інтонаційними (зміна серенадного «безтурботно-хитаного» наспіву напруженим монотонним речитативом), але й тонально-гармонічними 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]:

E Am E
 Смер - те, ти го - стра ко - са за - ма - шна, ти і для
 Am Em B7
 цар-сько - ї ши - ї страш - на, не роз - бе - реш, де му -
 Em B7 Em
 жик, а де цар, все же - реш так, як со - ло - му по - жар.

5. Особливості музичної мови.

5.1. Взаємодія кантилені й речитативу.

З одного боку, пріоритет для П.Пристаупова-композитора літературної основи як джерела музичного формотворення, з іншого боку, філософсько-моралістична інтенція та внутрішня оповідницько-проповідницька «інтонація» поезій Г.Сковороди, зумовили у піснях П.Пристаупова 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 підуй в місто багате») [мал. 11], в якому патетичне аріозо (розділи 1, 3) контрастно розчленовується пасторально-колисковим наспівом (розділ 2), що тим самим лише посилює пристрасну інтонацію цього твору.

Контрастне зіставлення оповідного й співного начал у піснях «Саду...» часом проникає у самісіньку серцевину музичної теми, я-от ук 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 «ідилічного» споглядання живої природи та рефлексії на реалії людського життя, пов'язаного з нею [Мал. 12].

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

Мал. 11. Пісня-12, 1-й куплет

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

Не пі - ду в місто ба - га - те. Я бу - ду на по - лях

4 *Dm Dm Dm Gm*

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

8 *Dm A Dm A Dm C* **Розділ 2**

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

12 *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 -

16 *Dm Gm Dm Gm Dm A Dm*

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

21 *Gm* **Розділ 4** *Dm Gm Dm A Dm*

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

Мал. 12. Пісня-13 (початок)

Em Bm G D G

Гей, по - ля, по - ля зе - ле - ні, по - ля, де кві - ти незлі - чен - ні!

Am B7 Am B7

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

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

Мал. 14. Пісня-6 (фрагмент)

Am E Dm Am E Am E Am

ми всі і - ма по - гі - д - но двиг - ни - ся. І

5.2. Am речитатив

5.3. ти, швид-ко - те-ку-чий, по-вер-ни-ся, І - ор - да - не,

5.4.

5.2. Dm E Am Am

5.3. прий-ди ско-ро хрес-ти-ти Хрис-та, І - о - ан - не!

5.4.

5.5.

Мал. 15. Пісня-11 (фрагмент)

Am B7 Em Am речитатив B7

ці - лу прір-ву вог-ня-ну? Чи бу-де у тем-ній пе-че-рі о-рел гу -

Em Am B7 B7 Em

лять? Ні! Він в під-не-бес-ся зле-тить від-ті-ля. Так не бу-де си-тий плот-ським дух.

5.2. Ритмо-візуальні ефекти.

Важливим аспектом пісень П.Пристаупова 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, І-о-ан-не!», в Пісні-28 – «на-ві-що́ все то-бі?»).

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: «позбав-ля-є ми-ру́, зво-ді-ть мо-ю́ ві-ру́» [Мал. 16]:

Em Am B7 Em D7

Мій чо - всн бу - ре - ю хи - та - є, то

G D7 G Am B7

4 вго - ру, то вниз ки да - є, поз - бав - ля - є ми - ру, зво дить мо - ю ві -

Em G Am B7 Em G

ру. То ме - не мо - ре по - жи ра - є.. То ме - не

Am B7 Em

мо - ре по - жи - ра - є.

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 виконавцю довільно відхилятися від передбаченої нотним текстом ритміки, через що вищезгадані ефекти «зорового» впливу в живому звучанні стають практично непомітними.

Окресливши найвідмітніші риси жанро-стилістики «Саду божественних пісень» П.Приступова, спробуємо 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 поезій Г.Сковороди він вже був досвідченим автором-виконавцем у жанрі бардівської («авторської», «самодіяльної») пісні, і свої твори на ці поезії він також позиціонував у рідчій цього жанру, тож недаремне першими слухачами його пісень стали представники саме бардівського товариства.

Далі, у 1980-і роки, не відмовляючись від своєї бардівської «ідентичності», П.Приступов через Українське товариство охорони пам'яток долучається й до

кобзарського товариства, бере участь у т.зв. «кобзарських лабораторіях», що їх патрунувало 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 60-70-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 найголовніше – для мистецьких пошуків та експериментів. Самоідентифікація з українською «співаною поезією» дала нарешті змогу П.Пристапову, який, з одного боку, був виразно зорієнтований на українське мистецтво, а з іншого – носієм шляхетної, «витонченої» творчої манери, «мистецького інтелектуалізму», знайти адекватну своєму доробку 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.Пристапова – й передусім його авторського прочитання поезій Г.Сковороди – до якоїсь однієї (навіть такої широкоосяжної, як «співана поезія») площини творчості, створювало би спрощене уявлення про цю мистецьку постать. Безумовно, за манерою 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.Пристапов, а опанування яких потребує професійного музичного вишколу, певною мірою відносять його до категорії «академічних» митців. Нарешті, увага Пристапова до «фоносфери» традиційного кобзарства, використання саморобної кобзи як супровідного інструменту, дозволяє певною мірою віднести П.Пристапова й до «народних професіоналів».

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

ВИСНОВКИ

Музично-поетичний цикл «Сад божественних пісень» П.Пристапова – 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 епох (як українського, так і інших народів Європи) і «музичний тонус» мистецтва ХХ-ХХІ століть;

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

4. Опора на традиційні для української пісні засоби музичної виразності (куплетну форму, класичну гармонію з перевагою консонансів, гомофонно-гармонічну 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 у статті цикл пісень, сполучаючи в собі глибоке проникнення в поетичний світ Г.С.Сковороди та яскраво індивідуальний композиторський почерк П.Пристапова, вишукану музично-формотворчу основу цього твору та його розрахованість на сприйняття і навіть виконання представниками широких верств населення (передусім завдяки синтезу 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.

Використані джерела:

1. Наукові джерела:

1.1. Гриценко І.В. Музика у житті та творчості Григорія Сковороди / І.Гриценко. – Херсонський 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. Хрестоматія української дожовтневої музики. Ч.1 / Шреєр-Ткаченко О.Я. (упоряд.). – К.: «Музична Україна», 1974. – 272 с.

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

Відомості про автора:

Різник Олександр Олександрович, музикознавець, канд. мистецтвознавства, доцент Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова

Тел.: 050 773 71 11, 093 227 91 99