

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Волинський осередок Національної спілки композиторів України

КОМПОЗИТОРИ І МУЗИКОЗНАВЦІ

ЛУЦЬК – 2006

ЗМІСТ / Inhalt

Розділ 1 – Українська версія.....	9
Передмова	10
ТВОРЧИЙ СКЛАД	15
ІСТОРИЯ СТВОРЕННЯ ТА БІОГРАФІЧНІ ВІДОМОСТІ	16
ВІКТОР ГЕРАСИМЧУК.....	21
ТВОРИ.....	26
ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНІ ТА ХОРОВІ	26
КАМЕРНО-ІСТРУМЕНТАЛЬНІ	27
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ	27
ТЕАТРАЛЬНІ	27
ПІСНІ ТА РОМАНСИ	28
АДРЕСА	31
АДЕЛІНА ЄФІМЕНКО.....	32
ПУБЛІКАЦІЇ.....	37
МОНОГРАФІЇ	37
НАУКОВІ.....	37
МЕТОДИЧНІ.....	39
ПОПУЛЯРНІ.....	41
У журналах	41
У газетах	41
АДРЕСА	44
ОЛЕКСАНДР КАЛУСТЬЯН.....	45
ТВОРИ.....	47
МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІ	47
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ	47
ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ	48
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ	48
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ.....	48
ХОРОВІ.....	48

ЕСТРАДНІ	48
ПУБЛІКАЦІЇ.....	50
НАУКОВІ.....	50
МЕТОДИЧНІ.....	50
ПОПУЛЯРНІ.....	51
У газетах	51
АДРЕСА	52
ОЛЬГА КОМЕНДА.....	53
ПУБЛІКАЦІЇ.....	54
НАУКОВІ.....	54
МЕТОДИЧНІ.....	55
ПОПУЛЯРНІ.....	55
У газетах	55
АДРЕСА	56
ВІКТОР ТИМОЖИНСЬКИЙ.....	57
ТВОРИ.....	60
АДРЕСА	65
ПОДЯКА	66
Teil 2 – Deutsche Version	67
Vorwort	68
Mitgliederverzeichnis	74
Vereinsgeschichte und Mitgliederbiographien	75
Victor Gerasimchuk.....	81
Werke	86
Vokal-Symphonische und Chorwerke.....	86
Kammer-Instrumentalwerke.....	87
Instrumentalwerke	88
Werke für das Theater	88
Lieder und Romanzen	88

Adresse	91
Adelina Yefimenko	92
Publikationen.....	97
Monographien	97
Wissenschaftliche Publikationen.....	97
Methodische Publikationen	100
In der Publikumspresse	101
In Zeitschriften.....	101
In Zeitungen	102
Adresse	104
Alexander Kalustjan	105
Werke	108
Musiktheater-Werke.....	108
Instrumentalwerke	108
Kammer-Instrumentalwerke.....	108
Kammer-Vokalwerke	108
Chorwerke	109
Bühnenwerke.....	109
Publikationen.....	109
Wissenschaftliche Publikationen.....	109
Methodische Publikationen	110
In der Publikumspresse	111
In Zeitungen	111
Adresse	112
Olga Komenda	113
Publikationen.....	114
Wissenschaftliche Publikationen.....	114
Methodische Publikationen	115
In der Publikumspresse	116
In Zeitungen	116
Adresse	117

Victor Tymozhynsky	118
Werke	122
Adresse	127
Danksagung	128
Розділ 3 / Teil 3	129
Приклади творів членів Спілки / Werkbeispiele der Vereinsmitglieder	129
Приклади творів композиторів / Werkbeispiele der Komponisten	129
Приклади творів Герасимчука В. / Werkbeispiele von Gerasimtschuk V.	130
Горить моє серце / Mein Herz brennt	130
Вечірня година / Abendstunde	134
Знов весна, і знов надії / Wieder Frühling, wieder Hoffnungen	139
Манускрипт (фрагмент з сонати для фортепіано № 1 c-moll) / Manuskript (Fragment aus der Sonate für Klavier Nr. 1 in c-Moll).....	143
Приклади творів Калустяна О. / Werkbeispiele von Kalustjan A.	144
Молитва за Україну / Gebet für die Ukraine.....	144
Рондо / Rondo	162
Манускрипт (фрагмент з Вальсу) / Manuskript (Walzerfragment)	170
Приклади творів Тиможинського В. / Werkbeispiele von Tymozhynsky V.	171
Постлюдія другому тисячоліттю / Postludium des Zweiten Jahrtausends	171
Шипи троянди / Rosendornen	175
Манускрипт (фрагмент з “Двох замовлянь раби Божої Марії”) / Manuskript (Fragment aus “Die zwei Rufe der Gottessklavin Maria”)	183
ВИБРАНІ СТАТТІ МУЗИКОЗНАВЦІВ /	
Aufsatzbeispiele von Musikwissenschaftlern	184
Приклади статей Єфіменко А. / Aufsatzbeispiele von Yefimenko A.	184
Совершенство формы музыкального произведения как явление вечного.....	184
Zusammenfassung	184
Інтеграція барокового тексту в сучасний на прикладі триптиху «Світ, розглянутий по частинах» Віктора Тиможинського	201
Zusammenfassung	201
Стильові ретроспекції в творчості Віктора Тиможинського.....	209
Zusammenfassung	209
Приклади статей Коменди О. / Aufsatzbeispiele von Komenda O.	222
Черты символизма в творческом наследии Н.Рославца: эстетический и стилевой аспекты	222
Zusammenfassung	222

Неофольклоризація культового жанру у “Нагірній проповіді” В.Рунчака як продовження практики жанрового синтезу І.Стравінського: музично-інтонаційний та естетично-художній аспекти	232
Zusammenfassung	232
Sacra Sanctorum Віктора Герасимчука або творчі істини композитора	241
Zusammenfassung	241

Додаток – Контрольні питання та література /

Anhang – Lese-Kontrollfragen und Literaturempfehlungen	246
---	------------

Перелік контрольних питань / Lese-Kontrollfragen.....	246
--	------------

Рекомендована література / Literaturempfehlungen	249
---	------------

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Розділ 1 – Українська версія

**ВОЛИНСЬКИЙ ОСЕРЕДОК
НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ**

КОМПОЗИТОРИ І МУЗИКОЗНАВЦІ

Навчально-методичний посібник

Передмова

Навчально-методичне видання «Волинський осередок Національної спілки композиторів України» містить систематизоване викладення певної частини навчальної дисципліни спецкурсу «Сучасна музика України» для підготовки спеціалістів і магістрів денної та заочної форми навчання напряму 0202 «Мистецтво» спеціальності 7.020207 «Музична педагогіка і виховання» і відповідає програмі та вимогам дисциплін музично-теоретичного циклу Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки. Навчально-методичний посібник розроблений викладачами університету в жанрі довідника і розрахований на студентів та викладачів педагогічних училищ та училищ культури і мистецтв, гуманітарних факультетів університетів і інститутів мистецтв. Інформація, сконцентрована у посібнику, може використовуватися також в курсах «Теорія і історія культури», «Історія музики», «Музична критика», «Народознавство», «Філологія».

Концепція навчально-методичного посібника знаходиться у відповідності із навчальними програмами і завданням підготовки фахівців середніх та вищих навчальних закладів, і адресована широкому профілю читачів, які цікавляться історією розвитку музичної культури і науки Волинського краю на сучасному етапі. Концепція посібника ґрунтується на конкретизації та всебічному висвітленні *предмету* дисципліни «Сучасна музика України» у поєднанні загально історичних явищ української музичної культури ХХ століття та різноманітності її регіональних особливостей. Отже **предметом** вивчення даного посібника є діяльність професійних композиторів та музикознавців Волині, об'єднаних у творчу спілку – Волинський осередок Національної спілки композиторів України.

Діяльність творчого об'єднання представлена у широкому історичному контексті як складова української професійної музичної культури.

В посібнику відтворюється панорама культурно-мистецького та науково-дослідного життя Волинського краю у колі музикантів-професіоналів, які дістали всеукраїнське та світове визнання. Тому *мета і завдання* методичного посібника не обмежуються навчальними цілями, а спрямовані на його застосування у педагогічній та мистецькій практиці на Волині та за її межами.

Метою навчально-методичного посібника «Волинський осередок Національної спілки композиторів та музикознавців України» є методичне забезпечення студентів та викладачів університету необхідними навчально-методичними матеріалами для розширення і покращення навчального процесу та якості знань студентів в галузі історії рідного краю. Навчальна дисципліна «Сучасна музика України», нещодавно включена до навчальних програм Інституту мистецтв, вимагає видання нових матеріалів, що стосуються життєвої та творчої діяльності композиторів і музикознавців України різних регіонів. Таким чином посібник ставить такі *завдання*:

- розширення матеріалів лекційно-семінарських занять з дисципліни «Сучасна музика України» для студентів та викладачів вищих навчальних закладів,
- популяризація мистецького життя Волині серед студентів та викладачів вищих та середніх навчальних закладів України, які раніше не мали змоги із за відсутності матеріалів цілісно ознайомитися із творчою діяльністю Волинського осередку Національної спілки композиторів і музикознавців України,
- включення інформації про нові мистецькі та наукові доробки професійних митців Волині до навчально-виховного процесу,

зокрема, до дослідження творчості сучасних волинських композиторів при написанні курсових, дипломних та магістерських робіт,

- підвищення професіоналізму студентів і викладачів з метою покращення навчального процесу,
- пробудження живого інтересу до творчості сучасників, відвідування концертів, підвищення наукового потенціалу студентів та викладачів.

Зміст навчально-методичного посібника виконує теоретичну та практичну інформаційні функції, користуючись наступними *методами*:

- комплексного підходу до історичних явищ у історичному розділі,
- описово-пізнавального в розділах, що стосуються історії формування професійної культури Волині,
- синтезу історичного та аналітичного методів в розділах біографічного характеру.

Посібник знайомить читача з основними правилами, статутом, фактами конкретної діяльності творчої організації – Волинського осередку Національної спілки композиторів України, – яка стає завдяки посібнику загальнодоступною в якості складової частини навчальної дисципліни «Сучасна музика України».

Вступний розділ посібника охоплює історію волинської професійної культури на сучасному етапі.

Подальші розділи містять наступну детальну інформацію:

- про професійну діяльність митців Волині, які працюють, або раніше працювали у таких навчальних закладах як:
 - Волинський державний університет імені Лесі Українки,

- Волинське державне училище культури та мистецтв,
- Рівненський державний гуманітарний університет,
- Волинське державне педагогічне училище.
- про життя і творчість композиторів і музикознавців Волині, зокрема:
 - біографічні відомості,
 - процес творчої еволюції,
 - панорама концертної, наукової, громадсько-суспільної діяльності,
 - хронологічні та жанрові огляди конкретних творів композиторів,
 - хронологічні та жанрові огляди творів музикознавців, зокрема:
 - a) монографій,
 - b) наукових,
 - c) методичних,
 - d) оглядово-популярних публікацій
 - e) вибрані нотні зразки творів композиторів,
 - f) вибрані статті музикознавців.

Новий жанровий напрямок навчально-методичного посібника дозволяє його використання як в педагогічних та мистецьких колах Волині та України, так і за її межами. Мається на увазі безперечно прогресивна якість посібника – його двомовність (за виключенням повного обсягу статей музикознавців з третього розділу “Вибрані твори членів Спілки”) що розширює горизонти його застосування по-перше, за межі спецкурсів Інституту мистецтв, по-друге, за межі країни. В зв’язку з цим пропонується включити посібник до:

- навчально-методичного забезпечення лекційних та семінарських занять з німецької мови на факультеті романо-германської філології у вищих учбових закладах,

- інформаційних джерел Управління культури і туризму Волинської обласної державної адміністрації міста Луцька щодо творчої діяльності митців Волині та України,
- інформаційних джерел партнерських університетів та організацій, що мають угоди про співпрацю з Волинським державним університетом умені Лесі Українки, зокрема, до громадсько-суспільного об'єднання «Мости в Україну», а також, для студентів німецьких університетів.

Отже **значення** навчально-методичного посібника є непересічним і залучає всіх читачів

- до пізнання естетичних цінностей окремого регіону України,
- до розкриття художніх досягнень митців на честь зростання професіоналізму музичного мистецтва рідного краю.

Матеріали посібника «Волинський осередок Національної спілки композиторів України» включають події культурно-мистецького та науково-дослідницького життя Волині ХХ століття у загально історичний, європейський контекст. Дослідження регіональних культур допомагає в результаті охопити цілісність європейської культури крізь призму діалектичних процесів, взаємодії особливого та загального.

ВОЛИНСЬКИЙ ОСЕРЕДОК НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ

Створений у 1994 році.

Членів осередку – 4.

Адреса: 43001 Волинська обл., м. Луцьк, вул. Шевченка, 50.

Тел./факс (8-0332) 72-44-92

ТВОРЧИЙ СКЛАД

Тиможинський Віктор Анатолійович

- композитор, голова ВО НСКУ

Коменда Ольга Іванівна

- музикознавець, відповідальний секретар ВО НСКУ

Єфіменко Аделіна Геліївна

- музикознавець, голова ревізійної комісії ВО НСКУ

Калустьян Олександр Варткесович

- композитор

<p>Герасимчук Віктор Гнатович</p>
--

<p>- композитор</p>

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА БІОГРАФІЧНІ ВІДОМОСТІ

Волинський осередок Національної спілки композиторів України є регіональним відділенням Національної спілки композиторів України, що об'єднує професійних композиторів і музикознавців Волинської і Рівненської областей. Мета діяльності осередку – розвиток національного музичного мистецтва та культури України, підтримка творчої діяльності професійних музикантів Волині та Рівненщини, сприяння вирішенню актуальних завдань розвитку музичного мистецтва краю.

Підстави вступу громадян України до НСКУ визначені Статутом спілки. Відповідно до нього членами НСКУ можуть бути композитори і музикознавці – професіонали зі спеціальною вищою освітою, творча діяльність яких, маючи самостійну художню та наукову цінність, сприяє розвитку національної музичної культури України.

Передісторія Волинського осередку НСКУ викарбувана іменами тих, відомих нині в Україні та за її межами композиторів, формування творчих індивідуальностей яких починалося на Волині. Серед них:

- ✓ Юрій Юкечев - заслужений діяч мистецтв Росії, професор Новосибірської консерваторії, голова Сибірської організації Спілки композиторів Російської Федерації,
- ✓ Гамма Скупинський - колишній керівник знаменитої “Смерічки”, нині громадянин Ізраїлю,
- ✓ Олександр Левкович - волинянин, що тепер проживає в Канаді,
- ✓ Олександр Некрасов - заслужений діяч мистецтв України, професор Донецької державної музичної академії ім. С.Прокоф'єва,

- ✓ Олександр Опанасюк - викладач Дрогобицького державного педуніверситету ім. І.Франка;
- ✓ Людмила Матвійчук - заслужений діяч мистецтв України, професор Національного університету культури України,
- ✓ Володимир Рунчак - композитор, один із лідерів сучасного музично-творчого процесу,
- ✓ Ігор Корнілевич - відомий пісняр та інші.

Ідея створення Волинського осередку НСКУ належала композиторам, членам Національної спілки композиторів України – заслуженому діячу мистецтв України викладачу Луцького державного педагогічного училища (тепер - Луцький педагогічний коледж):

- ✓ Віктору Герасимчуку - композитору, викладачу державного педагогічного училища
- ✓ Віктору Тиможинському - композитору, голові предметно-циклової комісії теорії музики Луцького державного музичного училища (тепер – Волинське державне училище культури і мистецтв).

Ідея була підтримана композитором, членом НСКУ, заслуженим діячем мистецтв України, професором, завідувачем кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету Олександром Калустьяном. Датою народження осередку стало 10 червня 1994 року - день, коли відбулись установчі збори ВО НСКУ. Головою осередку на них був обраний Віктор Тиможинський. Прийняте на зборах рішення було схвалене і підтримане секретаріатом НСКУ на чолі з

головою правління НСКУ - професором, народним артистом України Михайлом Степаненком.

Творча праця ВО НСКУ протягом лише першого – 1995 – року діяльності об'єднання увінчалася двома авторськими концертами: Віктора Герасимчука (квітень) та Віктора Тиможинського (травень). Разом з тим, усвідомлення неможливості повнокровної діяльності осередку без долучення музикознавців сприяло вступу до ВО НСКУ кандидатів мистецтвознавства Аделіни Єфіменко (1998) та Ольги Коменди (2000).

Головним надбанням десятирічної діяльності осередку стала творчість його композиторів. Це симфонії, сонати, концерти, квартети, балети, музично-драматичні, камерно-вокальні та камерно-інструментальні твори, цикли, при цьому чільне місце у ній посів хоровий жанр. Породжений синтезом поетичної та музичної інтонації, до того ж “щасливо” відзначений здатністю множинних трансформацій, саме він вималював генералізуючу лінію творчості волинських митців цього часу. Саме він, з одного боку, уособив їх спирання на глибинні засади, корені національного музичного мислення, з іншого - заявив, актуалізував і довів на прикладі творчості волинян свою безсумнівну належність сучасності.

Кращі, в першу чергу хорові, твори В.Герасимчука, В.Тиможинського, О.Калустьяна протягом часу діяльності осередку виконувалися не тільки у Луцьку (наприклад, у грудні 2001 року концерт хорових творів В.Тиможинського “...a-cappella”). Вони звучали на різноманітних міжнародних конкурсах і фестивалях. В Україні – у програмах “Київ-Музик-Фесту”, “Золотоверхого Києву”, “Співочого Собору на Святих Горах”, “Музичних прем'єрах”, за кордоном – перед слухачами США, Канади, Німеччини, Іспанії, Польщі, Росії тощо.

Серед пріоритетів діяльності осередку – постійна увага до

обдарованих дітей краю, адже становлення композитора-професіонала потребує копіткої багаторічної праці. Саме тому спільно з управлінням культури Волинської облдержадміністрації ВО НСКУ традиційно проводить обласний конкурс юних композиторів. Результати такої роботи є очевидними. Виплекані осередком, нині уже “дорослі” композитори:

- ✓ Валерій Семенюк - (випускник Санкт-Петербурзької музичної академії),
- ✓ Ірина Федун - (випускниця Львівської музичної академії),
- ✓ Ігор Громадський - (випускник Національної музичної академії України) сьогодні відомі власними творчими здобутками.

Ще однією важливою гранню діяльності членів ВО НСКУ є участь у роботі різноманітних конкурсів і фестивалів, у тому числі - сприяння організації таких акцій, членство у журі тощо. З цього приводу варто згадати хоча б відбіркові тури фестивалів “Червона рута” чи міжнародні фестивалі хорового мистецтва ім. Лесі Українки.

Робота музикознавців осередку зосереджена навколо дослідження теоретичних та історичних проблем розвитку національного та світового музичного мистецтва. Її діапазон висвітлюють наступні творчі здобутки:

- численні наукові праці, опубліковані у фахових виданнях України, Росії, Німеччини,
- виступи на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях,
- ведення концертних програм,
- виступи у телеефірі,
- актуальні публікації у пресі,
- педагогічна робота у навчальних закладах м. Луцька.

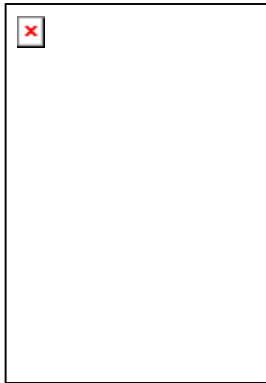
Разом з тим, враховуючи особливу важливість ознайомлення публіки з найостаннішими досягненнями національного музичного мистецтва, головним своїм обов'язком музикознавці ВО НСКУ вважають вивчення та популяризацію творчого доробку композиторів - членів осередку.

Творча праця композиторів і музикознавців ВО НСКУ отримала високу оцінку державних інституцій України.

- Звання заслуженого діяча мистецтв України удостоєні:
 - ✓ Віктор Герасимчук
 - ✓ Олександр Калуст'ян
 - ✓ Віктор Тиможинський.

- Звання лауреата обласної мистецької премії ім. І.Стравінського присвоєно:
 - ✓ Віктору Герасимчуку,
 - ✓ Віктору Тиможинському,
 - ✓ Аделіні Єфіменко.

Переможцем міжнародних культурно-мистецьких програм та наукових стипендій відзначена Аделіна Єфіменко.



ВІКТОР ГЕРАСИМЧУК

Віктор Гнатович Герасимчук народився 13 серпня 1935 року в с.Топільно Рожищенського району Волинської області. Помер 2 грудня 2004 року в м.Луцьку.

У 1963 році Віктор Герасимчук закінчив диригентсько-хоровий відділ Луцького державного музичного училища, потім – диригентський (1969, кл. викл. І.Небожинського) та композиторський (1978, кл. проф. Д.Задора) факультети Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка і став першим професійним композитором Волині. Тоді ж, перший серед волинян, Віктор Герасимчук був прийнятий до Спілки композиторів України. У 1965-1979 роках працював викладачем музично-теоретичних дисциплін та диригування Луцького культурно-освітнього училища, а в 1979-2001 роках – викладачем цих дисциплін у Луцькому педагогічному училищі. На початку 80-х років вів клас композиції у Луцькій дитячій музичній школі № 2. У 1989 обраний членом правління СКУ. Заслужений діяч мистецтв України (1991). Лауреат обласної мистецької премії ім. І.Стравінського (1995).

Творчий шлях волинського композитора Віктора Герасимчука розпочався ще до навчання у Луцькому музичному училищі. Уже тоді звучали його пісні “Вальс юності” (вірші П.Маха), “Краю коханий мій” (власні вірші), “Коли над копрами” (вірші К.Найчука) та ін. Пізніше стали популярними “Тихо падає цвіт” (вірші О.Богачука), “Ожини” (вірші П.Маха), “Яблуневими пелюстками” (вірші П.Біби), “Коралове намисто” (вірші Д.Луценка), “Не дивися на місяць весною” (вірші Лесі Українки). Ще до вступу на композиторський факультет В.Герасимчук вагомо заявив про

себе у вокально-хоровому жанрі - став помітним діячем Волині та отримав визнання за її межами. Про це свідчать численні публікації творів, починаючи з 60-х років, як у місцевій пресі, так і в колективних збірниках і республіканських журналах (“Репертуарний збірник”, “Заспів”, “Райдуга”, “Пісні нової Волині”, “Співає Лесин край”, “Музичні вечори”, “Хорові твори українських радянських композиторів”, “Хорові твори композиторів Львівщини”, “Вокальні твори на слова Лесі Українки”, “Музика”, “Україна” та ін.). Про визнання композитора свідчать також статті, присвячені розвитку сучасної самодіяльної композиторської творчості (збірник “Художня самодіяльність на сучасному етапі”, видавництво “Наукова думка”, Київ, 1977, журнал “Соціалістична культура”, Київ, № 4, 1972). Композитор Д.Задор зауважував: “Віктор Герасимчук завжди залишається вірним собі художником повнокровної мелодії, що вбирає в себе живильну силу народного мелосу... Популярності його хорових творів сприяють передусім здібності композитора знаходити в гармонічних зворотах необхідні засоби музичної виразності, що витікають зі змісту і настрою того чи іншого поетичного образу”. Навчання на композиторському факультеті розширює творчі горизонти композитора. Вільне оволодіння поліфонічною технікою, вивчення сучасних напрямків композиторської творчості, зокрема, додекафонної техніки оновлює звукову палітру автора (Струнний квартет, Кантата “Обеліски і колоски” та інші твори). Композитор М.Колесса відзначав, що Герасимчук “має добру творчу інвенцію, відмінне відчуття форми, досконало обізнаний з поліфонією”. Значним художнім досягненням творчості композитора того часу стала кантата “Обеліски і колоски” на вірші П.Шаповала, високу професійну оцінку якій дали музикознавець Н.Герасимова-Персидська та композитор Д.Задор.

Протягом усього життя композитор найбільше любив працювати над вокально-хоровими творами. В інтерв’ю газеті “Радянська Волинь” (1991)

В.Герасимчук писав: “Кожен твір стараюся пропустити через призму своїх відчуттів. Прагну не ганятися за ефектом, а надавати твору своєрідності і достовірності. Музика повинна допомагати висловлювати ідею. Слова лише одне крило пісні, другим має стати музика”. Його музика сповнена щирості, теплоти почуттів, живої інтонації мови.

Творча співдружність єднала композитора з волинськими (П.Махом, О.Богачуком, В.Геєм, Й.Струцюком, В.Лазаруком та ін.) та київськими (П.Бібою, Д.Луценком, М.Вінграновським) поетами. Особливою любов'ю композитора стала поезія Лесі Українки, до якої він звертався протягом всього творчого життя. Твори на її тексти отримали високу оцінку музичної громадськості. На III-му Міжнародному конкурсі хорового мистецтва імені Лесі Українки чотири хори В.Герасимчука на вірші поетеси стали конкурсними (“Вечірня година”, “Горить моє серце”, “До тебе, Україно”, “Що ти говориш, любко моя мила?”). Інтерпретації Лесиного слова композитором притаманні яскрава виразність емоційної палітри та художня переконливість висловлювання.

В.Герасимчук є лауреатом багатьох конкурсів на кращу пісню в області та Україні. Пісні “Батькова криниця” (вірші В.Гея) та “А окопи як рани” (вірші А.Михайлевського) у різний час було визнано кращими піснями року (III-я премія пісенного конкурсу, оголошеного музичним товариством УРСР та редакцією журналу “Україна”). Хор “Чорний біль весни” (вірші В.Гея), присвячений чорнобильській трагедії, став лауреатом Всеукраїнського хорового конкурсу (Житомир). А пісня “Ожини” на вірші П.Маха давно стала народною піснею.

Композитор був делегатом VII, VIII, IX, XI з'їздів композиторів України та VII, VIII Всесоюзних з'їздів композиторів СРСР. Музика композитора неодноразово звучала на пленумах та з'їздах композиторів

України, IX Міжнародному фестивалі “Київ-музик-фест’98”, творчих звітах майстрів мистецтв і колективів художньої самодіяльності Волині у Києві. Завжди великим успіхом користувалися вокально-хорові і фортепіанні твори композитора. Підсумком різних творчих етапів композитора стали такі концерти: “Пісню дарую людям”, концерт, присвячений творчості В.Герасимчука (Луцьк, 1974), три авторські концерти (Луцьк, 1980, 1987, 1995) та творчий звіт (Львів, 1984). Твори В.Герасимчука ввійшли до репертуару заслуженої хорової капели “Трембіта” (Львів), народного камерного хору “Легенда” (Дрогобич), народної хорової капели хлопчиків та юнаків “Дударик” (Львів), камерного хору “Благовіст” (Луганськ), народної хорової капели “Колорит” (Камінь-Каширський), народної жіночої хорової капели Луцького педагогічного коледжу та таких солістів, як народної артистки України М.Байко, народного артиста України І.Кушплера, солістів Волинської державної філармонії народного артиста України В.Чепелюка, заслуженої артистки України З.Комарук та ін.

З 1986 року починають виходити друком персональні збірки композитора: “Вокальні твори” (Київ, “Музична Україна”, 1986), “Горить моє серце” /хори і солоспіви на вірші Лесі Українки/ Луцьк, “Надстир’я”1994), кантата “Обеліски і колоски” (Київ, “Музична Україна”, 1985), Соната для фортепіано (Луцьк, “Ініціал”, 1997), “Молодість моя” /вибрані пісні та романси/ Луцьк, “Медіа”, “Волинська обласна друкарня”, 2000).

В.Герасимчук часто висвітлював різні аспекти музично-мистецького життя в пресі та на радіо. Написав ряд статей до ювілеїв композиторів М.Лисенка, Д.Леонтовича, К.Стеценка, Я.Степового, А.Кос-Анатольського, Б.Бартока. Статті та інтерв’ю композитора були опубліковані в журналах “Музика” (1971-1987), газетах “Радянська Волинь”, “Волинь”, “Молодий ленінець”, “Віче”, “Луцький замок”.

Композитор постійно займався громадською діяльністю, був одним з найактивніших учасників всіх значних подій музичного життя на Волині. Протягом сорока років він займався підвищенням кваліфікації керівників вокально-хорових та інструментальних колективів художньої самодіяльності при Волинському центрі народної творчості, працював позаштатним методистом Волинського центру народної творчості, брав участь у проведенні семінарів народної творчості в районах області. В.Герасимчук був головою журі багатьох обласних конкурсів, зокрема, конкурсу народно-інструментальної музики “Калинова сопілка”, конкурсу кобзарського мистецтва, членом журі конкурсів духової музики, двох регіональних та III-го Міжнародного конкурсу вокально-хорових колективів імені Лесі Українки, у 90-х роках - головою журі обласної комісії з атестації народних аматорських колективів. У 1975–1998 роках композитор очолював обласне об’єднання самодіяльних композиторів Волині.

В.Герасимчук був членом Президії правління обласного відділення музичного товариства України, входив до складу комітету по присудженню обласних премій в галузі літератури, культури і мистецтва.

Його нагороджено багатьма грамотами, Ленінською ювілейною медаллю (1970), медаллю “Ветеран праці” (1988), значком “Відмінник народної освіти УРСР” (1983).

ТВОРИ

ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНІ ТА ХОРОВІ

1. “Вечірня година”, текст Лесі Українки (1966)
2. “То була тихая ніч чарівниці”, текст Лесі Українки (1967)
3. “Горить моє серце”, текст Лесі Українки (1968)
4. “І не забудь мені”, текст В.Сосюри (1969)
5. “Колискова”, текст Д.Павличка (1969)
6. “Гетьте, думи, ви хмари осінні”, текст Лесі Українки (60-ті роки)
7. “Не дивися на місяць весною”, текст Лесі Українки (1970)
8. “Балада про Цуманський ліс”, текст А.Ставського (1970)
9. “Чайка моя степова”, текст П. Шаповала (70-ті роки)
10. “Виглядає мати”, текст О.Гаврилюка (1978)
11. “Обеліски і колоски”, ораторія, текст П.Шаповала (1978)
12. “Україні”, текст І. Чернецького (70-ті, 2-а ред. 80-ті роки)
13. “Пробач мені, батьку”, текст О. Богачука (1981)
14. Ода “Слався, мій народе”, текст М. Вінграновського (1982)
15. Концерт для голосу з оркестром (1983)
16. “Ой ти, жайворонку”, обробка народної пісні (1986)
17. “Щедрий вечір тобі, Україно”, текст Й. Струцюка (1989)
18. “Вересневе свято” (“Мир тобі, Україно”), текст В. Гея (1989)
19. “Надія”, текст Лесі Українки (1991)
20. “Що ти говориш, любко моя мила?”, текст Лесі Українки (1992)
21. “Ой не зникли золотії терни”, текст Лесі Українки (1993)
22. “Сім струн”, цикл, текст Лесі Українки (1993)
 - Do (“До тебе, Україно”)
 - Re (“Реве-гуде негодонька”)
 - Мі (“Місяць ясененький”)

- Fa (“Фантазіє! ти - сило чарівна”)
- Sol (“Соловейковий спів навесні”)
- La (“Лагідні весняні ночі зористі!”)
- Si (“Сім струн я торкаю, струна по струні”)

23. “Чорний біль весни”, текст В. Гея (1995)

24. “Коли ви вмирили”, обробка мелодії і тексту М. Гайворонського (1996)

25. “Дзвони”, текст А.Семенюка (1997)

КАМЕРНО-ІСТРУМЕНТАЛЬНІ

1. Варіації для фортепіано a-moll (1975)
2. Соната для фортепіано № 1 c-moll (1976)
3. Струнний квартет № 1 (1977)
4. Дві поеми для камерного оркестру (1994)
5. Струнний квартет № 2 (1996)
6. Соната для фортепіано № 2 Es-dur (1997)
7. “Альбом для молодого піаніста” (1998)
8. Струнний квартет № 3 (незакінчений)

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ

1. “Концертне рондо” для труби і симфонічного оркестру (1974)
2. “Поєма” для ансамблю народних інструментів (1986)

ТЕАТРАЛЬНІ

1. Музика до п'єси Я. Стельмаха “Вікентій Прерозумний” (постановка Волинського театру ляльок, (1982)

ПІСНІ ТА РОМАНСИ

1. “Краю коханий мій”, авторський текст (1957)
2. “Пісня передових бригад”, авторський текст (1957)
3. “Коли над копрами”, текст К.Найчука (1958)
4. “Вальс юності”, текст П.Маха (1958)
5. “Вальс вірності”, текст П.Маха (1963)
6. “Стежка кохання”, текст П.Маха (1963)
7. “Рідний Луцьк”, текст Н.Юр’євої (1964)
8. “Жіноча вірність”, текст В.Куликовського (1964)
9. “Ой, дівчино-зоре”, текст Х.Никитчук (1964)
10. “Тихо падає цвіт”, текст О.Богачука (1965, 2-а ред. 1971)
11. “Білі лілеї” текст О.Богачука (1966)
12. “Кому зозуленька кує?”, текст О.Богачука (1967)
13. “Ожини” П.Маха (1968)
14. “Йшла дівчинонька” (“Біля Світязя”), текст Б.Голюка (1968)
15. “Яблуневими пелюстками”, текст П.Біби (1969)
16. “На тихім Дунаї”, текст П.Біби (1970)
17. “Валентина”, текст П.Біби (1970)
18. “Трай, моя пісне”, текст Лесі Українки (1971, 2-а ред. 1979)
19. “А окопи, як рани”, текст А.Михайловського (1971, 2-а ред. 1983)
20. “Черемхова ніч”, текст Й.Струцюка (1972)
21. “Волинь, мій рідний край”, текст П.Маха (1972)
22. “Вікно чекання”, текст П.Маха
23. “Сон-трава”, текст П.Маха (70-ті роки)
24. “Пам’ятаю, вишні доспівали”, текст В.Сосюри (70-ті роки)
25. “Доспівало жито”, текст П.Воронька (70-ті роки)
26. “Не лишайте, дівчата, села”, текст С.Бабія (70-ті роки)
27. “Доріженька”, текст М.Нагнибиди (70-ті роки)

28. “Луцьке надвечір’я”, текст М.Пронька (70-ті роки)
29. “Лілея”, текст П.Маха (70-ті роки)
30. “Коралове намисто”, текст Д.Луценка (70-ті роки)
31. “Я жду тебе”, текст Д.Луценка (1978)
32. “Батькова криниця”, текст В.Гея (1978)
33. “Мій край”, текст Й.Струцюка
34. “Світе мій”, текст Д.Луценка (поч. 80-х років)
35. “Рідний край”, текст В.Гея
36. “Час, мов на крилах летить”, текст В.Гея
37. “Обеліск”, текст В.Лазарука (1983)
38. “Пісня з піснею зустрінься”, текст Й.Струцюка
39. “Пісня про Луцьк”, текст Й.Струцюка (1984)
40. “Квіти чекання”, текст В.Гея (поч. 80-х)
41. “Я зустрів тебе”, текст В.Калитенка
42. “Ти в моїх очах”, текст М.Білан (поч. 80-х років)
43. “Знов весна, і знов надії”, текст Лесі Українки (1986)
44. “Ти, як цвіт весняний”, текст Д.Луценка (1987)
45. “Тополя”, текст М.Вінграновського (1987)
46. “Хвилини”, цикл, текст Лесі Українки (1989)
 - “Якби мої думи німії”
 - “Ви щасливі, пречистії зорі”
 - “Гей, піду я в зеленії гори”
47. “Комбайнер і пташенята”, текст С.Жупанина (1989)
48. “Ласолюби”, текст С.Жупанина (1989)
49. “Все, все покинуть, до тебе полинуть”, текст Лесі Українки (1990)
50. “Два квитки”, текст В.Лазарука (1993)
51. “Хризантемний вальс”, текст Н.Гуменюк (1995)
52. “Спогад”, текст В.Гея (1995)
53. “Марія”, текст П.Маха (1996)

54. “Пахне липа”, текст В.Калитенка (1997)
55. “Мое село”, текст В.Простопчука (90-ті роки)
56. “Шкільний вальс”, текст В.Простопчука (90-ті роки)
57. “Мамо моя”, текст В.Простопчука (90-ті роки)
58. “Мальви”, текст В.Штинько (1998)
59. “Світло знань і добра”, текст В.Гея (1999)
60. “Мамин голос”, текст М.Гнатюка (1999)
61. “Срібна доля”, текст М.Гнатюка (2000)

АДРЕСА

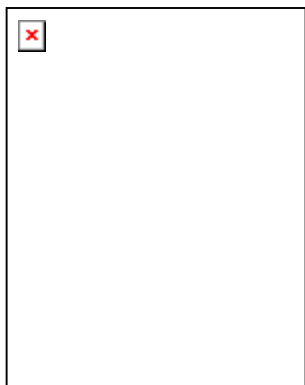
Віктор Гнатович Герасимчук

Пр. Соборності 16, кв. 41,

43026 Луцьк,

Україна,

Тел. +38 (0332) 71-58-14



АДЕЛІНА ЄФІМЕНКО

Аделіна Геліївна Єфіменко народилася 11 лютого 1965 року у Запоріжжі. У 1984 році закінчила теоретичний та фортепіанний відділи Запорізького державного музичного училища, згодом – історико-теоретичний (1990, кл. доцента Н.Швець) та фортепіанний (1991, кл. доцента О.Осмоловської) факультети Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка. З 1991 по 1997 рік працювала викладачем музично-теоретичних дисциплін Луцького державного музичного училища. З 1992 по 1996 – пошукач кафедри історії зарубіжної музики при аспірантурі Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (науковий керівник кандидат мистецтвознавства, проф. Неболюбова Л.С.). Кандидат мистецтвознавства (1996). З 1997 по 2001 рік – в.о. доцента кафедри музично-теоретичних дисциплін інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Член Національної спілки композиторів України (1998). Доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін Інституту мистецтв ВДУ ім. Лесі Українки (2001). Голова ревізійної комісії Волинського осередку НСКУ (2002). Лауреат міжнародної мистецької програми "Verein zur Förderung von kultureller nationenübergreifender Projektarbeit" та учасник XI Багатонаціонального хору-2003 та XII Багатонаціонального хору-2004” (Відень, Австрія). Стипендіат міжнародної наукової програми ДААД із правом наукового стажування в університетах Німеччини (2004, Ляйпціг, Дрезден). Лауреат обласної мистецької премії ім. І.Стравінського (2005). Стипендіат міжнародної наукової програми КААД із правом наукового стажування в католицьких університетах Німеччини (2006-2007, Айхштедт, Майнц).

Аделіна Єфіменко – провідний музикознавець Волині: науковець (є

автором близько півсотні публікацій, в т. ч. виступів на всеукраїнських та міжнародних конференціях), педагог-методист, лектор та музичний критик.

Головні наукові здобутки Аделіни Єфіменко пов'язані з дослідженням естетично-філософських та жанрово-стильових особливостей реквієму епохи романтизму (кандидатська дисертація – "Еволюція жанру реквієму в аспекті трактування теми смерті /реквієм епохи романтизму/"). Науковий стиль Єфіменко А.Г. вирізняє комплексний, синтетичний підхід до вивчення проблем та взаємодія музикознавства з іншими галузями науки: психологією, естетикою, соціологією, філософією, теологією та історією мистецтв. Результати наукових досліджень публікуються в наукових виданнях Києва, Сум, Львова, Луцька, Острога, Харкова, Мелітополя. Коло інтересів науковця охоплює вивчення церковної музики волинських композиторів, зокрема Віктора Тіможинського, Володимира Рунчака, Олександра Козаренка, окремих аспектів творчості ряду зарубіжних та вітчизняних композиторів, в т. ч. Й.С.Баха, Г.Берліоза, Р.Шумана, А.Дворжака, Й.Брамса, І.Стравінського, О.Мессіана, М. Новака, Н. Брасса, Дж. Філіпса, Д.Бортнянського, М.Лисенка, Є.Станковича, В.Бібіка.

Результати своєї наукової праці Аделіна Єфіменко презентує у виступах на наукових конференціях та симпозіумах. До них належать:

Всеукраїнські конференції – “Філософія Г.Ф.Гегеля і сучасність”, “М. Лисенко та українська композиторська школа” (Львів), “Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура”, “Феномен художньої цілісності в композиторській, виконавській та музично-теоретичній творчості”, “Динаміка музичного смислоутворення”, “Духовна культура як домінанта українського життєстворення” (Київ), “Теорія і практика співацького процесу в навчальному закладі: традиції, перспективи” (Луцьк);

Міжнародні конференції та симпозіуми – “Творчість О. Мессіна:

погляд з XXI століття”, “Аура слова в музичному творі”, “Україна - слов'янський світ - європейський культурний простір”, “Гектор Берліоз та світова культура”, “Старовинна музика і сучасність” (Київ), “З нагоди 250-річного ювілею Дмитра Бортнянського” (Львів).

Міжнародні симпозиуми, форуми, круглі столи, фестивалі, навчальні семінари за кордоном – “Musik und Verstehen” (Кельн, 2003), “Schostakowitsch und die Symphonie” (Бонн, 2004), „Karl Amadeus Hartmann – Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten / Карл Амадеус Гартманн – композитор между фронтами и временами“ (Мюнхен, ЛМУ, 2005), „Zu groß, zu unerreichbar“ – Bach-Rezeptionen im Zeitalter Mendelsohns und Schumanns / „Надто великий, надто недосяжний“ – Бахівські рецепції в часи Мендельсона і Шумана (Ляпціг, 2005). У 2004 Аделіна Єфіменко була запрошена для участі у фестивалі хорового мистецтва Cantabonn (Бонн), у 2005 – у фестивалі Європейської церковної музики „Europäische Kirchenmusik“ (Швебіш Гмюнд). У 2005 році Аделіна Єфіменко брала участь у науковому музикознавчому форумі „Musica et memoria: Trauermusik durch die Jahrhunderte“ і була запрошена до Дюссельдорфу з метою виступу у складі фахової групи „Trauermusik im Beratungsgespräch“.

Музично-критичні статті Аделіни Єфіменко широко представлені у волинській (“Луцький замок”, “Віче”, “Волинь”, “Вісник”) та всеукраїнській (“Українська музична газета”, журнал “Музика”) періодиці. Вони є своєрідним літописом концертного життя Волині останнього десятиліття. У них, наприклад, йдеться про такі події:

- концерти 3-го Міжнародного фестивалю хорового мистецтва ім. Лесі Українки (Україна),
- діяльність творчого колективу Волинського академічного народного хору / худ. кер. О.Стадник (Україна),

- перше виконання у Луцьку "Коронаційної меси" В.А.Моцарта та "Реквієму" Л.Керубіні / дир. В.Гаврилюк (Луцьк),
- концерти скрипальки Ганни Савицької (Австрія),
- концерти піаністки Еліни Пасюк (Україна),
- творчий доробок квартету "Акорд" / худ. кер. А. Гордійчук, (Україна),
- камерного оркестру "Кантабіле" / худ. кер. Т.Рівець, (Україна),
- прем'єру балету В.Тиможинського "Неминуча" (Луцьк),
- події 40-го Міжнародного конкурсу акордеоністів у Клінгенталі (Німеччина),
- барокову оперу в Гамбурзі, (Німеччина)
- фестивалі церковної музики (Швебіш Гмюнд / Німеччина) та інше.

Лекторська праця Аделіни Єфіменко пов'язана із діяльністю різноманітних творчих колективів Волині, у першу чергу, Волинського державного училища культури і мистецтв та Волинського державного університету ім. Лесі Українки, окрім того - Кафедрального костелу Святих Петра і Павла та Волинської державної обласної філармонії. Аделіна Єфіменко була ведучою концертів симфонічного оркестру Волинського державного училища культури і мистецтв, колективів і солістів Волинської державної обласної філармонії ("Вечір романсу"), студентів та викладачів та академічного хору Волинського державного університету ім. Лесі Українки, студентів та аспірантів державної музичної академії ім. Миколи Лисенка (Львів).

Результати педагогічної діяльності Єфіменко Аделіни Геліївни відобразилися в її науково-методичних публікаціях, методичних рекомендаціях, програмах для абітурієнтів, студентів, магістрів, аспірантів та викладачів Інституту мистецтв ВДУ ім. Лесі Українки (в т.

ч. методичних рекомендацій щодо проведення семінарських курсів з історії музики, контролю та критеріїв оцінювання знань студентів інституту мистецтв, навчальних програм з магістерських дисциплін «Музична інтерпретація», «Сучасна гармонія», «Аналіз музичних творів» тощо) і т.д. Чисельні рецензії до авторефератів дисертацій, науково-методичних посібників, передмови до нотних видань та монографій розширюють коло наукової діяльності музикознавця. Науково-дослідницька та методична робота викладача має широке практичне застосування.

ПУБЛІКАЦІЇ

МОНОГРАФІЇ

1. Цикл Валентина Бібіка "34 прелюдії і фуги" в аспекті реконструкції духовного змісту барокових категорій категорії *Bewegung* / Комплексне дослідження духовної культури слов'ян. Колективна монографія. – Київ: Вид. НАН України, 2004. – С. 156-166
2. Еволюція жанра реквиема в аспекте трактовки теми смерті. Издадельство "Вежа" Волинского государственного университета им. Леси Украинки, Луцк, 2005. – 214 с.

НАУКОВІ

1. Немецкий реквием Й. Брамса в контексте процесса романтической трансформации жанра / Проблемная аура австро-германского романтизма. – Сб. науч. Трудов, ред. Неболюбова Л. – Киев: Изд. НМАУ им. П.И. Чайковского, 1993. – С. 42-59
2. Специфика жанра реквиема Г. Берлиоза в аспекте духовно-нравственной проблематики / Музыка Западной Европы XVII-XIX веков: творчество, исполнительство, педагогика. – Сб. науч. трудов. – Сумы: Изд. ПГИ им. А.С. Макаренко, 1994. – С. 42-49
3. Романтичний ревієм в аспекті трактування теми смерті: до постановки проблеми / Науковий Вісник ВДУ. – № 11. – Мистецтвознавство. – Луцьк: Вид. "Вежа" ВДУ ім. Лесі Українки, 1997. – С. 51-54
4. "Реквієм Міньйоні" Роберта Шумана крізь індивідуально-романтичний погляд на дилему життя та смерті / Записки Наукового товариства ім. Тараса Шевченка. Праці музикознавчої комісії, Том ССXXXII, – Львів, 1996-1998. – С. 99-112

5. Роздуми з приводу першого міжнародного фестивалю “І.Стравінський та Україна” / Записки Наукового товариства ім. Тараса Шевченка. Праці музикознавчої комісії. Том ССХХХІІ, – Львів, 1996-1998. – С. 585-593
6. Й.С. Бах. Прелюдія і fuga c-moll (1 том ДТК): до проблеми аналізу музичного тексту / Проблеми педагогічних технологій. Зб. наук. праць, Вип. 4. – Луцьк: Вид. “Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2000. – С. 10-14.
7. Реквієм-Кадиш Е. Станковича: взгляд современника на вечную проблему / Музичний ландшафт України (регіони, школи, індивідуальності). – Зб. наук. праць. – Суми: Вид. ДПУ імі А.С. Макаренка, 2000. – С. 53-61
8. Хорали в творчості Й.С. Баха в аспекті синтезу християнської та народнопісенної культур / Християнські цінності: історія і погляд у третє тисячоліття. Наукові записки. Т. VI. – Острог: Вид. НУ “Острозька Академія”, 2002. – С.473-479
9. Особливості жанру романтичного реквієму в контексті релігійних та естетичних поглядів Г.Ф. Гегеля / Філософія Г.Ф. Гегеля та сучасність. Зб. наук. праць. – Львів: Вид. ЛНУ ім. Івана Франка, 2002. – С. 160-165
10. Формування змістовного комплексу реквієму на основі канонічного латинського тексту / Семантичні аспекти слова в музичному творі. Зб. ст. – Київ: Вид. НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2003. – С. 81-90
11. Реквієм Берліоза: латинское ощущение красоты сквозь призму романтической религии искусства. // Гектор Берліоз та світова культура. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. Наукових праць. Вип.. 12. Видавництво Харківського Інституту мистецтв, Харків, 2003. – С. 181-198
12. Культура музичного побуту німецького міста та її вплив на формування художньої особистості Й.С. Баха / Науковий Вісник ВДУ. – № 2. –

- Філософські науки. – Луцьк: Вид. “Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2004.
– С. 194-199
13. Вольфганг Амадей Моцарт та Дмитро Бортнянський: художньо-філософські та стильові паралелі. // Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка. Том ССXLVII. Праці музикознавчої комісії. - Львів, 2004. – С. 185-198
14. Стильові ретроспекції в творчості Віктора Тиможинського. // Вісник Львівського університету. Вип. 4. Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка. Львів, 2004. – С. 86-94
15. Сучасна концепція сакрального у літургічному мотеті “Lux aeterna” Джеффрей Філіпса. // Українська та світова музична культура. Сучасний погляд. Зб. статей. Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 36. Київ. – 2005. – С. 67-76
16. Еволюція ідеї «нової церковної музики»: від романтизму до сучасності. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Зб. Наукових праць, Вип. 15. Видавничий центр КНЛУ. Київ – 2005. – С. 239-244
17. Феномен релігійності Мессіна. // Зб. Наукових праць. Видавництво Рівненського гуманітарного університета. – Рівне, 2005. – С. 88-93
18. Целостность сакрального в современных рецепциях старинной монодии. // Питання організації художньої цілісності музичного твору. Зб. статей. Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 51. Київ. – 2005. – С. 101-107

МЕТОДИЧНІ

1. Реквієм Моцарта: жанр, драматургія, концепція (методичний посібник, рекомендований для студентів з курсу “Історія західноєвропейської

- музики”). – Видання методичного кабінету при управлінні культури Волинської облдержадміністрації. - Луцьк, - 1996, 19 с.
2. Програма й завдання для вступників. Музичний інструмент, Сольфеджіо, теорія та музична література. – Луцьк: Вид. “Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2000. – 13 с.
 3. Методичні рекомендації для проведення семінарських курсів з історії музики: творчий портрет композитора в контексті епохи (на прикладі творчості Г.Ф. Генделя). – Луцьк: Вид. “Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2001. – 12 с.
 4. Методичні рекомендації для проведення контролю та критеріїв оцінювання знань студентів інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки з музично-теоретичних дисциплін та історії музики. – Луцьк: Вид. “Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2002. – 26 с.
 5. Програма вступного випробування з музичного інструменту, сольфеджіо, теорії та музичної літератури. – Луцьк: Вид. “Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2002. – 13 с.
 6. Навчальна програма спецкурсу «Аналіз музичних творів» для підготовки спеціалістів та магістрів напрямку 0202 «Мистецтво». // Видавництво “Вежа” Волинського державного університету імені Лесі Українки, Луцьк, 2005. – 12 с.
 7. Навчальна програма спецкурсу «Музична інтерпретація» для підготовки спеціалістів та магістрів напрямку 0202 «Мистецтво». // Видавництво “Вежа” Волинського державного університету імені Лесі Українки, Луцьк. 2005 – 15 с.
 8. Навчальна програма спецкурсу «Сучасна гармонія» для підготовки спеціалістів та магістрів напрямку 0202 «Мистецтво». // Видавництво

“Вежа” Волинського державного університету імені Лесі Українки, Луцьк. 2005 – 12 с.

9. Вступне слово до книги П. Шиманського, “Культура Волині”. // Видавництво “Вежа” Волинського державного університету імені Лесі Українки, Луцьк. 2005. – 2 с.

10. Передмова до книги В.Карпося "Основи теорії та практики співу" Навчально-методичний посібник. // Видавництво “Вежа” Волинського державного університету імені Лесі Українки, Луцьк. 1999. – 2 с.

11. Передмова до книги О. Кушнірук „Музична феєрія 1990-х”. Статті, репортажі, інтерв’ю. // Видавництво “Надстир’я”, Луцьк. 2003 – 4 с.

ПОПУЛЯРНІ

У журналах

“Музика”. – Газетно-журнальне видавництво Міністерства культури і мистецтв України “Музика”, Київ:

1. Клінгенталь називає кращих. – № 3, 2004. – С. 8
2. Нові грані „Акорду”. № 1-2, 2004. – С. 8
3. Радість натхнення: проблеми інтерпретації. – № 3, 2002. – С. 19
4. Лине пісня над Волинню (з нагоди 20-літнього ювілею Волинського державного народного хору). – № 3, 1999. – С. 12-13.
5. Концерт Ганни Савицької в Луцьку. – № 4, 1996. – С. 32.
6. Втретє на Волині (За матеріалами Третього Міжнародного конкурсу хорового мистецтва імені Лесі Українки). – № 4, 1996. – С. 15.

У газетах

1. “Ігор Стравінський – відомий і невідомий”, “Українська музична газета” – 13.07.1994, Київ
2. “Конкурс молодих композиторів в Луцьку”, “Волинь” – 08.02.1996, Луцьк

3. “Свято скрипкової музики”, “Луцький замок” – 19.04.1996, Луцьк
4. “Творчі результати майбутніх музикантів”, “Луцький замок” – 09.05.1996, Луцьк
5. “Концерт у стилі “зв'язку часів”, “Луцький замок” – 31.05.1996, Луцьк
6. “Зустрілися з музи Tet-a-Tet і появився в Лучеську балет”, ”Віче” – 16.01.1997, Луцьк
7. “Концерт як світла мить”, “Луцький замок” – 09.04.1998, Луцьк
8. “Дві молитви раби Божої Марії”, ”Віче” – 27.05.1998, Луцьк
9. “Магія Кантабіле”, “Луцький замок” – 04.07.1998, Луцьк
10. “Концерт “Кантабіле” у Києві”, “Луцький замок” – 04/99, Луцьк
11. “Реквієм Керубіні звучить вперше в Луцьку”, “Луцький замок” – 27.05.1999, Луцьк
12. “Реквієм Л. Керубіні у соборі святого Петра і Павла”, “Вісник” – 27.05.1999, Луцьк
13. “Концертні сезони камерної музики продовжуються”, ”Віче” – 20.05.1999, Луцьк
14. “День музики в Луцьку та Тернополі”, ”Віче” – 05/99, Луцьк
15. “Концертна атмосфера органного залу”, ”Віче”, – 06/99, Луцьк
16. “Кантабіле” підкорило Німеччину”, ”Віче” – 23.09.1999, Луцьк
17. “Мистецтво належить вічності”, “Луцький замок” – 10/99, Луцьк
18. “Мистецтво гармонії, любові і щирості”, ”Віче” – 03.10.1999, Луцьк
19. “У храмі звучить орган”, ”Віче” – 14.10.1999, Луцьк
20. “Миті щастя у вічному русі краси”, ”Віче” – 06.01.2000, Луцьк
21. “Тільки музика вічна”, ”Віче” – 23.03.2000, Луцьк
22. “Коронаційна меса В.А. Моцарта”, “Луцький замок”, – 01.02.2001, Луцьк

23. “Олександр Стадник: Я новатор і даю артистам право на експеримент”, “Віче” – 30.04.2001, Луцьк
24. “Еліна Пасюк: Натхнення - це найпрекрасніша ілюзія та художнє відкриття радості”, “Луцький замок” – 31.05.2001, Луцьк
25. Животворящі ідеї українського хорового мистецтва та Cantabonn – перший міжнародний фестиваль хорового мистецтва в Бонні (Німеччина), “Віче” – 08.01.2004, Луцьк
26. Клінгенталь-2003: на заводі став акордеон / До 40 міжнародного фестивалю акордеоністів Klingenthal 2003, Німеччина, “Віче” – 19.06.2004, Луцьк
27. Парадокси сучасності або барокова опера на сцені гамбургського оперного театру, “Культура і життя” – 28.12.2005, Київ

АДРЕСА

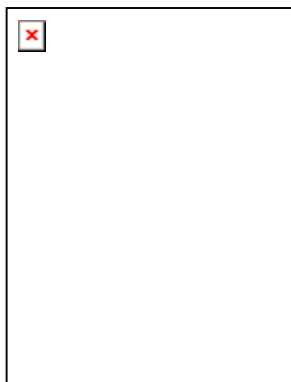
Аделіна Геліївна Єфіменко,

пр. Грушевського 29/22,

43005 Луцьк,

Україна

Тел. +38(0332)73-02-65



ОЛЕКСАНДР КАЛУСТЬЯН

Олександр Варткесович Калуст'ян народився 6 липня 1947 року у Львові. Закінчив композиторський факультет Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка (1972, кл. проф. Р.Сімовича), аспірантуру Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського (1978, кл. проф. А.Коломійця). З 1974 року – викладач кафедри теорії музики (з 1978 – старший викладач кафедри композиції та інструментовки) Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка. З 1987 – старший викладач і завідувач кафедри історії, теорії музики та загального фортепіано Рівненського державного інституту культури, член Вченої ради, голова художньої ради інституту. З 1991 - доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Рівненського державного педагогічного інституту. З 1998 – завідувач кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету. Член Спілки композиторів України (1991). Заслужений діяч мистецтв України (1996). Професор (2001).

Понад п'ятнадцять років творчої праці О.Калуст'яна пов'язано зі Львовом. Це - період становлення та самовизначення композитора, формування сфери головних інтересів та напрямків діяльності. Одним із таких стала робота О.Калуст'яна у музично-театральному жанрі. Перший значний успіх композитору принесла музика до спектаклю “Суд пам'яті” (сценарій М.Петренка), написана на замовлення Львівського академічного музично-драматичного театру ім. М.Заньковецької (вистава була показана на гастролях, екранізована УТ, вокально-симфонічна картина, написана на основі музики до спектаклю, виконувалася симфонічним оркестром Львівської державної філармонії (дир. І.Сімович). Одночасно з'явився ряд резонансних творів у камерно-інструментальному та пісенному жанрах.

Серед таких - соната для фортепіано, що зайняла чільне місце у репертуарі Ю.Боня, соната для віолончелі й фортепіано, відома у виконанні Х.Колесси, а також - “Балада про солдатів Брестської фортеці”, пісня-романс “Моя земля” тощо.

У 1987 році, прийнявши пропозицію обійняти посаду завідувача кафедри історії, теорії музики та загального фортепіано Рівненського державного інституту культури, О.Калустьян переїхав до Рівного. Розпочався період творчої зрілості митця, відзначений звертанням до жанрів мюзикла, хорового концерту, естрадної пісні. Написані на початку рівненського періоду мюзикли “Фрак для доцента”, “Мана”, “Операція ліквідація”, поставлені Рівненським обласним музично-драматичним театром ім. М.Островського та Рівненським обласним театром ляльок, стали узагальненням характерних рис стилю композитора.

У середині 1990-х творча співпраця з лауреатом конкурсу ім. М.Леонтовича камерним хором “Воскресіння” Рівненської державної філармонії (кер. засл. діяч мист. України О.Тарасенко) надихнула О.Калустьяна на роботу у хоровому жанрі. Так були написані духовні та світські твори: “Молитва за Україну”, “Пасхальна увертюра” та “У перетику ходила” для хору a-cappella. Тоді ж, використовуючи інтонаційні звороти стрілецьких пісень, композитор створив триптих “Спогади” (викон. засл. арт. України Я.Кульчинським).

Починаючи з 1980-х, твори О.Калустьяна виходять у широке концертне життя. Йдеться, у першу чергу, про авторські концерти в м.Рівному, на яких були представлені камерно-інструментальний та вокально-симфонічний доробки композитора. Серед виконавців - лауреат Всеукраїнського конкурсу вокалістів Т.Івченко, лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів М.Фарина, Камерний ансамбль солістів Рівненської

державної філармонії. Водночас твори О.Калустьяна стають “обов’язковими” у програмах звітних концертах художніх колективів РДК та РДП, симфонічного оркестру та Ансамблю ударних інструментів РДМУ, неодноразово звучать і записуються на Радіо (“Нова хвиля”, “Промінь”).

Невід’ємною складовою багаторічної творчої праці О.Калустьяна стала педагогічно-методична діяльність. Він – автор ряду учбових інновацій, заснованих на модульних принципах формування інформаційного матеріалу, значних здобутків у питаннях вивчення народної творчості та національної музичної культури. Він - автор спецкурсу “Сучасні тенденції музичної мови в системі шкільного педагогічного репертуару”, засновник експериментального класу композиції у ДМШ № 1 м. Рівне. Серед учнів О.Калустьяна - народні артисти України Н.Свобода, В.Зінкевич, І.Білозір, заслужені артисти України О.Громиш, А.Маренич, учасники лауреата “Червоної рути” гурту “Чорні черешні”, відомі естрадні співачки А.Опейда, Н.Ягунова (Каріна Плай).

ТВОРИ

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІ

1. “Суд пам’яті”, музично-драматичний спектакль, сценарій М.Петренка
2. “Фрак для доцента”, мюзикл, сценарій Б.Стельмаха
3. “Мапа”, мюзикл, сценарій О.Жуковської
4. “Операція ліквідація”, мюзикл для дітей, сценарій М.Азова та В.Михайловського.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ

1. Поема для симфонічного оркестру

ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ

1. “Суд пам’яті”, вокально-симфонічна картина

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ

1. Соната для фортепіано в 3-х частинах
2. Соната для віолончелі й фортепіано
3. Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано в 4-х частинах с-moll
4. “Маленькі прелюдії” для фортепіано
5. “Три настрої” для фортепіано
6. “Рондо” для фортепіано
7. “Танок і токати́на” для фортепіано
8. “Дитячий кві́ртет”
9. “Вальс-скерцо” для 2-х скрипок і фортепіано

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ

1. “Балада про солдатів Брестської фортеці”, текст О.Прокоф’єва
2. “Моя земля”, пісня-романс, текст М.Петренка
3. “Кохання та роки”, балада, текст О.Березовського
4. “Монолог”, текст О.Смика
5. “Спогади”, триптих, тексти народні
6. “Любий мій”, текст Б.Столярчука

ХОРОВІ

1. “Молитва за Україну”, концерт, тексти духовні
2. “Пасхальна увертюра”, тексти духовні
3. “У перетику ходила”, текст Т.Шевченка

ЕСТРАДНІ

1. “Джаз-вальс”
2. “Осінній поцілунок”, джаз-романс, текст Б.Столярчука

3. Естрадні п'єси, цикл електронних аранжувань:

- “Монолог”
- “Контрасти”
- “Рег-тайм”
- “Пташині ігри”
- “Весела прогулянка”
- “Радісна звістка”
- “Дінг-донг”
- “Фентезі”
- “Криві дзеркала”

ПУБЛІКАЦІЇ

НАУКОВІ

1. Соціально-психологічні передумови відродження національної культури в системі ментального етноциду (тези доповіді респ. наук.-теор. конф.) / Етнічна самосвідомість і національна культура. - Київ: Вид. ІМФЕ НАНУ, 1991.

МЕТОДИЧНІ

1. Використання структурно-функціональних можливостей терцового звукоряду і систематизація акордових структур (учбово-методичні рекомендації). - Рівне: Вид. РДІК, 1991
2. Використання українських клавішних дзвончатих гуслі в процесі позакласної роботи (учбово-методичні рекомендації). - Рівне: Вид. ОНМЦ НТ і КІР, 1988
3. Деякі питання методики вивчення вертикальних структур. - Деп. рукопис: НДВ. - Інформ-культура. - ДБ ім. В.Леніна, 1991
4. До питання музично-естетичного виховання дітей (тези доповіді) / Проблеми вивчення і пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури. - Рівне, 1990
5. До питання підготовки керівників народних інструментальних колективів в інститутах культури (тези доповіді республіканської наук.-теор. конфер.) / Проблеми вивчення і пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури. - Рівне, 1990
6. Музична форма в схемах (учбово-методична розробка). - Рівне: Вид. РДІК, 1988
7. Організація співзвуч в акордові структури і їх класифікація (методичне керівництво по самостійній роботі студентів). - Деп. рукопис: НДВ. - Інформ-культура. - ДБ ім. В.Леніна, 1991

8. Структурно-теоретичні особливості розвитку ладо-тонального слуху (навчально-методична розробка). - Рівне: Вид. РДІК, 1990

ПОПУЛЯРНІ

У газетах

1. Буде Сагайдачний і Шевченко буде // “Рівне”, 19.06.1993
2. Кличе Україна // “Вісті Рівненщини”, 03.12.1993
3. Митці вірять у щастя // “Вільне слово” (Рівне), № 43. - 1993
4. Наш дороговказ // “Червоний прапор” (Рівне), 18.12.1987
5. Творче кредо майстерність // “Золота нива” (Рівне), № 17. - 1994
6. Щоб лункіше лунала пісня // “Ленінська молодь” (Львів), 18.02.1986
7. Що нового ВІА? // “Ленінська молодь”, 05.04.1987

АДРЕСА

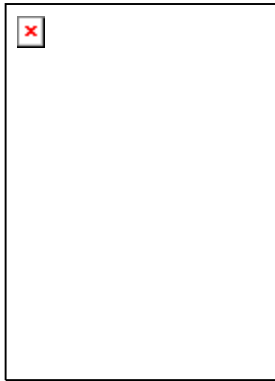
Калустьян Олександр Варткесович

вул. Тополева, 76^a/12,

33022 Рівне,

Україна,

Тел. +38 (050) 784-53-31



ОЛЬГА КОМЕНДА

Ольга Іванівна Коменда народилася 28 липня 1970 року в смт. Локачі Волинської області. Закінчила теоретичний відділ Луцького державного музичного училища (1989), теоретико-композиторський факультет Львівського Вищого Музичного інституту ім. М.В.Лисенка (1994, кл. доц. Д.Дувірак), аспірантуру Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського Національної академії наук України (1999, наук. кер. докт. мистецтв., проф. А.Муха). З 1994 - викладач відділу теорії музики Луцького державного музичного училища (з 1997 – Волинське державне училище культури і мистецтв). Член Національної спілки композиторів України (2000), відповідальний секретар Волинського осередку НСКУ. Доктор мистецтв Вашингтонського Коледжу та Університету в Сарасоті, Флорида, США (2003). Кандидат мистецтвознавства (2004).

Наукова діяльність Ольги Коменди спрямована на дослідження жанрово-стильових проблем музичного мистецтва ХХ ст. (кандидатська дисертація “Творчість М.Рославця в контексті становлення музичного модернізму”). Музикознавець публікується у вітчизняних та зарубіжних фахових виданнях, місцевій періодиці (“Волинські губернські відомості”), бере участь у різноманітних науково-теоретичних і науково-практичних конференціях (“Молоді музикознавці України”, “Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура” та ін.).

Ольга Коменда працює як лектор та музичний критик (лекції-концерти, присвячені творчості М.Рославця (2000) та А.Веберна (2003), вступне слово до ряду концертів хорової та фортепіанної музики (в т. ч. тематичних - С.Рахманінова (2002), композиторів – випускників Луцького

державного музичного училища (2003), телепередачі на Волинському телебаченні з серії “Мистецтво нашого краю” про В.Тележинського, Р.Кушнірука, камерний хор “Оранта”).

Ольга Коменда займає активну професійну позицію. Її діяльність характеризується різнобічністю інтересів та прагнень.

ПУБЛІКАЦІЇ

НАУКОВІ

1. П'ять прелюдій О.Скрябіна ор. 74 і п'ять “харківських” прелюдій М.Рославця: до питання традицій і новаторства ладо-гармонічної мови / Наукові записки. Мистецтвознавство. - Тернопільський педуніверситет ім. В.Гнатюка. - № 2 (3). - 1999. - С. 45-52
2. Микола Рославець (1881-1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Історичні науки. - № 3. - 2000. - С. 184-188
3. М.Рославець і А.Шенберг: спроба фенотипологічних паралелей в ракурсі художньо-естетичних передумов становлення серійності // Київське музикознавство. – В.8. – 2002. – С. 80-90
4. Микола Рославець: стабільні й біжучі ознаки стилю // Ін-т мистецтв., фольк. та етнолог. ім. М.Т.Рильського НАН України. – Київ, 2003. – 16 с. – Бібліогр. 13 назв. – Укр. – Деп. в ДНТБ України. – 3.02.03, № 26 – Ук 2003
5. Риси стилю творчості М.Рославця // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А.І.Мухи). Збірник наукових праць. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАНУ. – В.3. – 2003. – С.42-48.

6. Микола Рославець у контексті української культури // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку – наукові записки РДГУ. – Т.9 – 2004. – С. 37-54.
7. Риси творчої особистості М.Рославця: психологічний, естетичний та стильовий зрізи // Студії мистецтвознавчі. – Число 2 (6). Театр. Музика. Кіно. – Видавництво ІМФЕ. – К., 2004. – С.70-81.

МЕТОДИЧНІ

1. Взаємодія дедуктивного та індуктивного методів пізнання у співпраці “викладач-студент” в учбовому курсі музичної літератури середнього закладу музичної освіти (на прикладі пояснення теми “Карпатський концерт” М.Скорика для студентів 4-го курсу спеціалізації “Теорія музики”) // Мистецька освіта. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції “Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на межі третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи”. – Луганськ, 2003. – С.200-202

ПОПУЛЯРНІ

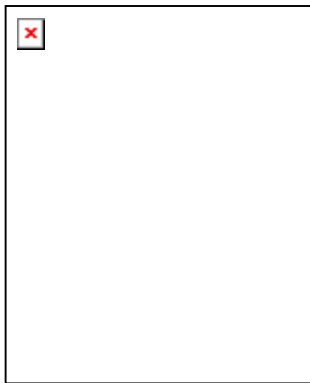
У газетах

1. Вдивляючись в історію Різдвяної Містерії // Волинські губернські відомості, 1.01.2003
2. Життя, віддане творчості // Волинські губернські відомості, 6.02.2003
3. Кому потрібен композитор? (спроба парадоксально-песимістичного аналізу) // Волинські губернські відомості, 19.12.2002
4. Під знаком Далекої Коханої // Волинські губернські відомості, 10.07.2003
5. Сад божественних пісень Володимира Ганжука // Волинські губернські відомості, 13.03.2003

6. Три романи Фрідеріка Шопена // Волинські губернські відомості,
24.04.2003
7. Повернення Ярослава Барнича // Галичина, 11.12.2004

АДРЕСА

Коменда Ольга Іванівна
вул. М.Кравчука, 36/412,
43026 м. Луцьк,
Україна,
Тел. +38 (050) 960-86-90



ВІКТОР ТИМОЖИНСЬКИЙ

Віктор Анатолійович Тиможинський народився 23 вересня 1957 року в Луцьку. Закінчив теоретичний та фортепіанний відділи Луцького державного музичного училища (1978), композиторський факультет Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка (1983, кл. ст. викл. В.Флиса). З 1983 – викладач Луцького державного музичного училища (з 1997 – Волинське державне училище культури і мистецтв), з 1989 – голова предметно-циклової комісії теорії музики. Член Національної спілки композиторів України (1991), голова Волинського осередку НСКУ (з 1995), член правління НСКУ (з 1999). Лауреат обласної мистецької премії ім. І.Стравінського (1996). Заслужений діяч мистецтв України (2005).

Перші післяконсерваторські твори Віктора Тиможинського (1984-85рр.) зацікавили слухача нетиповим для того часу світом образів композитора. Балада ”Ой у Луцьку славнім” швидко принесла композиторові народне визнання і стала візиткою хорового мистецтва Волині. Твори, в яких яскраво проявилися індивідуальні стильові риси композитора стали:

- пантеїстичні ”Дві прелюдії” (вже майже двадцять років знаходяться у репертуарі десятка хорових колективів,
- триптих „Світ, розглянутий по частинах” – дотик до філософії та поезії епохи розквіту українського бароко. Триптих став також своєрідною школою, яку пройшли найкращі волинські вокалісти-баси.

Ці твори, у яких композитор радше прислухався до своєї природи, інтуїції, які, диктуючи і образну сферу і композиторську техніку, були тоді

для молодого композитора певною спокусою віднайти щось втрачене. Цей пошук привів, з одного боку, до духовної музики, з її світом таїни церковного ритуалу (перш за все, назовемо "Святий Боже", Псалом № 103 (Давидів), триптих „Господи, почуй мене”) та підкресленням глибоко індивідуальної суті молитви як напівозвученого діалогу-монологу. З іншого - до магічних мотивів язичницьких обрядів та прагнення особистого прочитання їх символіки. Подихом прадавніх замовлянь, ворожінь пройняті твори, написані у різні роки:

- "Два замовляння раби Божої Марії",
- „Купайло”,
- „Кривий танець”,
- „Про сиву зозулю”,
- „Спів диких трав”.

Ці, такі різні, художні світи, природно єднаючись у різноманітних творчих експериментах митця, як правило, „оздоблюються” тонкими психологічно-смісловими нюансами. Внаслідок цього такі різні твори як

- легендарно-обрядові „Два замовляння”,
- сповідально-символічний „Осінній спів” або
- „Неправедне ехо”

набувають однаково сучасного змісту, водночас не втрачаючи ні історично-стильової, ні естетично-образної характерності. Випадки зазначеного єднання нерідко зустрічаються і в рамках одного твору (містична пасакалія та язичницький фінал Квартету для двох скрипок, альту і віолончелі, наприклад).

В.Тиможинський – яскраво індивідуальна постать в українському музичному мистецтві сьогодення. Його твори - у репертуарі відомих

українських виконавців, серед яких - Муніципальний камерний хор „Хрещатик”, Хорова капела ім. Д.Бортнянського, камерний хор ”Credo”, гурт “Євшан”. Вони - в концертних програмах волинських митців: Волинського академічного державного українського народного хору, камерного ансамблю „Кантабіле”; на афішах Волинського обласного музично-драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка. Але найтіснішою є співпраця В.Тиможинського з камерним хором „Оранта” (худ. кер. В.Мойсіюк), колективом, що став творчою лабораторією композитора, і, водночас, чи не найактивнішим пропагандистом його творчості. Твори В.Тиможинського - в програмах міжнародних фестивалів (зокрема, XI-XV „Київ-музик-фестів”, XI, XIV ”Музичних прем’єр сезону”), вони звучать закордоном – в Німеччині, Франції, Іспанії, Польщі, Чехії та Росії, виконуються навіть у далеких США і Канаді. Окрасою мистецького життя міста Луцька стали два авторські концерти композитора (26.05.1995р. та 11.12. 2001р.). Ось фрагменти з деяких газетних публікацій – „...Зберегти у галопуючому темпі наших днів з нав’язливим вторгненням чужих ритмів, пісеньок-одноденок свою творчу пластику, свою манеру і стиль вдається далеко не кожному. Віктору Тиможинському вдається...”(Н.Гуменюк „...a-sarpella” волинського класика.” /„Віче”, 20.12.2001). ”Композитор Віктор Тиможинський у царині духовної акапельної музики творить диво, вертає душі людські до витоків високої духовності”(А.Філатенко „Вечір божественних піснеспівів” /„Волинь”, 18.12. 2001).

Віктор Тиможинський - педагог, активний пропагандист новітньої української музики, громадський діяч, голова журі ряду конкурсів, член різноманітних комісій та художніх рад. Його творчість (доробок композитора складають понад сто творів різних жанрів і форм) - з одного боку - наслідок вдумливого, насамперед, морально-етичного аналізу дійсності, з іншого - глибинно емоційне переживання її. Вона поєднує

усвідомлено-бережне, охоронне ставлення до традиції з одночасним глибоко внутрішнім, інтенсивним розвитком - спираючись на коріння та пошуком нових шляхів реалізації її можливостей, розвитком не руйнівним, - розвитком-ростом, творенням. Уважне, делікатно-трепетне ставлення до смислового наповнення, суті музичної інтонації, тонке чуття, у першу чергу, її лінійно-мелодичної природи вносить у музику митця відчуття живої, хвилюючої краси. Так визріває музично-інтонаційне кредо В.Тиможинського – експресія всепроникаючого мелодизму. Так формується художнє кредо митця – інтелектуальний ліризм.

Сьогодні композитор Віктор Тиможинський, як завжди, старанно фільтруючи вічне у тимчасовому, точно й майстерно малює Вічну реальність. Оповита серпанком печалі, складна і проста водночас, вона кличе і завжди кликатиме нас у свій Світ.

ТВОРИ

1. 1983 – Симфонія
2. 1984 – “Ой у Луцьку славнім” для баритона, мішаного хору і фортепіано, текст народний
3. 1984 – “Дві прелюдії” на народні тексти для мішаного хору a-cappella
4. 1984 – музика до драматичного спектаклю “Циганська казка” (за Л.Устїновим, для камерно-інструментального ансамблю)
5. 1985 – музика до драматичного спектаклю “Сон князя Святослава” (за І.Франком, для малого симфонічного оркестру)
6. 1985 – триптих “Світ, розглянутий по частинах” для баса і фортепіано, тексти українських поетів XVII ст. І.Максимовича, Д.Братковського, І.Величковського
 - “Щастя”
 - “Смерть”

- “Минути”
7. 1985 – обробка волинської народної пісні “Ой ти, жайворонку” для капели бандуристів
 8. 1986 – “Три хори на вірші Дмитра Павличка” для мішаного хору a-cappella
 - “Береза”
 - “Мадригал”
 - “Коли мені не допоможуть вірші”
 9. 1985-1987 – хоровий цикл “Волинські пісні” для народного хору, тексти народні
 - “Ой ти, жайворонку”
 - “Мала мати дочку”
 - “Летіла зозуля”
 - “Ой рано-рано”
 - “Ой субота з недількою”
 10. 1987 – “Шипи троянди” для флейти і фортепіано
 11. 1987 – Струнний квартет (... В.В. Флису) в 3-х част. для двох скрипок, альту і віолончелі f-moll
 12. 1987 – “Маленькій Мар’яні” для тріо бандуристів, вірші Т.Шевченка
 13. 1988 – “Веснівка” для капели (тріо) бандуристів, вірші М.Шашкевича
 14. 1988 – обробка волинської народної пісні “Перепеличенька” для капели (тріо) бандуристів
 15. 1988 – “Дві думи на вірші Й.Струцюка” для голосу і бандури
 16. 1989 – “Два романси на вірші Лесі Українки” для сопрано і фортепіано
 17. 1990 – кантата “Надія” для мішаного хору a-cappella на вірші Лесі Українки
 - “Надія”
 - “Єретик”

- “Осінній спів”
 - “Країно рідная”
18. 1992 – обробка української народної пісні “Ой там над річкою” для тріо бандуристів
19. 1992 – “Дві щедрівки” на народні тексти для мішаного хору a-cappella
20. 1993 – “Неправедне ехо” для жіночого хору a-cappella
21. 1994 – “Подарунок” для гобоя і фортепіано
22. 1994 – “Балада” для капели (тріо) бандуристів, тексти народні
23. 1995 – “Про сиву зозулю” для скрипки і фортепіано
24. 1995 – “Два романси на вірші Лесі Угряїнки” для сопрано і камерного оркестру
- “Осінній спів”
 - “Я не кохаю тебе”
25. 1995 – “Два замовляння раби Божої Марії” для сопрано і 18 струнних
26. 1995 – “Легкі п’єси” для струнних
27. 1995 – “Сльози” для мішаного хору a-cappella, текст Т.Шевченка
28. 1996 – Балет “Неминуча” (за мотивами поезії В.Простопчука, для синтезатора)
29. 1996 – музика до драматичного спектаклю “Преблаженна наша мати” (за В.Ілляшенком, для синтезатора)
30. 1996 – “Про сиву зозулю” для струнного оркестру
31. 1997 – “Осінній спів” для жіночого хору a-cappella, вірші Лесі Українки
32. 1998 – поема “На світанні” для чоловічого хору a-cappella, вірші Й.Струцюка
33. 1998 – музика до казки “Ну, Вовк, постривай!” (за О.Курляндським, А.Хайтом, для солістів, вокального ансамблю, камерно-інструментального ансамблю)
34. 1998 – “Побажання” для труби і фортепіано

35. 1999 – “Купайло” на народні тексти для мішаного хору a-cappella
36. 1999 – обробка української народної пісні “Дай же, Боже, громовую тучу” для народного хору
37. 1999 – Концертно для фортепіано і струнного оркестру (ред. для двох фортепіано)
38. 1999 – “П’ять хорів до Літургії Божої” для мішаного хору a-cappella, канонічні тексти
- “Хвали, душе моя, Господа”
 - “Трисвяте” (“Святий Боже”)
 - “Достойно є”
 - “Херувимська”
 - “Отче наш”
39. 2000 – вокально-симфонічна поема “Матері-Україні” для басу, мішаного хору і симфонічного оркестру, вірші П.Тичини
40. 2000 – “Спів диких трав” для фортепіано
41. 2000 – Псалом Давидів № 103 для мішаного хору a-cappella
42. 2001 – обробка української народної пісні “Ой там на товчку, на базарі” для голосу і бандури
43. 2001 – обробка української народної пісні “Та ти гадаш, мій Андрійку” для голосу і бандури
44. 2001 – триптих “Господи, почуй мене” для чоловічого хору a-cappella, канонічні тексти
- “Господи, почуй мене”
 - “Апостоли, що з країв землі”
 - “З нами Бог”
45. 2001 – Postludium II тисячоліттю для мішаного хору a-cappella
46. 2001 – “Летіла зозуля” для мішаного хору a-cappella, тексти народні
47. 2002 – “Кривий танець” для мішаного хору a-cappella, тексти народні

48. 2003 – “Бандуруючи” для бандури соло

49. 1993-2004 – хоровий цикл “Моя одинокая зірка” для мішаного хору а-саррелла, тексти Лесі Українки

- “Моя одинокая зірка”
- “Вітер і арфа”
- “Хто вам сказав, що я слабка”
- “Калина”

50. 2004 – “Черевички” для мішаного хору а-саррелла, текст народний

51. 2004 – “Чорна хмаройка” для чоловічого хору а-саррелла, текст народний

52. 2005 – “Intermezzo” для валторни та фортепіано

АДРЕСА

Віктор Анатолійович Тиможинський

вул. В.Винниченка 16/4,

43025 Луцьк,

Україна

Тел. +38 (03322) 4-33-85

Тел. + 38-050-9626607

ПОДЯКА

Волинський осередок Національної спілки композиторів України висловлює вдячність:

- колишньому голові Національної спілки композиторів України, професору, народному артисту України Михайлу Борисовичу Степаненку,
- начальнику управління культури Волинської облдержадміністрації Володимирі Леонтійовичу Лисюку,
- заступнику начальника управління культури Волинської облдержадміністрації Ярославу Євгеновичу Корнилюку,
- директору Волинського державного училища культури і мистецтв Василю Григоровичу Панасюку,
- художньому керівнику і диригентові камерного хору “Оранта” Василю Васильовичу Мойсіюку,
- колишньому начальнику управління культури Волинської облдержадміністрації, заслуженому працівнику культури України

Миколі Васильовичу Приймаку.

Ministerium für Bildung und Wissenschaft der Ukraine

Teil 2 – Deutsche Version

**Wolyner Regionalabteilung
des Nationalen Komponistenvereins der Ukraine**

Komponisten und Musikwissenschaftler

Wissenschaftlich-methodisches Lehrbuch

Vorwort

Die vorliegende wissenschaftlich-methodische Ausgabe der “Wolyner Regionalabteilung des Nationalen Komponistenvereins der Ukraine / Komponisten und Musikwissenschaftler” enthält die systematische Darlegung eines Bereichs des Sonderkurses “Ukrainische Musik der Gegenwart”, der für Studenten und Magister des Tages- und Fernstudiums, Fachrichtung “Künste” des Fachbereichs “Musikerziehung und Pädagogik” gedacht ist. Das Lehrbuch entspricht den Programmen und Forderungen für musiktheoretische und historische Fächer des Vorlesungsangebots am Künste-Institut der Wolynischen Staatlichen Universität “Lesja Ukrainka”. Dieses wissenschaftlich-methodische Buch wurde von Universitätsfachdozenten als Lehr- und Fachbuch konzipiert. Es ist sowohl für Studenten pädagogischer Kultur- und Künste-Bildungseinrichtungen als auch für Lehrer humanistischer Fakultäten an Universitäten und Kunstinstituten gedacht. Die in diesem Lehrbuch konzentrierte Information kann auch an Fakultäten für Kulturtheorie und -geschichte, Musikgeschichte, Musikkritik, Völkerkunde, Philologie und Germanistik verwendet werden.

Das Konzept dieses wissenschaftlich-methodischen Lehrbuches entspricht einerseits Lehrprogrammen und Aufgaben zur Ausbildung von Spezialisten mittlerer und hoher Bildungseinrichtungen und andererseits den speziellen Bedürfnissen einer breiteren Leserschaft, die sich für die Geschichte und Entwicklung zeitgenössischer Musikkultur und Wissenschaft in der Region Wolyn interessiert. Das Lehrbuch beleuchtet die zeitgenössische ukrainische Musik aus verschiedenen Blickwinkeln und schlägt eine Brücke zwischen Erkenntnissen über allgemeine, geschichtsträchtige Erscheinungen ukrainischer Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihren vielfältigen, regionalen Besonderheiten. Das vorliegende Lehrbuch widmet sich den vielseitigen

Tätigkeiten professioneller Komponisten und Musikwissenschaftler in Wolyn, die sich zu einem schöpferischen, gegenseitig befruchtenden Bündnis in der “Wolyner Regionalabteilung des nationalen Komponistenvereins der Ukraine” vereinigt haben. Die Tätigkeit dieser Regionalabteilung wird in einem breiten, historischen Kontext professioneller, ukrainischer Musikkultur vorgestellt.

Das Lehrbuch enthält einen Überblick des kulturellen, künstlerischen und musikwissenschaftlichen Lebens in der Region Wolyn, der aus der Perspektive von Fachmusikern wiedergegeben wird, die eine breite Anerkennung sowohl in der Ukraine als auch weltweit genießen. Da sich dieses methodische Lehrbuch somit inhaltlich nicht nur auf Lehrziele und –aufgaben beschränkt, die es für die pädagogische und künstlerische Praxis in der Region Wolyn prädestinieren, kann es auch weit über die regionalen Grenzen hinaus beim Unterricht osteuropäischer Musikgeschichte nutzbringend eingesetzt werden.

Ein Ziel dieser wissenschaftlich-methodischen Ausgabe der “Wolyner Regionalabteilung des nationalen Komponistenvereins der Ukraine” ist die Versorgung von Lehrern und Universitätsstudenten mit notwendigen Lehrmaterialien, um damit zur Erweiterung und qualitativen Verbesserung von Kenntnissen über die künstlerische Regional- und Landesgeschichte beizutragen. Damit trägt es zur Deckung eines Bedarfs an solchen Kenntnissen in der Region Wolyn bei, der durch die kürzliche Einrichtung des neuen Lehrfachs “Zeitgenössische ukrainische Musik”, als Teil des Lehrprogramms am Institut für Künste verstärkt entstanden ist. Es kann damit als ein Beitrag zur notwendigen Schaffung neuer Materialien über die schöpferische Tätigkeit ukrainischer Komponisten und Musikwissenschaftler verschiedener Regionen der Ukraine verstanden werden. Dieses Buch erfüllt somit in besonderer Weise mehrere Aufgaben gleichzeitig, wie z.B. die

- Erweiterung und Bereicherung der Vorlesungs- und Seminar-Themen im Bereich “Zeitgenössischer ukrainischer Musik” für Studenten und Lehrer höherer Bildungseinrichtungen;
- Bekanntmachung des Kunstlebens in der Region Wolyn bei Studenten und Lehrern höherer und mittlerer Bildungseinrichtungen der Ukraine, die früher aufgrund des Mangels an entsprechenden Lehrmaterialien keine Möglichkeit hatten, die schöpferische Tätigkeit der “Wolyner Regionalabteilung des nationalen Komponistenvereins der Ukraine” kennen zu lernen;
- Integration von Kenntnissen über die neuen künstlerischen und wissenschaftlichen Strömungen sowie von Aktivitäten professioneller, wolyner Künstler in das Lehrprogramm, insbesondere in die Forschung über das Schaffen zeitgenössischer Komponisten, was für das Verfassen von Seminar-, Diplom- und Magister-Arbeiten unerlässlich ist,
- Erhöhung der Professionalität von Studenten und Lehrern mit dem Ziel der Verbesserung von Lehrprozessen,
- Erweckung und Verstärkung des Interesses am Schaffen ukrainischer, zeitgenössischer Komponisten, das zum Besuch ihrer Konzerte animiert und gleichzeitig zur Erhöhung des wissenschaftlichen Potentials von Studenten und Lehrern beiträgt.

Aber auch theoretische und praktische Informationsfunktionen erfüllt dieses wissenschaftlich-methodische Lehrbuch. Dazu wendet es folgende Methoden an:

- eine komplexe Analyse geschichtlicher Erscheinungen im ersten Kapitel,
- erkenntnispädagogische Methoden in den folgenden Kapiteln, die zur Geschichte professioneller Kunst und Kultur in Wolyn beitragen,

- die Synthese historischer und analytischer Methoden in den Buchteilen, die biographischen Charakter haben.

Das Lehrbuch vermittelt dem Leser viele Fakten im Zusammenhang mit der konkreten Tätigkeit des schöpferischen Vereins “Wolyner Regionalabteilung des nationalen Komponistenvereins der Ukraine” sowie ihrem Statut, die dank dieses Lehrbuches allgemein verständlich und zu einem wichtigen Pfeiler des Lehrfachs “Zeitgenössische ukrainische Musik” werden kann.

Die Einleitung des Lehrbuches umfasst die Geschichte der Wolynischen professionellen Kultur der Gegenwart. Die nachfolgenden Teile enthalten

- ausführliche Informationen über das berufliche Leben der Künstler in Wolyn, die in Bildungseinrichtungen tätig sind oder waren, wie z.B.
 - der Wolynischen Staatlichen Universität “Lesja Ukrainka”,
 - der Wolynischen Staatlichen Bildungseinrichtung für Kultur und Künste (Musik- und Kulturkolleg),
 - der Staatlichen Humanistischen Universität zu Rivne,
 - des Wolynischen Staatlichen Pädagogischen Kollegs.
- sowie Fakten über das Leben und Schaffen der Komponisten und Musikwissenschaftler in Wolyn, insbesondere
 - biographische Details,
 - schöpferische Entwicklungsetappen,
 - Überblick ihres Konzertlebens und ihrer wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Tätigkeit,
 - chronologische oder nach Gattungen geordnete Übersichten von Werken der Komponisten,
 - chronologische oder nach Gattungen geordnete Übersichten von Werken der Musikwissenschaftler, insbesondere ihrer
 - a) Monografien,

- b) Wissenschaftlichen Publikationen,
- c) Methodischen Publikationen,
- d) Populären Publikationen,
- e) Ausgewählten Notenbeispiele der Werke von Komponisten des Vereins,
- f) Ausgewählten Aufsätze.

Die zweisprachige Anlage dieses Lehrbuches (ausgenommen die Werk- und Aufsatzbeispiele in Abschnitt 3) ermöglicht seine pädagogische Anwendung sowohl in der Region Wolyn und der gesamten Ukraine als auch im Ausland. Die erstmalige zweisprachige Herausgabe eines Lehrbuches dieser Art in der Ukraine zeugt von dessen Zukunftsorientierung, die zu seiner breiteren Anwendung führen kann, einerseits über die Grenzen des Sonderkurses im Institut der Künste und andererseits über jene des Landes hinaus. Deshalb wird die Übernahme dieses Lehrbuchs empfohlen als

- anspruchsvolles Lehrmaterial bei Vorlesungen und Seminaren von Germanistik-Fakultäten,
- Informationsquelle zur Anregung schöpferischer Tätigkeit von Künstlern in Wolyn,
- eine Grundlage bei der kulturellen Zusammenarbeit mit Partnerorganisationen der Universitäten, wie z.B. mit Vereinen, wie "Brücken zur Ukraine" sowie für Studenten deutscher Universitäten mit Interesse an osteuropäischer, zeitgenössischer Musik und deren Erforschung.

Es wird somit deutlich, dass dieses wissenschaftlich-methodische Lehrbuch eine überdurchschnittliche Bedeutung erlangen kann. Denn

- es führt seine Leser zu neuen Erkenntnissen über ästhetische Werte und künstlerische Errungenschaften einer Region der Ukraine,

- ehrt die Künstler dieser Region in angemessener Weise und
- trägt gleichzeitig zur Professionalisierung der gesamten Musikkunst des Landes bei.

Damit ordnet es die Ereignisse des Kultur-, Kunst- und Forschungslebens im Wolyn des 20. und 21. Jahrhunderts in einen allgemeinen, europäischen Kontext ein, der hilft, die Region kulturell als Teil eines Gesamteuropas zu begreifen.

**Die Wolyner Regionalabteilung
des Nationalen Komponistenvereins der Ukraine**

wurde im Jahr 1994 gegründet.

Sie hat derzeit 4 Mitglieder.

Adresse:

Schevtschenko Straße 50, Region Wolyn, 43001 Lutsk, Ukraine

Tel./Fax: +38 (0332)72-44-92

Mitgliederverzeichnis

Tymozhynsky Victor Anatolievich –

Komponist, Vorsitzender der WR NKVU

Komenda Olga Ivanovna –

Musikwissenschaftlerin, Sekretärin der WR NKVU

Yefimenko Adelina Heliyivna (Gelijewna) –

Musikwissenschaftlerin, Leiterin der Revisionskommission

Kalustjan Alexander Vartkesovich –

Komponist

<p>Gerasimchuk Victor Gnatovich –</p>
--

<p>Komponist (verstorben)</p>

Vereinsgeschichte und Mitgliederbiographien

Die Wolyner Regionalabteilung des nationalen Komponistenvereins der Ukraine vertritt professionelle Komponisten und Musikwissenschaftler der Regionen Wolyn und Rivne. Der Tätigkeitszweck dieser Vereinsabteilung ist die Entwicklung der nationalen Musikkunst und -kultur der Ukraine, die Unterstützung der schöpferischen Tätigkeit professioneller Musiker der Regionen Wolyn und Rivne sowie die Förderung und Mithilfe bei aktuellen Aufgaben zur Entwicklung der Musikkunst.

Die Mitgliedschaft im Verein WR NKVU (**W**olyner **R**egionalabteilung des **N**ationalen **K**omponistenvereins der **U**kkraine) ist (auch ehemaligen) ukrainischen Bürgern vorbehalten und wird vom Vereinsstatut geregelt. Ihm entsprechend können Mitglied im NKVU Komponisten und Musikwissenschaftler werden, die eine im Zusammenhang mit dem Vereinszweck stehende Hochschulausbildung absolviert haben, und deren schöpferische Tätigkeit, einen selbstständigen, künstlerischen oder wissenschaftlichen Beitrag zur Entwicklung der nationalen Musikkultur der Ukraine beisteuern.

Bekannte Künstler der Ukraine bzw. der ehemaligen Sowjetunion, deren schöpferisch-individueller Bildungsweg in Wolyn anfang, haben die bisherige Geschichte der Wolyner Abteilung des NKVU (**N**ationalen **K**omponistenvereins der **U**kkraine) geprägt. Dazu gehören unter anderen:

- ✓ Jurij Jukechev, Professor am Neusibirischen Konservatorium und Vorsitzender des sibirischen Komponistenvereins Russlands, ausgezeichnet als „Verdienter Künstler Russlands“
- ✓ Gamma Skupinsky, ehemaliger Leiter des international bekannten Ensembles "Fichte" (inzwischen Bürger Israels)

- ✓ Alexander Levkovich, geboren in Wolyn, derzeit wohnhaft in Kanada
- ✓ Alexander Nekrasov, Professor der Staatlichen Musikakademie „S.Prokofjev,, in Donezk, ausgezeichnet als „Verdienter Künstler der Ukraine“
- ✓ Alexander Opanasjuk, Lehrer an der Staatlichen Pädagogischen Universität „I. Franko“ in Drogobych
- ✓ Ljudmila Matvijchuk, Professorin an der Nationalen Kunst- und Kultur-Universität in Kiew, ausgezeichnet als „Verdiente Künstlerin der Ukraine“.
- ✓ Wolodimir Runchak, als Komponist ein schöpferischer Teil der modernen Musikavantgarde der Ukraine, geboren in Lutsk,
- ✓ Igor Kornilevichs, Lieder-Komponist und viele andere

Gegründet wurde die Wolyner Abteilung des NKVU von Komponisten, die Mitglieder des Nationalen Vereins Ukrainischer Komponisten sowie als „Verdiente Künstler der Ukraine“ ausgezeichneten Personen sind, wie:

- ✓ Victor Gerasimchuk, Lehrer an der staatlichen, pädagogischen Bildungseinrichtung Lutska, und
- ✓ Victor Timozhinsky, Musiktheorie-Oberlehrer an der staatlichen Musikbildungseinrichtung (Musikkolleg) in Lutsk.

Unterstützt wurde die Gründung der Wolyner Abteilung des Komponistenvereins auch von Komponisten und Mitgliedern des Nationalen VKU in Kiew, wie Alexander Kalustjan, Professor und Leiter des Lehrstuhls für Bühnenmusik der Rivner staatlichen, humanistischen Universität und „Verdienter Künstler der Ukraine“.

Die Gründung der Abteilung erfolgte auf der Gründungsversammlung des NKVU am 10. Juni 1994. Als Vorsitzender der Abteilung wurde Victor Timozhinsky gewählt. Die auf dieser Versammlung angenommenen Beschlüsse wurden von Professor Michael Stepanenko, Träger der Auszeichnung „Volkskünstler der Ukraine“, gebilligt und vom Sekretariat sowie dem Vorstand des NKVU unterstützt.

Die künstlerische Arbeit des Vereins WR NKVU begann im ersten Jahr, 1995, mit zwei Autorenkonzerten: von Victor Gerasimchuk im April und von Victor Timozhinsky im Mai des Jahres. Die Notwendigkeit zur wissenschaftlichen Unterstützung der intensiven künstlerischen Tätigkeit der Abteilung führte zur Aufnahme der Musikwissenschaftlerinnen Dr. Adelina Yefimenko (1998) und Dr. Olga Komenda (2000) in die WR NKVU.

Wesentlichstes Ergebnis der bisher zehnjährigen Abteilungstätigkeit ist das Schaffen seiner Komponisten. Es sind Sinfonien, Sonaten, Konzerte, Quartette, Ballette, musik-dramaturgische, Kammer-Vokal- und Kammer-Instrumental-Werke und -Zyklen entstanden, in denen die Chorgattung eine Hauptrolle spielt. Eine Synthese poetischer und musikalischer Intonation bewirkte, dass bei den Komponisten eine als „glücklich“ zu bezeichnende Fähigkeit „pluraler Transformationen“, also einer vielseitigen Verschmelzung unterschiedlicher Gattungen entstand, die gerade mittels der Chorgattung die Hauptschaffensrichtung zeitgenössischer, wolynischer Musiker am besten ausdrücken konnte. Einerseits spiegelt die Chorgattung deren tiefe Verwurzelung wolynischer Komponisten in Quellen nationalen, musikalischen Denkens wider, andererseits ist diese Gattung ein herausragendes Beispiel ihres Schaffens und ihrer zweifelsfreien Zugehörigkeit zur Gegenwartsmusik der Ukraine.

Die besten Werke, in erster Linie die Chorwerke von V. Gerasimchuk, V. Timozhinsky und O. Kalustjan, wurden seit Gründung der Abteilung nicht nur in

Lutsk aufgeführt, wie zum Beispiel im Dezember 2001 das Konzert mit a-cappella-Chorwerken von V. Timozhinsky. Sie wurden auch bei vielen nationalen und internationalen Wettbewerben und Festivals aufgeführt: In der Ukraine, im Rahmen der Festivals „Kiew-Musikfest“, „Kiews goldene Kuppeln“, „Singender Dom auf den heiligen Bergen“, „Musikalische Premieren“ und im Ausland vor Zuhörern aus den USA, Kanada, Deutschland, Spanien, Polen, Russland u.a. Staaten.

Zu den vorrangigen Tätigkeiten der Abteilung gehört die ständige Beobachtung musikbegabter Kinder, da es langjähriger, mühevoller Arbeit bedarf, ein begabtes Kind von dessen Wahrnehmung bis zu seiner Entwicklung zu einem anerkannten Komponisten oder Musikspezialisten heran zu bilden. Gerade deshalb wurde ein Wettbewerb junger Komponisten in Zusammenarbeit mit der regionalen Kulturverwaltung Wolyns und dem NKVU ins Leben gerufen, organisiert und geleitet. Die Ergebnisse dieser Arbeit sind bereits sichtbar. Ausgebildet von der Abteilung wurden die inzwischen schon "erwachsenen" Komponisten

- ✓ Valerie Semenjuk - (Absolvent der St. Petersburger Musikakademie),
- ✓ Irina Fedun - (Absolventin der Lviver Musikakademie) und
- ✓ Igor Gromadsky - (Absolvent der Nationalen Musikakademie der Ukraine),

die alle inzwischen durch eigene schöpferische Errungenschaften heute schon bekannt geworden sind.

Ein anderer wichtiger Teil der Tätigkeit der Mitglieder der WR NKVU ist deren Teilnahme an vielfältigen Wettbewerben und Festivals, einschließlich der Förderung und Mithilfe bei der Organisation solcher Aktivitäten, die Besetzung von und Teilnahme an Jurorenkommissionen und ähnliches. Dazu zählen z.B. das Festival „Rot Ruta“ oder die internationalen Chorkunst-Festivals Lesja Ukrainka.

Die Arbeit der Musikwissenschaftler in der Abteilung konzentriert sich auf die Erforschung der theoretischen und historischen Probleme der Entwicklung nationaler und weltumfassender Musikkunst. Ihren Umfang zeigen

- die zahlreichen wissenschaftlichen Werke, die in professionellen Publikationen der Ukraine, Russlands und Deutschlands veröffentlicht wurden, sowie
- dem Beitrag zu
 - ukrainischen und internationalen, wissenschaftlichen Konferenzen,
 - Konzertprogrammen,
 - Fernsehausstrahlungen,
 - Presseveröffentlichungen und
 - Bildungseinrichtungen der Stadt Lutsk.

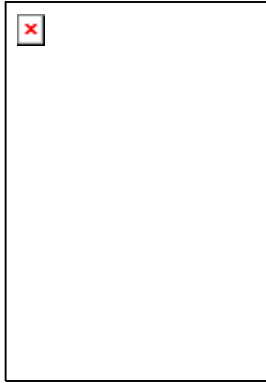
Zugleich engagieren sich Mitglieder der Abteilung und Musikwissenschaftler der WR NKVU für das schöpferische Erbe ukrainischer und wolynischer Komponisten durch deren Studium, Verbreitung und Popularisierung in der lokalen Bevölkerung, um der großen Wichtigkeit der Kenntnis der meisten neuesten künstlerischen Errungenschaften nationaler Musikkunst Rechnung zu tragen.

Die schöpferische Arbeit der Komponisten und Musikwissenschaftler der WR NKVU besitzt inzwischen eine hohe Wertschätzung seitens staatlicher Institutionen der Ukraine. Folgende Auszeichnungen und Zeichen der Anerkennung Ihrer Leistungen wurden Mitgliedern der Abteilung bisher verliehen:

- „Verdienter Künstler der Ukraine“ an:
 - ✓ Victor Gerasimchuk,
 - ✓ Alexander Kalustjan,
 - ✓ Viktor Timozhinsky,

- Regionaler Kunstpreis „I. Stravinsky“ an
 - ✓ Victor Gerasimchuk,
 - ✓ Victor Timozhinsky und
 - ✓ Adelina Yefimenko.

Letztere ist auch Preisträgerin des Internationalen Kunstprogramms und Empfängerin zweier deutscher wissenschaftlicher Forschungsstipendien.



Victor Gerasimchuk

Victor Gnatovich Gerasimchuk wurde am 13. August 1935 in Topilno, Rozhishchensky-Bezirk, Region Wolyn geboren und ist am 2. Dezember 2004 in Lutsk gestorben.

1963 hat Victor Gerasimchuk die Chor-Dirigenten-Fakultät der staatlichen Musik-Bildungseinrichtung (Musikkolleg) in Lutsk absolviert, später die Dirigenten- (1969 in der Klasse von I. Nebozhinsky) und die Kompositiosfakultät (1978 in der Klasse von Prof. D. Zador) am Staatlichen Lviver Konservatorium „M. Lisenko“. Victor Gerasimchuk ist einer der ersten professionellen Komponisten der Gegenwart in Wolyn gewesen. Er wurde als erstes Mitglied in den Nationalen Komponistenverein der Ukraine aufgenommen. In den Jahren 1965-1979 arbeitete er als Lehrer musiktheoretischer Fächer und für Dirigierunterricht an der Kultur-Bildungseinrichtung in Lutsk. Zwischen 1979 und 2001 war er in diesen Fächern Lehrer an der pädagogischen Bildungseinrichtung in Lutsk. Anfang der 80er Jahre leitete er die Kompositionsklasse der Kinder-Musikschule Nr. 2 in Lutsk. 1989 wurde der Komponist von den VKU-Mitgliedern in den Vereinsvorstand gewählt. Ausgezeichnet als „Verdienter Künstler der Ukraine“ (1991). Preisträger des regionalen Kunstpreises „I. Stravinsky“ (1995).

Der schöpferische Weg des wolynischen Komponisten Victor Gerasimchuk begann während seines Studiums in der Musik-Bildungseinrichtung in Lutsk. Schon damals vertonte er die Lieder „Walzer der Jugend“ (nach Gedichten von P. Mach), „Mein geliebtes Land“ (nach seinen eigenen Gedichten), „Wenn über Kopram“ (nach Gedichten von K. Najchukas) u.a. Später wurden Werke populär, wie „Leise fällt die Farbe“ (nach Gedichten von O. Bogachuk), „Brombeere“ (nach Gedichten von P. Mach), „Apfelblütenblätter“

(nach Gedichten von P. Biba), das „Korallenkollier“ (nach Gedichten von D. Lutsenko), „Schau den Mond im Frühling nicht an“ (nach Gedichten von Lesja Ukrainka). Bevor er in die kompositorische Fakultät eintrat, (wo V. Gerasimchuk seinen Schwerpunkt im Vokal- und Chorgattungsbereich hatte) wurde er als herausragender Künstler der Region auch weit über die Grenzen Wolyns bekannt und anerkannt. Das belegen seine seit 60 Jahren zahlreich publizierten Werke. Diese erschienen sowohl in der lokalen Presse, als auch in Gemeinschaftssammlungen und landesweiten Zeitschriften, wie „Repertoire-Sammlungen“, „Vorlesungen“, „Regenbogen“, „Lieder des neuen Wolyn“, „Das Land der Lesja“, „Musikalische Abende“, „Chorwerke ukrainischer und sowjetischer Komponisten“, „Chorwerke von Komponisten aus Lviv“, „Vokalwerke mit Texten von Lesja Ukrainka“, „Musik“, „Ukraine“ etc. Von der Anerkennung des Komponisten zeugen auch Artikel, die der Entwicklung des zeitgenössischen, kompositorischen Schaffens gewidmet sind (Sammlung „Wissenschaftliche Gedanken“, Kiew, 1977, „Sozialistische Kultur“, Kiew, Nr. 4, 1972). Der Komponist D. Zador bemerkte: „Victor Gerasimchuk bleibt sich immer treu als ein Künstler der vollständigen Melodie, die die nahrhafte Kraft nationaler Melodien einbezieht.“ Zur Popularität seiner Chorwerke trägt vor allem die Fähigkeit des Komponisten bei, in harmonische Wendungen die notwendigen Mittel musikalischer Ausdrucksfähigkeit zu finden, so dass sie dem Inhalt und der Stimmung der einen oder anderen poetischen Gestalt folgen. Das Studium an der kompositorischen Fakultät dehnte die schöpferischen Horizonte des Komponisten aus. Seine schnelle Beherrschung der polyphonischen Technik, die Untersuchung zeitgenössischer Regeln kompositorischen Schaffens, insbesondere der Zweitontechnik, erneuerte die klangliche Palette des Autors (Streichquartett, Kantate „Obelisk und Ähre“ und andere Werke). Der Komponist M. Kolessa schrieb über Gerasimchuk, dass er eine „gute schöpferische Invention, ausgezeichnetes Formempfinden, in Vollkommenheit korrespondierend mit der Polyphonie besitzt“. Eine bedeutende künstlerische

Errungenschaft im Schaffen des Komponisten jener Periode wurde seine Kantate „Obelisk und Ähren“ nach dem Gedicht von P. Shapoval, die vom Musikwissenschaftler N. Gerasimova-Persidska und dem Komponisten D. Zador als professionell und ausgezeichnet eingeschätzt wurde.

Während seines ganzen Lebens bevorzugte es der Komponist, meistens mit Vokal- und Chorwerken zu arbeiten. Im Interview für die Zeitung „Sowjetisches Wolyn“ (1991) sagte V. Gerasimchuk: „Ich bemühe mich, jedem Werk durch das Prisma meiner Empfindungen zu folgen. Ich strebe nicht an, dem Effekt zu folgen, sondern dem Werk Originalität und Glaubwürdigkeit zu geben. Musik soll helfen, die Idee zum Ausdruck zu bringen. Die Wörter sollen nur einen der Liedflügel bilden, der zweite Flügel soll die Musik werden.“ Seine Musik stellt Aufrichtigkeit, Gefühlswärme und lebendige Sprachintonation dar.

Die schöpferische Zusammenarbeit verband den Komponisten mit wolynischen Dichtern, wie P. Mach, O. Bogachuk, V. Gej, J. Strutsjuk, V. Lazaruk etc. und mit Kiewer Dichtern, wie P. Biba, D. Lutsenko und M. Vingranovskij. Eine eigenartige Liebe des Komponisten wurde die Poesie von Lesja Ukrainka, an die er sich während seines ganzen schöpferischen Lebens hielt. Die Werke nach ihren Texten erhielten eine hohe Wertschätzung seitens der Musiköffentlichkeit. Beim Dritten Internationalen Chorkunst-Wettbewerb Lesja Ukrainka waren vier Chorkompositionen von V. Gerasimchuk Teil des Pflichtprogramms der Wettbewerbsteilnehmer. Dazu gehörten: „Abendstunde“, „Mein Herz brennt“, „Zu Dir, Ukraine“, „Was sagst du, meine nette Liebe?“. Die musikalische Interpretation der Texte von Lesja Ukrainka durch den Komponisten bringen seine hervorsteckende Ausdrucksfähigkeit, reichhaltige, emotionale Palette und künstlerische Überzeugungskraft zum Ausdruck.

V. Gerasimchuk ist Preisträger vieler Wettbewerbe der besten Lieder der Region Wolyn und der Ukraine. Die Lieder „Der Väter Brunnen“ (nach

Gedichten von V. Gej) und „Gräber wie Wunden“ (nach Gedichten von A. Mihajlevsky) waren viele Jahre als die besten Lieder des Jahres anerkannt (Dritter Preis beim sowjetischen Lieder-Wettbewerb, der von der Musikgesellschaft der UdSSR gemeinsam mit der Redaktion der Zeitschrift "Ukraine" gestiftet wurde). Der Chor „Schwarzer Frühlingsschmerz“ (nach Gedichten von V. Gej), der Tschernobyl-Tragödie gewidmet, wurde Preisträger des gesamtukrainischen Chorwettbewerbs in Zhitomir. Das Lied "Brombeere" nach dem Gedicht von P. Mach wurde schon seit langem zu einem Volkslied.

Der Komponist war National-Delegierter beim VII., VIII., IX. und XI. Kongress der Komponisten der Ukraine und beim VII. und VIII. offenen Unionskongress der Komponisten der UdSSR. Die Musik des Komponisten wurde mehrfach im Plenum der Komponisten-Kongresse der Ukraine und beim IX. Internationalen „Kiew-Musik-Fest“ im Jahr 1998 aufgeführt, bei Abschlusskonzerten von Kunstschuldiplomanden und bei Konzerten von Laienmusikern in Wolyn und Kiew. Einen großen Erfolg hatten immer auch die Vokal-, Chor- und Klavierwerke des Komponisten. Ein Ergebnis verschiedener schöpferischer Etappen des Komponisten wurden folgende Konzerte: „Dieses Lied schenke ich den Leuten“, ein Konzert, das dem Schaffen V. Gerasimchukas gewidmet wurde (Lutsk, 1974), drei Autorenkonzerte (Lutsk, 1980, 1987, 1995) und ein Abschlußkonzert von Komponisten des Vereins (Lviv, 1984). Die Werke von V. Gerasimchuk gehören zum Repertoire des Chorensembles „Trembita“ (Lviv), des volkseigenen Kammerchores „Legende“ (Drogobich), der volkseigenen Buben-Chorkapelle „Dudarik“ (Lviv), des Kammerchores "Läuten vor dem Gottesdienst" (Lugansk), der volkseigenen Chorkapelle "Kolorit" (Kaminj Kaschirsky), der volkseigenen Frauenkapelle des pädagogischen Kollegs Lutsk und von Solisten, wie der volkseigenen Schauspielerin der Ukraine M. Bajko, des volkseigenen, ukrainischen Künstlers I. Kushpler, der Solisten der Staatlichen Philharmonie Wolyn, wie des volkseigenen, als „Künstler der

Ukraine“ ausgezeichneten, V. Chepeljuk, der verdienten Sängerin der Ukraine Z. Komaruk u.a.

Ab 1986 begannen einige Verlage die persönlichen Sammlungen des Komponisten herauszugeben. Erschienen sind bisher: „Vokalwerke“ (Kiew, „Die musikalische Ukraine“, 1986), „Mein Herz brennt“ / Chöre und Lieder nach Gedichten von Lesja Ukrainka (Lutsk, „Nadstirja“ 1994), Kantate „Obelisk und Ähren“ (Kiew, „Musikalische Ukraine“, 1985), Sonate für Klavier (Lutsk, „Inizia I“, 1997), „Meine Jugend“ - ausgewählte Lieder und Romanzen (Lutsk „Media“, „Wolynische regionale Druckerei“, 2000).

V. Gerasimchuk beleuchtete oft verschiedene Aspekte des musikalischen und künstlerischen Lebens in der Presse und im Rundfunk der Ukraine. Er hat eine Reihe von Artikeln zu Jubiläen der Komponisten M. Lisenko, D. Leontovich, K. Stetsenko, J. Stepovoj, A. Kos-Anatolsky und B. Bartok geschrieben. Die Artikel und das Interview mit dem Komponisten wurden veröffentlicht in den Zeitschriften „Die Musik“ (1971-1987), in den Zeitungen „Sowjetisches Wolyn“, „Wolyn“, „Junger Lenin“, „Volksversammlung“, „Lutsker Schloß“.

Der Komponist beschäftigte sich ständig mit den gesellschaftlichen Ereignissen und war auch einer der aktivsten Teilnehmer bedeutender Ereignisse des musikalischen Lebens in Wolyn. Vierzig Jahre lang beschäftigte er sich mit der Qualifikationssteigerung der Leiter von Laienmusiker-Vokalchören am Wolyner Zentrum volkseigenen Schaffens. Dafür erarbeitete er spezielle Methoden am Wolyner Zentrum und nahm an der Durchführung von Seminaren volkseigenen Schaffens in den Bezirken des Gebietes Wolyn teil. V. Gerasimchuk war Jury-Vorsitzender vieler regionaler Wettbewerbe, insbesondere des Wettbewerbs „Schneeballschalmel“ und der Kobza-Kunstwettbewerbe. Er war auch Mitglied der Wettbewerbsjury für Blasmusik und zweier regionaler

Dritten internationalen Wettbewerbe für Vokal- und Chorkollektive in Gedenken an Lesja Ukrainka. In den 90er Jahren war V. Gerasimchuk Vorsitzender der Jury der regionalen Kommission zur Zulassung volkseigener Laienchöre. In den Jahren 1975-1998 leitete der Komponist einen regionalen Verein selbstständiger Komponisten in Wolyn.

V. Gerasimchuk war Mitglied im Regionalpräsidium der Musikgesellschaft der Ukraine und rief das Komitee zur Verleihung regionaler Preise in den Sparten Literatur, Kultur und Kunst ins Leben. Er ist auch mehrfach ausgezeichnet worden:

- Jubiläumsmedaille (1970),
- Medaille „Veteran der Arbeit“ (1988),
- Abzeichen „Bester Schüler volkseigener Bildung der UdSSR“ (1983).

Werke

Vokal-Symphonische und Chorwerke

1. „Abendstunde“, Text von Lesja Ukrainka (1966)
2. „Das war eine leise Nacht-Zauberin“, Text von Lesja Ukrainka (1967)
3. „Mein Herz brennt“, Text von Lesja Ukrainka (1968)
4. „Vergiss mich nicht“, Text von V. Sosjura (1969)
5. „Wiegen“, Text von D. Pavlichko (1969)
6. „Weg, Gedanken, ihr seid herbstliche Wolken“, Text von Lesja Ukrainka (60. Jahre)
7. „Schau den Mond im Frühling nicht an“, Text von Lesja Ukrainka (1970)
8. „Ballade über den Zumanischen Wald“, Text von A. Stavsky (1970)
9. „Meine Steppen-Möwe“, Text von P. Shapoval (70. Jahre)
10. „Die Mutter wartet“, Text von O. G avriljuk (1978)
11. „Obelisk und Ähren“, Oratorium, Text von P. Shapoval (1978)

12. „Ukraine“, Text von I. Chernetsky (70. Jahre, 2. Überarbeitung in den 80. Jahren)
13. „Verzeih mir, Vater“, Text von O. Bogachuk (1981)
14. „An mein Volk“, Ode, Text von M. Vingranovskiy (1982)
15. Konzert für Stimme und Orchester (1983)
16. „Oh, du Lerche“, Bearbeitung eines Volksliedes (1986)
17. „Einen guten Feierabend Dir, Ukraine“, Text von J. Strutsjuk (1989)
18. „Ein Septemberfeiertag für Dich, Ukraine“, Text von Gey (1989)
19. „Die Hoffnung“, Text von Lesja Ukrainka (1991)
20. „Was sagst Du, meine nette Liebe?“, Text von Lesja Ukrainka (1992)
21. „Oh, du goldene Dornenkrone“, Text von Lesja Ukrainka (1993)
22. „Sieben Saiten“, Zyklus, Text von Lesja Ukrainka (1993)
 - Do („Do tebe - Für Dich, Ukraine“)
 - Re („Reve - Das Unwetter summt“)
 - Mi („Misjazu - Der Mond ist hell“)
 - Fa („Fantasie! Du bist eine zauberhafte Kraft“)
 - Sol („Solovej - Ein Nachtigallgesang im Frühling“)
 - La („Lagidni - Der Frühling ist kurz, die Nacht ist voller Sterne!“)
 - Si („Sieben Saiten berühre ich, Saite nach Saite“)
23. „Der schwarze Frühlingsschmerz“, Text von Gej (1995)
24. „Als sie starben“, Melodie- und Textbearbeitung von M. Gajvoronsky (1996)
25. „Glocken“, Text von A. Semenjuk (1997)

Kammer-Instrumentalwerke

1. Variationen für Klavier in a-Moll (1975)
2. Sonate für Klavier Nr. 1 in c-Moll (1976)
3. Streichquartett Nr. 1 (1977)
4. Zwei Gedichte für Kammerorchester (1994)
5. Streichquartett Nr. 2 (1996)

6. Sonate für Klavier Nr. 2 in Es-Dur (1997)
7. „Album für den jungen Pianisten“ (1998)
8. Streichquartett Nr. 3 (unvollendet)

Instrumentalwerke

1. "Konzertrondo" für Trompete und sinfonisches Orchester (1974)
2. "Gedicht" für Volksinstrumenten-Ensemble (1986)

Werke für das Theater

1. „Vikentij, der klügere“ Musik zu einem Stück von J. Stel'mah, Uraufführung des Wolynischen Puppentheaters (1982)

Lieder und Romanzen

1. „Meine Geliebte“, Autorentext (1957)
2. „Lied führender Brigaden“, Autorentext (1957)
3. „Wenn über Kopran“, Text von K. Najchuk (1958)
4. „Jugendwalzer“, Text von P. Mach (1958)
5. „Treuewalzer“, von P. Mach (1963)
6. „Der Weg der Liebe“, Text von P. Mach (1963)
7. „Liebes Lutsk“, Text von N. Jur'ev (1964)
8. „Weibliche Treue“, Text von V. Kulikovsky (1964)
9. „Oh, Fräulein Stern“, Text von H. Nikitchuk (1964)
10. „Leise fällt die Farbe“, Text von O. Bogachuk (1965, 2. Überarbeitung 1971)
11. „Die weißen Lilien“, Text von O. Bogachuk (1966)
12. „Was der Kuckuck schmiedet?“, Text von O. Bogachuk (1967)
13. „Brombeeren“ von P. Mach (1968)
14. „Das Mädchen ging“ („Neben Switjasj“), Text von B. Goljuk (1968)
15. „Apfelblütenblätter“, Text von P. Biba (1969)
16. „Auf der stillen Donau“, Text von P. Biba (1970)
17. „Valentines“, Text von P. Biba (1970)

18. „Spiele, mein Lied“, Text von Lesja Ukrainka (1971), 2. Überarbeitung 1979
19. „Gräber sind wie Wunden“, Text von A. Mihajlovsky (1971), 2. Überarbeitung 1983
20. „Die Nacht des Faulbaums“, Text von J. Strutsjuk (1972)
21. „Wolyn, mein liebes Land“, Text von P. Mach (1972)
22. „Das Fenster der Erwartung“, Text von P. Mach
23. „Das Schlafgras“, Text von P. Mach (70. Jahre)
24. „Ich erinnere mich, wie die Kirschen reiften“, Text von V. Sosjura (70. Jahre)
25. „Reifer Weizen“, Text von P. Voron'ko (70. Jahre)
26. „Mädchen, bitte verlasse das Dorf nicht“, Text von S. Biba (70. Jahre)
27. „Der Weg“, Text von M. Nagnibidis (70. Jahre)
28. „Lutsker Abend“, Text von M. Pron'ko (70. Jahre)
29. „Lileja“, Text von P. Mach (70. Jahre)
30. „Korallenkollier“, Text von D. Lutsenko (70. Jahre)
31. „Ich warte auf dich“, Text von D. Lutsenko (1978)
32. „Des Vaters Brunnen“, Text von V. Gej (1978)
33. „Mein Land“, Text von J. Strutsjuk
34. „Mein Licht“, Text von D. Lutsenko (Anfang der 80. Jahre)
35. „Liebes Land“, Text von V. Gej
36. „Die Zeit fliegt, auf den Flügeln der Sprache“, Text von V. Gej
37. „Obelisk“, Text von V. Lazaruk (1983)
38. „Das Lied vom Lied wird sich begegnen“, Text von J. Strutsjuk
39. „Lied über Lutsk“, Text von J. Strutsjuk (1984)
40. „Farben der Erwartung“, Text von V. Gej (Anfang der 80. Jahre)
41. „Ich habe dich“, Text von V. Kalitenko
42. „Du stehst vor meinen Augen“, Text von M. Bilans (Anfang der 80. Jahre)
43. „Wieder Frühling, wieder Hoffnungen“, Text von Lesja Ukrainka (1986)
44. „Du bist wie die Farbe des Frühlings“, Text von D. Lutsenko (1987)
45. „Die Pappel“, Text von M. Vingranovsky (1987)

46. „Die Minuten“, Zyklus, Text von Lesja Ukrainka (1989)
 - „Wenn meine Gedanken verstummen“
 - „Ihr seid glücklich, helle Sterne“
 - „Gern werde ich zu den grünen Bergen gehen“
47. „Der Mährescherfahrer und die Nestlinge“, Text von S. Zhupanin (1989)
48. „Die Genussmenschen“, Text von S. Zhupanin (1989)
49. „Alles und alle verlasse, zu dir fliege“, Text von Lesja Ukrainka (1990)
50. „Zwei Karten“, Text von V. Lazaruk (1993)
51. „Chrysanthemenwalzer“, Text von N. Gumenjuk (1995)
52. „Die Erinnerung“, Text von V. Gej (1995)
53. „Maria“, Text von P. Mach (1996)
54. „Sie duftet, die Linde“, Text V. Kalitenkos (1997)
55. „Mein Dorf“, Text von V. Prostopchuk (90. Jahre)
56. „Schulwalzer“, Text von V. Prostopchuk (90. Jahre)
57. „Meine Mutter“, Text von V. Prostopchuk (90. Jahre)
58. „Malve“, Text von V. Shtin'ko (1998)
59. „Das Licht des Wissens und des Guten“, Text von V. Gej (1999)
60. „Mutterstimme“, Text von M. Gnatjuk (1999)
61. „Silbernes Schicksal“, Text von M. Gnatjuk (2000)

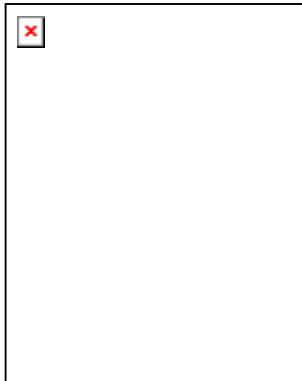
Adresse

Victor Gnatovich Gerasimchuk

Prospekt Sobornosti 16, App. 41,

43026 Lutsk, Ukraine

Tel. +38 (0332) 71-58-14



Adelina Yefimenko

Frau Yefimenko Adelina Heliyivna (Gelijewna) wurde am 11. Februar 1965 in Saporoschje geboren. 1984 hat sie das Musiktheorie- und Klavier-Studium an der staatlichen Musikoberschule (Kolleg) in Saporoschje und anschließend ein Musikwissenschafts-Studium (1990, in der Klasse der Dozentin N. Schwez-Savytska) und ein Klavier-Studium (1991, in der Klasse der Dozentin O. Ocmolowska) am Staatskonservatorium „N. Lisenko“ in Lviv abgeschlossen. Von 1991 bis 1997 war sie als Fachlehrerin für Musiktheoriefächer an der Musikoberschule (Kolleg) in Lutsk tätig. Von 1992 bis 1996 studierte sie im Rahmen eines Postgraduiertenstudiums an der Nationalen Musikakademie der Ukraine „P. Tschaikowsky“ in Kiew am Lehrstuhl für ausländische Musik (bei der wissenschaftlichen Leiterin, Prof. Dr. Nebolubova L. S.), promovierte und erhielt dort den Dokortitel im Bereich Kunstwissenschaft (1996). Von 1997 bis 2001 hatte sie vertretungsweise eine Dozentenstelle inne an der Musiktheorie fakultät im Kunstinstitut der Staatlichen Wolynischen Universität „Lesja Ukrainka“ in Lutsk. Mitglied des nationalen Komponistenvereins der Ukraine (seit 1998). Ordentliche Dozentin an der Musiktheorie fakultät im Kunstinstitut der Wolynischen Staatlichen Universität „Lesja Ukrainka“ (2001) Leiterin der Revisionskommission der Wolyner Abteilung des NKVU (2002). Preisträgerin des internationalen Kunstprogramms „Verein zur Förderung kultureller, nationenübergreifender Projektarbeit“ und Teilnehmerin am XI. und XII. Multinationalen Kammerchor 2003 und 2004 (Wien, Österreich). Stipendiatin des internationalen, wissenschaftlichen Austauschprogramms des DAAD zwecks Forschungsaufenthalts an zwei deutschen Universitäten (2004, Leipzig, Dresden). Preisträgerin des regionalen Kunstpreises „I. Stravinsky“ (2005). Stipendiatin des internationalen, wissenschaftlichen Förderprogramms

des KAAD zwecks Forschungsaufenthalts an zwei deutschen Universitäten (2006-2007, Eichstätt, Mainz).

Frau Yefimenko ist eine führende Musikwissenschaftlerin in Wolyn: einschließlich ihrer Beiträge zu ukrainischen und internationalen Konferenzen ist sie Autorin von nahezu hundert Publikationen. Sie betätigt sich als Musikpädagogin, Methodenentwicklerin, Lektorin und Musikkritikerin.

Die wissenschaftlichen Schwerpunkte und Errungenschaften von Adelina Yefimenko sind mit der Forschung der ästhetisch-philosophischen und gattungsstilistischen Besonderheiten des Requiems in der romantischen Epoche verbunden (Thema ihrer Promotion lautete „Entwicklung der Requiemgattung unter dem Aspekt der Todesauslegung in der Romantik“). Der wissenschaftliche Stil von Frau Yefimenko wählt eine komplexe, synthetisierende Herangehensweise und wendet sich der Untersuchung von Wechselwirkungen zwischen der Musikwissenschaft und anderen Disziplinen, wie Psychologie, Ästhetik, Soziologie, Philosophie, Theologie und Kunstgeschichte. Die Ergebnisse ihrer wissenschaftlichen Forschungen wurden und werden von wissenschaftlichen Publikationen in Kiew, Summi, Lviv, Lutsk, Ostrog, Charkow und Melitopols veröffentlicht. Der Interessenkreis der Wissenschaftlerin deckt u.a. die Untersuchung der Kirchenmusik Wolynischer Komponisten ab, insbesondere von Victor Timozhinsky, Wladimir Runchaka und Alexander Kozarenko, sowie besondere Aspekte des Schaffens einer Reihe in- und ausländischer Komponisten, wie J. S. Bach, G. Berlioz, R. Schumann, A. Dvořák, J. Brahms, I. Stravinsky, O. Messiaen, M. Novak, D. Phillips, N. Brass, D. Bortnjansky, M. Lisenko, E. Stankovitsch und V. Bibik.

Die Ergebnisse ihrer wissenschaftlichen Arbeit stellt Adelina Yefimenko durch Teilnahme an nationalen und internationalen, wissenschaftlichen Konferenzen, Symposien, Festivals und Seminaren im In- und Ausland vor:

Nationale Konferenzen: „Die Philosophie von G. W. F. Hegel und die Gegenwart“, „N. Lisenko und die ukrainische Komponistenschule“ - anlässlich des 160. Geburtstags des Komponisten (Lviv), „Die Ukraine an der Grenze zum neuen Jahrtausend: Ethnos, Natio, Kultur“, „Das Phänomen künstlerischer Ganzheitlichkeit im kompositorischen, interpretierenden und musiktheoretischen Schaffen“, „Die Dynamik musikalischer Sinnbildung“, „Geistliche Kultur als Dominante ukrainischen, künstlerischen Schaffens“ (Kiew), „Theorie und Praxis des Gesangsprozesses in Bildungseinrichtungen: Traditionen und Perspektiven“ (Lutsk).

Internationale Symposien: „Das Werk O. Messiaens aus dem Blickwinkel des 21. Jahrhunderts“, „Die Aura des Wortes im Musikwerk“, „Ukrainisch-Slawische Welt: Kultur im europäischen Raum“, „Hector Berlioz und die weltumfassende Kultur“, „Alte und zeitgenössische Musik“ (Kiew), „Zum 250. Geburtsjubiläum von D. Bortnjansky“ (Lviv).

Ausländische Konferenzen, Symposien, Festivals und Seminare: „Musik und Verstehen“ (Köln, 2003), „Schostakowitsch und die Symphonie“ (Bonn, 2004), „Karl Amadeus Hartmann – Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten (München, Ludwig Maximilian Universität, 2005), „Zu groß, zu unerreichbar“ – Bach-Rezeptionen im Zeitalter Mendelsohns und Schumanns (Leipzig, 2005). Im November 2004 wurde Frau Yefimenko zur Teilnahme als Musikwissenschaftlerin am 1. Chorfestival Cantabonn (Bonn) und in 2005 zum Festival „Europäische Kirchenmusik“ (Schwabisch Gmünd) eingeladen. Im November 2005 wurde Adelina Yefimenko zum wissenschaftlichen Fachforum „Musica et memoria: Trauermusik durch die Jahrhunderte“ nach Düsseldorf eingeladen, wo sie an der Arbeitsgruppe „Trauermusik im Beratungsgespräch“ teilgenommen hat.

Die Musikkritik-Artikel von A. Yefimenko sind in regionalen wolynischen („Lutsker Schloß“, „Volksversammlung“, „Wolyn“, „Witsche“) und über-regionalen, ukrainischen Periodika („Die ukrainische Musikzeitung“, „Die Musik“) veröffentlicht worden. Sie sind u.a. ein originell präsentierte Abbild des Konzertlebens in Wolyn im letzten Jahrzehnt. Ihre Artikel besprechen zum Beispiel

- Konzerte des Dritten Internationalen Chor-Festivals „Lesja Ukrainka“, (Lutsk)
- schöpferische Ergebnisse von Chören, wie dem weltweit anerkannten wolynischen, akademischen Volkschor / Leiter O. Stadnik, (Ukraine)
- die erste Lutsker Aufführung der „Krönungsmesse“ von W. A. Mozart und des „Requiems“ von L. Cherubini / Dirigent V. Gavriljuk, (Lutsk)
- Konzerte der Geigerin Anna Savytska (Österreich),
- Konzerte der Pianistin Elina Pasuk, (Ukraine)
- Konzerte des Quartetts „Akkord“ / Leiter A. Gordijchuk, (Ukraine)
- Konzerte des Kammerorchesters „Kantabile“ / Leiter T. Rivets, (Ukraine)
- die Uraufführung des Balletts von V. Timoschinsky „Unvermeidlich“ (Lutsk),
- Aufführungen des 40. Internationalen Akkordeonwettbewerbs in Klingenthal (Deutschland),
- die Barockoper in Hamburg, (Deutschland)
- das Festival Europäischer Kirchenmusik in Schwäbisch-Gmünd (Deutschland) u.v.a.

Die Moderatortätigkeit von Adelina Yefimenko ist mit der Arbeit vieler kreativer Musikensembles in Wolyn verbunden, vor allem mit der staatlichen Bildungseinrichtung für Kultur und Künste und der staatlichen Universität „Lesja

Ukrainka“. Darüber hinaus ist sie verbunden mit dem Dom der polnischen Kirche des Heiligen Peter und Paul sowie mit der staatlichen Philharmonie. Adelina Yefimenko war Moderatorin von Konzerten

- des sinfonischen Orchesters der staatlichen Bildungseinrichtung für Kultur und Künste in Lutsk,
- der Musikensembles und ihrer Solisten, die an der staatlichen Philharmonie tätig sind („Romanzenabende“),
- der Studenten und Lehrenden des akademischen Chores der Staatlichen Wolynischen Universität „Lesja Ukrainka“,
- der Studenten und Aspiranten der Staatlichen Musikakademie „Mikola Lisenko“ (Lviv) u.a.

2004 organisierte Frau Yefimenko eine Orgelkonzertreihe in der Westukraine (Lutsk, Lviv) unter Teilnahme des österreichischen Organisten und Komponisten Manfred Novak (Wien) und trug somit aktiv zur Bereicherung des künstlerischen Angebots der Region bei.

Die Ergebnisse der pädagogischen Tätigkeit von Adelina Heliyivna (Gelijewna) Yefimenko wurden in wissenschaftlichen und methodischen Publikationen, sowie in methodischen Empfehlungen für Programme der Abiturienten, Studenten, Magister, Aspiranten und Lehrer des Kunstinstitutes der Künste an der Staatlichen Wolynischen Universität „Lesja Ukrainka“ dargestellt. Darunter waren methodische Empfehlungen zur Durchführung von Musikgeschichts-Seminaren, methodische Empfehlungen zu Bewertungskriterien und zur Prüfung der Kenntnisse von Studenten des Kunstinstitutes und der Lehrprogramme für die Magister-Disziplinen „Musikinterpretation“, „Moderne Harmonielehre“, „Musikanalyse“ usw. Die wissenschaftliche Tätigkeit der Musikwissenschaftlerin umfasst auch zahlreiche Dissertationsrezensionen, wissenschaftliche und methodische Anleitungsschriften und Vorworte zu Noten-

ausgaben und Monografien. Die methodische und Forschungsarbeit von Frau Yefimenko hat bisher in der Ukraine eine breite praktische Anwendung erfahren.

Publikationen

Monographien

1. Zyklus W. Bibiks: „34 Präludien und Fugen“ unter dem Aspekt der Erhaltung bzw. Rekonstruktion geistlicher Inhalte der Barock-„Bewegung“, in der Kollektiven Monographie „Komplexe Untersuchung der geistlichen Kultur der Slawen“, Verlag der nationalen wissenschaftlichen Akademie der Ukraine und des Ukrainischen Slawistenkomitees „M. Rilsky“, Kiew, 2004, S. 156-166
2. Die Evolution der Requiemgattung unter dem Aspekt der Todesauslegung, Lutsk, „Wega“ Verlag der Wolynischen Staatsuniversität „Lesja Ukrainka“, Lutsk, 2005, 214 Seiten

Wissenschaftliche Publikationen

1. Das Deutsche Requiem J. Brahms im Kontext des Prozesses romantischer Transformation der Gattung, in L. Neboljubova (Hrsg.), Die problematische Aura der deutsch-österreichischen Romantik, Sammlung wissenschaftlicher Werke, Kiew, Verlag des Staatskonservatoriums „P. I. Tschaikowsky“ (mit finanzieller Unterstützung der Gesellschaft „Lege Artis“), 1993, S. 42-59
2. Spezifika der Requiemgattung von H. Berlioz unter dem Aspekt geistig-moralischer Probleme, in „Die Musik Westeuropas im 17.-19. Jahrhundert - Werk, Interpretation und Pädagogik“, Sammlung wissenschaftlicher Werke, Sumy, Verlag des Staatspädagogischen Instituts „A. S. Makarenko“ (mit finanzieller Unterstützung der Firma „Nikatrof“), 1994, S. 42-49
3. Romantisches Requiem unter dem Aspekt der Todesauslegung, in: „Der wissenschaftliche Bote der Wolynischen Staatsuniversität“, Rubrik

- Kunstwissenschaft, Band 11, Lutsk, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, 1997, S. 51-54
4. Das romantische Dilemma von Leben und Tod in Schumanns „Requiem für Mignon“, in: Zettel der wissenschaftlichen Gesellschaft von Taras Schewtschenko, Band CCXXXII, Lviv, Verlag der wissenschaftlichen Gesellschaft von Taras Schewtschenko, 1996-1998, S. 99-112
 5. Gedanken über das 1. Internationale Fest „I. Strawinsky und die Ukraine“, in Zettel der wissenschaftlichen Gesellschaft von Taras Schewtschenko, Band CCXXXII, Lviv, Verlag der wissenschaftlichen Gesellschaft von Taras Schewtschenko, 1996-1998, S. 585-593
 6. Präludium und Fuge in c-Moll von J. S. Bach, Das wohl temperierte Klavier: zum Problem der Analysemethodik des Musiktextes; in „Das Problem pädagogischer Technologien“, Sammlung wissenschaftlicher Werke, Nr. 4, Lutsk, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, 2000, S. 10-14
 7. Requiem-Kadisch von E. Stankowitsch: der Blick des Zeitgenossen auf ein ewiges Thema, in „Die Musiklandschaft der Ukraine: regional, schulisch und individuell“, Sammlung wissenschaftlicher Werke, Sumy, Verlag des Staatspädagogischen Instituts „A. S. Makarenko“, 2000, S. 53-61
 8. Das Choral im Schaffen von J. S. Bach unter dem Aspekt der Synthese christlicher und volkstümlicher Kultur, in „Die christlichen Werte: Geschichte und Blick in das dritte Jahrtausend“, Ostrog, Ostroz'ka Akademija Verlag, 2002, S. 473-479
 9. Die Besonderheiten der romantischen Requiemgattung im Kontext religiöser und ästhetischer Betrachtungen G. W. F. Hegels, in: „Die Philosophie von G. W. F. Hegel und die Gegenwart“, Sammlung wissenschaftlicher Werke, Lviv, Verlag der Nationalen Lviver Universität „Iwan Franko“, 2002, S. 160-165
 10. Der lateinische Text als Entstehungsgrundlage des Requiems, in: „Semantische Aspekte des Wortes im Musikwerk“, Sammlung

- wissenschaftlicher Werke, Band 28, Kiew, Verlag der Nationalen Musikakademie der Ukraine „P. Tschaikowsky“, 2003, S. 81-90
11. Requiem von H. Berlioz: die lateinische Schönheitsempfindung aus dem Blickwinkel romantisch-religiöser Kunst, in: Hector Berlioz und die Weltkultur. Probleme der Zusammenwirkung von Kunst und Pädagogik in der Bildungstheorie und -praxis. Sammlung wissenschaftlicher Werke, Band 12, Charkow, Verlag des staatlichen Kunstinstituts, 2003, S. 181-198
 12. Musikalische Alltagskultur der deutschen Stadt und deren Einfluß auf die Bildung der künstlerischen Persönlichkeit J. S. Bachs, in: Sammlung wissenschaftlicher Werke, Philosophie, Band 2, Lutsk, „Wedscha“ Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, 2004, S. 194-200
 13. Wolfgang Amadeus Mozart und Dimitri Bortnjansky: künstlerische und stilistische Parallelen, in Zettel der wissenschaftlichen Gesellschaft von Taras Schewtschenko, Verlag der wissenschaftlichen Gesellschaft von Taras Schewtschenko, Band CCXLVII, Lviv, 2004, S. 185-198
 14. Die stilistische Retrospektive in Viktor Timoschinskys Schaffen, Sammlung wissenschaftlicher Werke, Verlag der Lviver Staatsuniversität Ivan Franko, Band 4, Lviv, 2004, S. 86-94
 15. Die zeitgenössische Konzeption geistlicher Musik in der liturgischen Motette „Lux aeterna“ von Jeffrey J. Phillips, Sammlung wissenschaftlicher Werke, Band 36, Verlag der Nationalen Musikakademie der Ukraine „P. Tschaikowsky“, Kiew, 2005 S. 67-76
 16. Geschichtliche Entwicklung der Idee einer „neuen“ Kirchenmusik von der Romantik bis zum 20. Jahrhundert, Sammlung wissenschaftlicher Werke „Aktuelle philosophische und kulturelle Probleme der Gegenwart“, Band 36, Kiew, Verlag der Nationalen Musikakademie der Ukraine, Band 15, Verlag KNLU, Kiew, 2005 S. 239-244

17. Das Phänomen des Religiösen in Messiaens Werk, Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten, Rivne, Verlag der Staatlichen Geisteswissenschaftlichen Universität zu Rivne, 2005, S. 88-93

Methodische Publikationen

1. Mozarts Requiem: Gattung, Dramaturgie und Konzept (Methodische Empfehlung für Studenten des Kurses „Geschichte westeuropäischer Musik“) – Methodisches Kabinett der örtlichen Wolynischen Kulturverwaltung, Lutsk, Wolynische(r) Regionalverlag/Druckerei, 1996, 19 S.
2. Prüfungsprogramm und Aufgaben für Abiturienten mit den Schwerpunkten Musikinstrument, Solfegio, Musiktheorie und Musikkultur (Methodische Unterstützung), Lutsk, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, 2000, 13 S.
3. Methodische Empfehlung für die Durchführung des Musikgeschichtsseminars „Kunstporträt des Komponisten im Epochenkontext am Beispiel G. F. Händels“, Lutsk, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, 2001, 12 S.
4. Methodische Empfehlung zur Durchführung der Studienkontrolle und Kriterien zur Abschätzung, Bewertung und Beurteilung der Kenntnisse von Studenten an Kunstinstituten im Bereich Musiktheorie und Musikgeschichte, Lutsk, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, 2002, 26 S.
5. Anforderungen der Zulassungsprüfung zum Studium am Kunstinstitut der Staatsuniversität Wolyn in Lutsk für Musikinstrumente, Solfegio, Musiktheorie und Musikkultur, Lutsk, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, 2002, 13 S.
6. Sonderkurs-Lehrplan und Abriss „Musikalische Formanalyse“ für Kunst-Diplomanden und -Magister, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, Lutsk, 2005, 12 S.

7. Sonderkurs-Lehrplan und Abriss „Musikalische Interpretation“ für Kunst-Diplomanden und -Magister, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, Lutsk, 2005, 15 S.
8. Sonderkurs-Lehrplan und Abriss „Moderne Harmonienlehre“ für Kunst-Diplomanden und -Magister, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, Lutsk, 2005, 12 S.
9. Einleitendes Wort zum Buch von P. Schimansky, Die Wolynische Kultur, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, Lutsk, 2005, S. 3-6
10. Vorwort zum Buch von V. Karpos, „Grundlagen zur Theorie und Praxis des Chors“ (Methodische Unterstützung), Lutsk, Wedscha Verlag der Wolynischen Staatsuniversität, 3 S.
11. Vorwort zum Buch von O. Kuschniruk, Musikfestspiele 1990: Artikel, Reportagen, Interviews, Lutsk, „Nadstirja“-Verlag, 4 S. von 204 S.

In der Publikumspresse

In Zeitschriften

„Musika“ („Die Musik“), Kiew, Zeitungs- und Zeitschriften-Verlag des Kulturministeriums der Ukraine:

1. Klingenthal wählt die Besten aus, „Musika“, Nr. 3, S. 8, 2004
2. Neue Horizonte der Gruppe „Akkord“, „Musika“, Nr. 1-2, S. 8, 2004
3. Die Inspirationsfreude: Interpretationswerk, „Musika“, Nr. 3, 2002, S. 19
4. Das Lied eilt über uns hinweg (aus Anlaß des 20jährigen Jubiläums des Wolynischen Volkschors), „Musika“, Nr. 3, 1999, S. 12-13
5. Das Konzert von Anna Savitskaja in Lutsk, „Musika“, Nr. 4, 1996, S. 32
6. Materialien des 3. Internationalen Chorkunst-Wettbewerbs „Lesja Ukrainka“, „Musika“, Nr. 4, 1996, S. 15

In Zeitungen

1. Igor Strawinsky - bekannt und trotzdem geheimnisvoll, "Ukrainska musitschna gaseta" / „Die ukrainische Musikzeitung“, 13.07.1994, Kiew,
2. Wettbewerb junger Musiker, „Wolyn“ / „Wolyn“, 08.02.1996, Lutsk
3. Ein Feiertag der Geigenmusik, "Lutsky samok" / „Lutsker Schloß“, 19.04.1996, Lutsk
4. Schöpferische Ergebnisse künftiger Musiker, „Wolyn“ / „Wolyn“, 09.05.1996, Lutsk
5. Das Konzert als stilistisches Verbindungselement verschiedener Epochen, "Lutsky samok" / „Lutsker Schloß“, 31.05.1996, Lutsk
6. Beim Drei Musen-tête-a-tête-Treffen entstand in Lutsk Ballett, „Witsche“ / „Witsche“, 16.01.1997, Lutsk
7. Ein Konzert wie ein Augenblick der Erleuchtung, "Lutsky samok" / „Lutsker Schloß“, 09.04.1998, Lutsk
8. Zwei Rufe der Gottessklavin Maria, „Witsche“ / „Witsche“, 27.05.1998, Lutsk
9. „Kantabiles“ Magie, "Lutsky samok" / „Lutsker Schloß“, 04.07.1998, Lutsk
10. Das „Kantabile“-Konzert in Kiew, "Lutsky samok" / „Lutsker Schloß“, 04/99, Lutsk
11. Cherubini-Requiem ertönt zum ersten Mal in Lutsk, "Lutsky samok" / „Lutsker Schloß“, 27.05.1999, Lutsk
12. Cherubini-Requiem im Dom des Heiligen Peter und Pavel, "Wisnik" / „Der Bote“, 27.05.1999, Lutsk
13. Kammermusik-Konzertsaison dauert noch an, „Witsche“ / „Witsche“, 20.05.1999, Lutsk
14. Tag der Musik in Lutsk und Ternopol, „Witsche“ / „Witsche“, 05/99, Lutsk
15. Die Konzertatmosphäre in der Orgelhalle, „Witsche“ / „Witsche“, 06/99, Lutsk

16. „Kantabile“ hat Deutschland erobert, „Witsche“ / „Witsche“, 23.09.1999, Lutsk
17. Die Kunst gehört der Ewigkeit, „Lutsky samok“ / „Lutsker Schloß“, 10/99, Lutsk
18. Die Kunst der Harmonie, der Liebe und der Aufrichtigkeit, „Witsche“ / „Witsche“, 03.10.1999, Lutsk
19. Im Tempel gibt es eine Orgel, „Witsche“ / „Witsche“, 14.10.1999, Lutsk
20. Der Augenblick des Glücks in der ewigen Schönheitsbewegung, „Witsche“ / „Witsche“, 06.01.2000, Lutsk
21. Die Musik ist ewig, „Witsche“ / „Witsche“, 23.03.2000, Lutsk
22. „Krönungsmesse“ von W. A. Mozart, „Lutsky samok“ / „Lutsker Schloß“, 01.02.2001, Lutsk
23. Alexandr Stadnik: "Erneuerer und Künstler erhalten von mir das Recht zum Experiment", „Witsche“ / „Witsche“, 30.04.2001, Lutsk
24. Elina Pasuk: Die Eingebung ist die schönste Illusion und ein Auslöser künstlerischer Freude, „Lutsky samok“ / „Lutsker Schloß“, 31.05.2001, Lutsk
25. Lebendige Ideen der ukrainischen Chorkunst und Cantabonn: das erste internationale Chorfestival in Bonn, Deutschland, „Witsche“ / „Witsche“, 08.01.2004, Lutsk
26. Klingenthal-2003: Akkordeon wurde zum Hindernis / 40. Internationale Akkordeon-Wettbewerb, Klingenthal 2003, Deutschland, „Witsche“ / „Witsche“, 19.06.2004, Lutsk
27. Gegenwartsparadoxien: eine Barockoper in der Hamburger Oper, „Kultura i schittja“ / „Kultur und Leben“ - 28.12.2005, Kiew

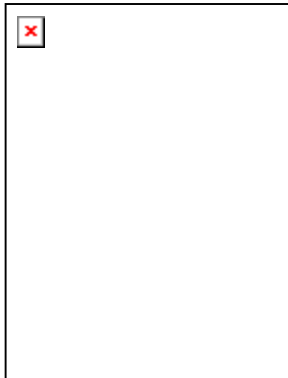
Adresse

Yefimenko Adelina Heliyivna (Gelijewna)

Prospekt Grushevsky 29, App. 22,

43005 Lutsk, Ukraine

Tel.: +38(0332)73-02-65



Alexander Kalustjan

Alexander Vartkesovich Kalustjan wurde am 6. Juli 1947 in Lviv geboren. Er hat die Fakultät für Komposition des staatlichen Konservatoriums „M. Lisenko,, in Lviv absolviert (1972, in der Klasse von Professor R. Simovich) und das Postgraduiertenstudium am staatlichen Konservatorium „P. Tschajkowsky“ in Kiew (1978, in der Klasse von Professor A. Kolomiets) daran angeschlossen. 1974 begann A. Kalustjan als Lehrer an der Fakultät für Musiktheorie und seit 1978 ist er Oberlehrer am Lehrstuhl für Komposition und Instrumentierung des staatlichen Konservatoriums „M. Lisenko“ in Lviv tätig. Seit 1987 ist er Oberlehrer und Leiter des Lehrstuhls für Musikgeschichte, Musiktheorie und Klavier als Nebenfach am staatlichen Kulturinstitut von Rivne. Er ist Mitglied des wissenschaftlichen Rates und Vorsitzender des Kunstrates am Institut. 1991 begann er seine Tätigkeit als Dozent des Lehrstuhls für Musikgeschichte, Musiktheorie und Musikerziehungsmethodik am staatlichen, pädagogischen Institut in Rivne. Seit 1998 ist er Leiter des Lehrstuhls für Bühnenmusik der staatlichen, humanistischen Universität in Rivne. Mitglied des Komponistenvereins der Ukraine (1991). Auszeichnung als „Verdienter Künstler der Ukraine“ (1996). Professor (2001).

Seit über 15 Jahren ist die schöpferische Arbeit von O. Kalustjan mit Lviv verbunden. Das ist eine Periode der Entstehung und Selbstbestimmung des Komponisten, der Bildung seiner musikalischen Sphäre (Gestaltung und Themen), seiner Hauptinteressen und Tätigkeitsrichtung. Ein Beispiel dafür ist die Arbeit des Komponisten in der Musiktheater-Gattung. Der erste bedeutende Erfolg des Komponisten gelang mit seiner Musik zur Aufführung von „Das Gericht des Gedächtnisses“ (Drehbuch von M. Petrenko). Das Werk komponierte er auf Bestellung des Lviver akademischen musik-dramaturgischen Theaters „M.

Zan'kovetska“ (die Aufführung fand bei Gastspielen statt und wurde im ukrainischen Fernsehen ausgestrahlt). Das für die Aufführung komponierte vokal-sinfonische Bild wurde vom sinfonischen Orchester der Staatlichen Lviver Philharmonie (Dirigent I. Simovich) aufgeführt. Gleichzeitig ist eine Reihe von Werken im Bereich der kammer-instrumentalen und vokalen Gattungen erschienen, die große und positive Resonanz bei Publikum und Kritikern erfuhren. Dazu gehören eine Sonate für Klavier, die eine Hauptrolle im Repertoire von J. Bonj einnimmt, eine Sonate für Cello und Klavier, die durch M. Kolessas Aufführung bekannt geworden ist, die „Ballade über die Soldaten der brester Festung“, das Romanzenlied „Meine Erde“ und weitere Werke.

1987 hat O. Kalustjan einen Ruf erhalten, die Stelle des Lehrstuhlleiters der Fakultät für Musiktheorie und Geschichte sowie die des Klavierlehrers als Nebenfach am staatlichen Kulturinstitut in Rivne zu übernehmen. O. Kalustjan ist dem Ruf gefolgt und nach Rivne umgezogen. Dort fing seine schöpferische Reifeperiode an, welche ihn zur Musicalgattung und zu Pop-Chorkonzerten (Pop-Liedern) führte. Am Anfang seiner Rivner Schaffensperiode entstanden die Musicals „Der Frack des Dozenten“, „Sinnestäuschung“, „Liquidationsoperation“, die vom regionalen Musik-Dramaturgischen Theater „M. Ostrovsky“, in Rivne und dem regionalen Musik-Dramaturgischen Puppentheater aufgeführt wurden. Diese Werke entwickelten sich zu dessen beherrschenden und charakteristischen Kompositionsstil.

Um 1995 begann die schöpferische Zusammenarbeit von O. Kalustjan mit dem Preisträger des M. Leontovich Wettbewerbs, dem „Auferstehung“-Kammerchor aus Rivne an der Staatlichen Philharmonie (Leiter O. Tarasenko), der ihn für die Chorgattungsarbeit begeistern konnte. Dabei entstanden die geistlichen und weltlichen Werke: „Gebet für die Ukraine“, „Ostern-Ouvertüre“ und „Im Gange der Verflechtungen“ für a-cappella-Chor. Anschließend hat der Komponist die Streletsky Lieder vertont, auf deren Grundlage das Triptychon

„Die Erinnerung“ entstanden ist, das von J. Kul'chinsky („Verdiente Künstlerin der Ukraine“) aufgeführt wurde.

Seit 1980 kommen die Werke von O. Kalustjan im breiten Konzertleben des Landes zur Aufführung. Es handelt sich hauptsächlich um Autorenkonzerte, bei denen die kammer-instrumentale und vokal-sinfonische Arbeit des Komponisten präsentiert wurden. Die Künstler, die diese Werke aufgeführt haben, sind Preisträger gesamtukrainischer Wettbewerbe, wie z.B. der Vokalist T. Ivchenko, der Preisträger des internationalen Vokalistenv Wettbewerbs M. Farina sowie das Rivner Solisten-Kammerensemble der Staatlichen Philharmonie. Gleichzeitig sind die Werke von O. Kalustjan ein "obligatorischer" Teil von Schlusskonzertprogrammen an verschiedenen Kunstkollegs und -Instituten des Landes. So wurden sie u.a. von sinfonischen Orchester und Schlaginstrumente-Ensembles an Musikkollegs mehrfach interpretiert und dabei vom Rundfunk („Die neue Welle“, „Der Strahl“) aufgezeichnet und gesendet.

Ein untrennbarer, kompetenter Teil der vieljährigen, schöpferischen Arbeit O. Kalustjans ist seine pädagogische und methodische Tätigkeit. Er ist Autor einer Reihe von Lehrinnovationen, die auf die modularen Prinzipien der Bildung informativen Materials gründen und einiger bedeutender Errungenschaften bei Fragen zum Studium des nationalen Musikkultur-Schaffens. Außerdem ist er Autor des Sonderkurses „Die modernen Tendenzen der musikalischen Sprache im System des schulpädagogischen Repertoires“ und Gründer der experimentalen Kompositionsklasse an der Kinder-Musikschule Nr. 1 in Rivne. Eine Reihe der Schüler von O. Kalustjan erhielten die Auszeichnung „Verdiente Künstler der Ukraine“. Dazu gehören N. Svoboda, V. Zinkevich, I. Bilozir, O. Gromishs, A. Marenich, die Mitglieder der preisgekrönten Gruppen „Rot Ruta“ und „Die schwarzen Süßkirschen“, die bekannten Bühnensängerinnen A. Opejda und N. Jagunova (Karina Pley).

Werke

Musiktheater-Werke

1. „Das Gedächtnis-Gericht“ musik-dramaturgische Aufführung nach dem Drehbuch von M. Petrenko
2. „Der Frack des Dozenten“, Musical, Drehbuch von B. Stel'mahas
3. „Karte“, Musical, Drehbuch von O. Zhukovskojs
4. „Liquidationsoperation“, Kindermusical, Drehbuch von M. Azova und V. Mihajlovsky

Instrumentalwerke

1. Gedicht für sinfonisches Orchester

Kammer-Instrumentalwerke

1. Sonate für Klavier in 3 Teilen
2. Sonate für Cello und Klavier
3. Trio für Geige, Cellos und Klavier in 4 Teilen in c-moll
4. „Kleine Präludien“ für Klavier
5. „Drei Stimmungen“ für Klavier
6. „Rondo“ für Klavier
7. „Tanz und Tokkatina“ für Klavier
8. „Kinderquartett“
9. „Walzer - Scherzo“ für 2 Geigen und Klavier

Kammer-Vokalwerke

1. „Ballade über die Soldaten der brestischen Festung“, Text von O. Prokof'ev
2. „Meine Erde“, Lied-Romanze, Text von M. Petrenkos
3. „Die Liebe und die Jahre“, Ballade, Text von O. Berezovsky
4. „Monolog“, Text von O. Smikas
5. „Erinnerungen“, Triptychon, Volkstexte

6. „Meiner Liebe“, Text von B. Stoljarchukas

Chorwerke

1. „Gebet für die Ukraine“, Konzert, geistliche Texte
2. „Ostern-Ouvertüre“, geistliche Texte
3. „Im Gange der Verflechtung“, Text von T. Shevchenko

Bühnenwerke

1. „Jazz-Walzer“
2. „Herbstkuss“, Jazz-Romanze, Text von B. Stoljarchuk
3. Bühnenstücke, Zyklus elektronischer Bearbeitungen:
 - „Monolog“
 - „Kontraste“
 - „Ragtime“
 - „Vogelspiel“
 - „Fröhlicher Spaziergang“
 - „Erfreuliche Nachricht“
 - „Ding-Dong“
 - „Fantasie“
 - „Verzerrende Spiegel“

Publikationen

Wissenschaftliche Publikationen

1. Sozialpsychologische Vorbedingungen der Wiedergeburt nationaler Kultur unter dem System mentalen Ethnozids, Thesen des Vortrags bei der Regionalkonferenz „Das ethnische Selbstbewußtsein und die nationale Kultur“, Kiew: Verlag der Nationalen Wissenschaftlichen Akademie der Ukraine, 1991

Methodische Publikationen

1. Die Anwendung der strukturell-funktionalen Terz-Tonreihe und die Systematisierung der Akkordstrukturen (methodische Empfehlungen). – Verlag des staatlichen Kulturinstituts. - Rivne, 1991
2. Die Anwendung des ukrainischen Tasten-Gusli im Prozess außerschulischer Arbeit (methodische Empfehlungen). Verlag OXMZ XT und KPR, Rivne, 1988
3. Methodische Lehrfragen senkrechter Strukturen. Die Abgeordneten-Handschrift: HDV. – in Lenins Inform-Kultur. Deponiert , 1991
4. Zur Frage der musik-ästhetischen Erziehung der Kinder (Vortragsthesen) / Probleme der Lehre und die Verbreitung volkseigenen Schaffens als Bestandteil nationaler, ukrainischen Kultur. – Rivne, 1990
5. Zur Frage der Vorbereitung von Leiter volkseigener Werkzeugkollektive in Kulturinstituten (Vortragsthesen auf regionaler Konferenz) / Probleme der Lehre und die Verbreitung volkseigenen Schaffens als Bestandteil der nationalen, ukrainischen Kultur. - Rivne, 1990
6. Musikalische Formen, die in Schemen aufgezeigt werden (methodische Erarbeitung). Verlag RSIK, Rivne, 1988
7. Tonorganisation in Akkordstrukturen und ihre Klassifikation (methodische Anleitung nach selbstständiger Arbeit mit Studenten). - Die Abgeordneten-Handschrift: HDV. - in Lenins Inform-Kultur. Deponiert, 1991
8. Struktur-theoretische Besonderheiten in der Entwicklung der Gehörtonalität (methodische Erarbeitung). Verlag des staatlichen Kulturinstituts. Rivne, 1990

In der Publikumspresse

In Zeitungen

1. Es wird Sagajdatschny und auch Schewtschenko sein // 19.06.1993 „Rivne“ / „Rivne“
2. Die Ukraine ruft // “Wisti Riwnenschini” / „Rivner Nachrichten“, 03.12.1993
3. Künstler glauben an das Glück // “Vilne slowo” / „Freies Wort“, Rivne, Nr. 43. - 1993
4. Unser Register // “Tschervony prapor” / „Die rote Fahne“, Rivne, 18.12.1987
5. Das schöpferische Meisterschaftscredo // „Das goldene Feld“, Rivne, Nr. 17., - 1994
6. Damit das Lied klarer klingt // “Leninska molodj” / „Lenins Jugend“, Lviv, 18.02.1986
7. Was gibt es Neues bei Vokal-Instrumentalen Ensembles (VIE) // “Leninska molod” / „Lenins Jugend“, 05.04.1987

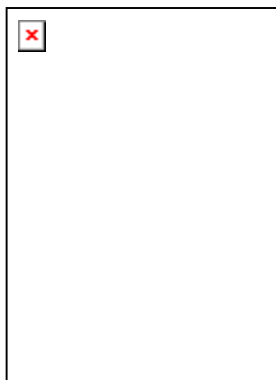
Adresse

Alexander Kalustjan

Topolewa Straße 76a, App. 12

33022 Rivne, Ukraine

Tel. +38 (050) 784-53-31



Olga Komenda

Olga Ivanovna Komenda wurde am 28. Juli 1970 in Lokatschi, Region Wolyn geboren. Abgeschlossen hat sie die theoretischen Fakultäten der staatlichen Musik-Bildungseinrichtung (Musikkolleg, 1989) in Lutsk, anschließend ein Musikwissenschafts-Studium (1994, in der Klasse der Dozentin D. Duvirak) am Staatskonservatorium „N. Lisenko“ in Lviv, und dann ein Postgraduiertenstudium am Kunstwissenschaftsinstitut für Folklore und Ethnologie „M. Ril'sky“ der Nationalen Wissenschaftsakademie der Ukraine (1999, beim wissenschaftlichen Leiter, Prof. Dr. A. Muha). Seit 1994 arbeitet sie als Lehrerin an der staatlichen Musik-Bildungseinrichtung (Musikkolleg, welches seit 1997 Staatliche Wolynische -Bildungseinrichtung für Künste und Kultur heißt) in Lutsk. Mitglied des nationalen Komponistenvereins der Ukraine (2000). Sekretärin der Wolyner Abteilung des NKVU (2002). Doktor (Ph. D.) der Musikerziehung und Musikwissenschaft am Washington College & University in Sarasota, Florida, USA (Fernstudium, Doktorarbeit und Beurteilung in einem zugelassenen, akademischen Postmaster-Programm, 2003). Promotion im Bereich Kunstwissenschaft und Dokortitel am Kunstwissenschaftsinstitut für Folklore und Ethnologie „M. Ril'sky“ der Nationalen Wissenschaftsakademie der Ukraine, Kiew (2004).

Die wissenschaftliche Tätigkeit von Olga Komenda konzentriert sich auf die Erforschung von Gattungs- und Stil-Problemen der Musikkunst im 20. Jahrhundert. (Titel ihrer Promotion lautet „Das Schaffen von M. Roslavets im Kontext der Entstehung des musikalischen Modernismus“). Die Musikwissenschaftlerin veröffentlicht ihre Aufsätze und Artikel in in- und ausländischen professionellen Publikationen, in lokalen Periodika (Regionalpresse, wie z.B. „Die Wolyner-Regierungsnachrichten“), sie nimmt teil

an vielfältigen, wissenschaftlichen Theorie- und Praxis-Konferenzen, wie z.B. “Die jungen Musikwissenschaftler der Ukraine”, “Ukraine am Rand der Jahrhunderte: Ethnos, Nation, Kultur ”u.a.

Olga Komenda arbeitet als Lektorin, Musikkritikerin und Konzertmoderatorin. Beispiele dieser Tätigkeit sind ihre Konzertmoderationen bei den Konzerten, die dem Schaffen M. Roslavets (2000) und A. Webern (2003) gewidmet wurden, das Vorwort zu einer Chor- und Klaviermusik-Konzertreihe namens „Das Schaffen von S. Rachmaninov“ (2002), die von Absolventen des Kompositionsstudiums an der staatlichen Musik-Bildungseinrichtung (Musikkolleg) in Lutsk (2003) aufgeführt wurde, die Moderation eines Teils der Serie “Künstler unseres Landes” im Wolyner Fernsehen, der sich mit dem Schaffen von Komponisten wie V. Telezhinsky, R. Kushniruk und dem Kammerchor “Oranta” beschäftigte u.a.

Olga Komenda nimmt im Verein eine aktive und professionelle Rolle ein. Ihre Tätigkeit, Bestrebungen und Interessen decken viele Bereiche darin ab.

Publikationen

Wissenschaftliche Publikationen

1. Fünf Präludien von A. Skrjabin op. 74 und fünf "Charkowpräludien von M. Roslavets: zur Frage der Traditionen und der Tonalitäts- und Harmonie-Spracherneuerung. In: Wissenschaftliche Zettel. Kunstwissenschaft – Pädagogische Universität „V. Gnatjuk“, Nr. 2 (3), Ternopol, 1999, S. 45-52
2. Nikolai Roslavets (1881-1944): am Anfang des schöpferischen Weges im historisch-kulturellen Kontext der Gegenwart. In: Sammlung wissenschaftlicher Werke, Philosophie, Band 3, Lutsk, „Wedscha,, Verlag der Volynischen Staatsuniversität, 2000, S. 184-188

3. M. Roslavets und A. Schönberg: Ein Versuch phenotypologischer Parallelen unter dem Aspekt kunst-ästhetischer Vorbedingungen zur Entstehung von seriellen Kompositionstechniken. In: Sammlung wissenschaftlicher Werke „Kiewer Musikwissenschaft“, Band 8, 2002, S. 80-90
4. Nikolai Roslavets: stabile und mobile Stilmerkmale. In: Sammlung wissenschaftlicher Werke, Verlag des Kunstwissenschaftsinstituts, Folklore und Ethnologie „M. Ril'sky“ der Nationalen Wissenschaftsakademie der Ukraine. - Kiew, 2003, 16 S, 13 bibliographische Bezeichnungen, in ukrainisch deponiert (registriert) bei der DNTB der Ukraine. - 3.02.03, Nr. 26 - Verzeichnis 2003
5. Die stilistischen Schaffenszüge von M. Roslavets. In: Materialien zur ukrainischen Kunstwissenschaft (zu Ehren von Prof. A. I. Muhas). Sammlung wissenschaftlicher Werke, Verlag des Kunstwissenschaftsinstituts Folklore und Ethnologie „M. Ril'sky“ der Nationalen Wissenschaftsakademie der Ukraine. - Band 3, 2003, S. 42-48
6. Nikolai Roslavets im Kontext der ukrainischen Kultur. In: Sammlung wissenschaftlicher Werke „Ukrainische Kultur: auf vorigen und gegenwärtigen Entwicklungswegen. Verlag des Kunstwissenschaftsinstituts Folklore und Ethnologie „M. Ril'sky“ der Nationalen Wissenschaftsakademie der Ukraine, Band 9, Kiew, 2004. S. 37-54
7. M. Roslavets schöpferischen Persönlichkeitszüge: psychologische, ästhetische und stilistische Betrachtungen. In: Studio der Kunstwissenschaft. - Band 2 (6), Theater. Musik. Kino. - Verlag des Kunstwissenschaftsinstituts Folklore und Ethnologie „M. Ril'sky“ der Nationalen Wissenschaftsakademie der Ukraine, Kiew, 2004, S. 70-81

Methodische Publikationen

1. Die Wechselwirkung der deduktiven und induktiven Erkenntnismethoden in der Zusammenarbeit zwischen "Lehrer und Student" - im Lehrkurs

„Musikalische Literatur“ für mittlere Musik-Bildungseinrichtungen (am Beispiel der Lehrstunde zum Thema „Karpatenkonzert“ von M. Skorik“. Für Studenten im 4. Studienjahr im Fach „Musiktheorie“). In: Die Kunsterziehung. Materialien der ukrainischen, wissenschaftlich-praktischen Konferenz „Pädagogische Suche im Bereich der Kunstbildung in der Ukraine am Beginn des dritten Jahrtausends: Traditionen, Gegenwart, Perspektive“, Lugansk, 2003, S. 200-202

In der Publikumspresse

In Zeitungen

1. Betrachtung der Geschichte des Weihnachtensmysteriums, „Wolynsky gubernsky widomosti“ / „Wolyner Gouvernementnachrichten“, 1.01.2003
2. Das Leben, das dem Schaffen gegeben wurde, „Wolynsky gubernsky widomosti“ / „Wolyner Gouvernementnachrichten“, 6.02.2003
3. Wer braucht Komponisten? (Eine versuchte paradox-pessimistische Analyse), „Wolynsky gubernsky widomosti“ / „Wolyner Gouvernementnachrichten“, 19.12.2002
4. Unter dem Zeichen der fernen Geliebten, „Wolynsky gubernsky widomosti“ / „Wolyner Gouvernementnachrichten“, 10.07.2003
5. Der Garten göttlicher Lieder von Wladimir Hanzhuk, „Wolynsky gubernsky widomosti“ / „Wolyner Gouvernementnachrichten“, 13.03.2003
6. Drei Liebesgeschichten des Frederik Chopin, „Wolynsky gubernsky widomosti“ / „Wolyner Gouvernementnachrichten“, 24.04.2003
7. Die Rückkehr des Jaroslav Barnitsches, „Galitschina“ / „Galitschina“, 11.12.2003

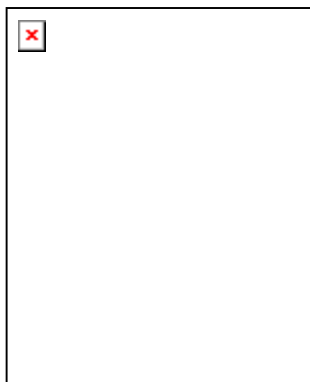
Adresse

Olga Komenda

M. Kravchuka Straße 36, App. 412,

43026 Lutsk, Ukraine

Tel. +38 -050- 960 86 90



Victor Tymozhynsky

Victor Anatolievich Tymozhynsky wurde am 23. September 1957 in Lutsk geboren. Er hat die Theorie- und Klavierfakultäten der staatlichen Musik-Bildungseinrichtung (Musikkolleg) (1978) in Lutsk und anschließend die Kompositionsfakultät des Lviver Staatlichen Konservatoriums „M. Lisenko“ absolviert (1983 in der Klasse des Lehrers V. Flis). Seit 1983 ist er als Lehrer an der staatlichen Musik-Bildungseinrichtung (Musikkolleg, welches seit 1997 in Staatliche Wolynische Bildungseinrichtung für Kultur und Künste umbenannt wurde) in Lutsk tätig. 1989 wurde er zum Leiter des Musiktheorie-Zyklus an der staatlichen Musik-Bildungseinrichtung in Lutsk ernannt. Er ist Mitglied des nationalen Komponistenvereins der Ukraine (1991), Vorsitzender der Wolyner Abteilung des NKVU (seit 1995), Mitglied des Vorstands des NKVU (seit 1999), Preisträger des regionalen Kunstpreises „I. Stravinsky“ (1996) und „Verdienter Künstler der Ukraine“ (2005).

Die ersten Werke von Victor Tymozhynsky sind nach seinem Konservatorium-Abschluss entstanden (1984-1985). Das Interesse der Hörer wuchs schnell, weil sie für die zeitgenössische Weltwahrnehmung untypisch sind und eine andere Gestalt haben. Die romantische Ballade „Oh, im berühmten Lutsk“ (ein Werk, das zur „Visitenkarte“ der Stadt und der Chorkunst in Wolyn geworden ist) hat den Komponisten bekannt gemacht. Die Werke, bei denen der Komponist seiner eigenen Natur und Intuition besonders zuzuhören scheint, sind:

- Zwei pantheistische Präludien, die sich seit über zwanzig Jahren im Repertoire von Chören befinden und eine Berührung von Philosophie und Poesie der ukrainischen Barockstil-Epoche in ihrer Blüteperiode erzeugen und

- Tryptichon „Die Welt aus dem Blickwinkel ihrer Einzelteile“, ein besonders gutes „Training“ für die besten Basssänger in Wolyn.

Diese Werke haben den bildlichen Wirkungsbereich (die Sphäre) und die kompositorische Technik des Komponisten vorgezeichnet. Sie scheinen der Versuch zu sein, die Suche des jungen Komponisten nach etwas Verlorenem mit dem(r) Versuch(ung) zu vereinigen etwas anderes zu finden, wahrzunehmen und zu interpretieren. Diese Suche hat den Komponisten zum Einen zur geistlichen Musik geführt mit ihrer Welt voller Geheimnisse im kirchlichen Ritual (vor allem sichtbar im heiligen Psalm von David Nr. 103, Triptychon „Herr, Gott, höre mir zu“, der das tiefe, individuelle Gebet als nur „zur Hälfte vertonten dialogischen Monolog“ darstellt). Zum Anderen wendet sich eine andere Weltwahrnehmungssphäre des Komponisten den magischen Motiven heidnischer Rituale zu, ihrem kompositorischen Streben und ihrer persönlichen Lesart von Symbolik. Vom altertümlichen Ritual des Wahrsagens durchdrungen sind die Werke

- „Die zwei Rufe der Gottessklavin Maria“,
- „Kupeilo“,
- „Ein sich schlängelnder Tanz“,
- „Über den grauen Kuckuck“,
- „Wildgräser-Gesang“,

die in verschiedenen Jahren geschrieben wurden. Die mannigfaltigen Kunstwelten, die diese Werke vertonen, verbinden in natürlicher Weise die vielfältigen, schöpferischen Experimente des Künstlers. Sie enthalten regelmäßig feine, psychologische Bedeutungsnuancen. Voneinander sehr unterschiedliche Werke des Künstlers wie

- die Legende „Zwei Rufe“,
- die symbolische „Beichte“,

- „Herbstgesang“ oder
- „Unechtes Echo“

stellen den alten, ursprünglichen Inhalt in moderner Weise dar, ohne dabei jedoch historische, stilistische und ästhetisch-bildliche Bedeutungen und Bezüge vergangener Traditionen unberücksichtigt zu lassen. Werke in denen der Komponist zu dieser Einheit zu finden begann, sind oft zu finden, zum Beispiel in einer seiner mystischen Passakalie oder im heidnischen Finale des Quartetts für zwei Geigen, Bratsche und Cello.

V. Tymozhynsky ragt als individuelle Figur innerhalb der zeitgenössischen, ukrainischen Musikkunst heraus. Seine Werke gehören zum Repertoire bekannter, ukrainischer Musiker sowie des Kammerchors „Kreschatik“, der Chorkapelle „D. Bortnjansky“, dem Kammerchor „Credo“ und der Gruppe „Jevschan“. Tymozhynskys Werke bilden einen Teil der Konzertprogramme verschiedener Wolynischer Künstler: des staatlichen, akademischen, ukrainischen Volkschores von Wolyn, des Kammerensembles „Kantabile“, der Aufführungen des wolynischen, regionalen, musikalisch-dramaturgischen Theaters „T. G. Shevtschenko“. Eine besondere Zusammenarbeit pflegt V. Tymozhynsky mit dem Kammerchor „Oranta“ (Leiter V. Mojsijuk). Dieser Chor hat sich zu einem schöpferischen Labor für den Komponisten entwickelt. Der „Oranta“-Chor ist gleichzeitig einer der aktivsten Werber für V. Tymozhynskys Schaffen. Tymozhynskys Werke sind auch in den Programmen internationaler Festivals zu finden, insbesondere des XI.-XV. „Kiew-Musik-Festes“ und der XI. und XIV. „Musikalischen Premieren der Saison“. Sie wurden auch im Ausland aufgeführt, z.B. in Deutschland, Frankreich, Spanien, Polen, Tschechien, Russland, USA und Kanada. Zur Bereicherung des Kunstlebens der Stadt Lutsk wurden zwei Autorenkonzerte des Komponisten (am 26.05.1995 und 11.12.2001) organisiert. Einige Zitate der lokalen Zeitungskommentatoren lauteten: „... Im galoppierenden Tempo unserer

Tage mit ihrem aufdringlichen Einfluß fremder Rhythmen und den Eintagsfliegen-Liedchen, ist es nicht einfach, eine eigene, schöpferische Gestalt, Art und einen eigenen Stil zu bewahren; es gelingt bei weitem nicht jedem. Victor Tymozhynsky gelingt es...“ (N. Gumenjuk „...A-cappella des Wolynischen Klassikers“. / „Witsche“, 20.12.2001), “Der Komponist Victor Tymozhynsky schafft im Bereich der geistlichen Musik a capella ein Wunder; er führt die menschlichen Seelen zu den Quellen der hohen Geistlichkeit zurück“ (A. Filatenko „Ein Abend göttlichen Gesangs“ / „Wolyn“, 18.12. 2001).

Victor Tymozhynsky ist ein Pädagoge und aktiver Werber für die neueste, ukrainische Musik, eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, Vorsitzender der Jury einer Reihe von Wettbewerben, Mitglied verschiedener Kommissionen und Kunstausschüsse. Sein Schaffen bestehend aus bisher über hundert Werken verschiedener Gattungen und Formen ist einerseits das Ergebnis seiner nachdenklichen, moralisch-ethischen Wirklichkeitsanalyse, andererseits aber ein tief emotionales Erlebnis schönster Weltästhetik. Sein Schaffen verbindet moderne Kompositiotechnik mit vorsichtigen, bewahrenden Beziehungen zur Tradition, intensiver, tiefer, innerer Entwicklung bei gleichzeitiger Stützung auf Quellen, für die er nach einem neuen Weg sucht, um deren Traditionen zu realisieren. Das Ziel des Komponisten ist es, bei der Entwicklung nicht zu zerstören, sondern die Entwicklung als ein Wachstum im Schaffen zu begreifen. Die aufmerksamen, delikatsten Beziehungen zur Bedeutungsbildung, zum Wesen der musikalischen Intonation, trägt zu einem feinen Gefühl bei, zu einer linear-harmonischen und melodischen Natur seiner Musik und zur vollen Empfindung der aufregenden, lebendigen Schönheit. So reift das musik-intonationale Kunstcredo von V. Tymozhynsky aus – durch den Ausdruck einer alles durchdringenden Melodie, in der sein intellektueller, lyrischer Charakter abgebildet wird.

Heute vertont der Komponist Victor Tymozhynsky, wie immer das Ewige

im Vorübergehenden, die ewigen Realitätsanteile genau, kunstvoll und fleißig filtrierend. Die nebelige Traurigkeit klingt in seiner Musik zugleich kompliziert und einfach und zieht uns damit immer wieder in ihren Bann.

Werke

1. 1983 - Sinfonie
2. 1984 - „Oh, im berühmten Lutsk“ für Bariton, gemischten Chor und Klavier, nach Volkstext
3. 1984 - „Zwei Präludien“ für gemischten Chor a-cappella, nach Volkstexten
4. 1984 - „Zigeunerinnen“ für Kammer-Instrumentalensemble, Musik zur dramatischen Aufführung des Märchens von L. Ustinov
5. 1985 - „Fürst Svjatoslavs Schlaf“ für kleines sinfonisches Orchester, Musik zur dramatischen Aufführung von I. Franko,
6. 1985 - „Die Welt aus dem Blickwinkel ihrer Einzelteile“ Triptychon für Bass und Klavier, nach Texten ukrainischer Dichter des XVII. Jahrhunderts: I. Maksimovich, D. Bratkovsky, I. Velichkovsky
 - „Glück“
 - „Tod“
 - „Vorgehen“
7. 1985 - „Oh, du Lerche“ für Banduristen-Ensemble, Bearbeitung des gleichnamigen wolynischen Volksliedes
8. 1986 - „Drei Chöre“ für gemischten Chor a-cappella nach einem Gedicht von Dmitro Pavlichko
 - „Birke“
 - „Madrigal“
 - „Wann helfen mir keine Gedichte“
9. 1985-1987 - Chorzyklus „Wolyner Lieder“ für Volksschor, nach Volkstexten
 - „Oh, du Lerche“

- „Es hatte einmal eine Mutter eine Tochter“
 - „Es flog der Kuckuck“
 - „Oh, früh - früh“
 - „Oh, von Samstag bis Sonntag“
10. 1987 - „Rosendornen“ für Flöte und Klavier
11. 1987 - Streichquartett in f-Moll in drei Teilen für zwei Geigen, Bratsche und Cello (V. V. Flis gewidmet)
12. 1987 - „Der kleinen Marjani“ für Banduristen-Trio, nach einem Gedicht von T. Shevchenko
13. 1988 - „Vesnivka“ für Banduristen-Trio, nach einem Gedicht von M. Shashkevich
14. 1988 - „Das Wachtelchen“ für Banduristen-Trio, Bearbeitung des gleichnamigen wolynischen Volkslieds
15. 1988 - „Zwei Gedanken“ für Stimme und Bandura nach einem Gedicht von J. Strutsjuk
16. 1989 - „Zwei Romanzen“, für Sopran und Klavier nach einem Gedicht von Lesja Ukrainka
17. 1990 - "Hoffnung", Kantate für gemischten Chor a-cappella nach einem Gedicht von Lesja Ukrainka
- „Hoffnung“
 - „Ketzer“
 - „Herbstgesang“
 - „Liebes Land“
18. 1992 - „Oh, dort über dem Fluss“ für Banduristen-Trio, Bearbeitung des gleichnamigen ukrainischen Volkslieds
19. 1992 - „Zwei Schedrivki“ für gemischten Chor a-cappella nach Volkstexten
20. 1993 - „Unechtes Echo“ für Frauenchor a-cappella
21. 1994 - "Das Geschenk" für Oboe und Klavier

22. 1994 - „Ballade“ für ein Banduristen-Trio, nach Volkstexten
23. 1995 - „Über den grauen Kuckuck“ für Geige und Klavier
24. 1995 - „Zwei Romanzen“ für Sopran und Kammerorchester nach Gedichten von Lesja Ukrainka
 - „Herbstgesang“
 - „Ich liebe dich nicht mehr“
25. 1995 - „Die zwei Rufe der Gottessklavin Maria“ für Sopran und 18 Streichinstrumente
26. 1995 - „Leichte Stücke“ für Streichinstrumente
27. 1995 - „Tränen“ für gemischten Chor a-cappella, nach einem Text von T. Shevchenkos
28. 1996 - „Unvermeidlich“ Ballett für Synthesizer nach Motiven der Gedichte von V. Prostopchukas
29. 1996 - „Wohl unserer Mutter“ für Synthesizer, Musikkomposition zur dramatischen Aufführung von V. Illjashenko
30. 1996 - „Über den grauen Kuckuck“ für Streichorchester
31. 1997 - „Herbstgesang“ für Frauenchor a-cappella, nach Gedichten von Lesja Ukrainka
32. 1998 - „Am morgen“ Dichtung für Männerchor a-cappella, nach Gedichten von J. Strutsjukas
33. 1998 - „Na warte, Wolf!“ für Solisten, Vokalensembles und Kammer-Instrumentalensembles, Musikkomposition zum Märchen von O. Kurljandsky und A. Haitom
34. 1998 - „Der Wunsch“ für Trompete und Klavier
35. 1999 - „Kupeilo“ für gemischten Chor a-cappella, nach Volkstexten
36. 1999 - „Gott, gib mir eine Donnerwolke“ für Volkschor, Bearbeitung eines ukrainischen Volksliedes
37. 1999 - Concertino für Klavier und Streichorchester (zweite Überarbeitung für zwei Klaviere)

38. 1999 - „Fünf Chöre für die Gottesliturgie“ für gemischten Chor a-cappella, nach kanonischen Texten
- „Lobpreisungen der Seele mein Herr, Gott“
 - „Dreifaltigkeit“
 - „Würdig“
 - „Cheruvim“
 - „Vater unser“
39. 2000 - „Mutter – Ukraine“ für Bass, gemischten Chor und sinfonisches Orchester, Vokal-sinfonische Dichtung nach Gedichten von P. Tichina
40. 2000 - „Wildgräser-Gesang“ für Klavier
41. 2000 - „Davids Psalm Nr. 103“ für gemischten Chor a-cappella
42. 2001 - „Oh, dort auf dem Stoß, auf dem Markt“ für Stimme und Bandura, Bearbeitung des gleichnamigen ukrainischen Volksliedes
43. 2001 - „Denke nach, mein Andrijko“ für Stimme und Bandura, Bearbeitung des gleichnamigen ukrainischen Volksliedes
44. 2001 - Triptychon „Herr, Gott, höre mir zu“ für Männerchor a-cappella, nach kanonischen Texten
- „Herr, Gott, höre mir zu!“
 - „Apostel, die von entlegensten Erdteilen kommen“
 - „Gott ist mit uns.“
45. 2001 - Postludium des Zweiten Jahrtausends für gemischten Chor a-cappella
46. 2001 - „Der Kuckuck flog“ für gemischten Chor a-cappella, nach Volkstexten
47. 2002 - „Ein sich schlängelnder Tanz“ für gemischten Chor a-cappella, nach Volkstexten
48. 2003 - „Bandurujutschi“ für Bandura-Solo

49. 1993-2004 - „Mein einsamer Stern“ Chorzyklus für gemischten Chor a-cappella, nach Texten von Lesja Ukrainka

- „Mein einsamer Stern“
- „Wind und Harfe“
- „Wer hat Ihnen gesagt, dass ich schwach bin“
- „Der Schneeball“

50. 2004 - „Schühchen“ für gemischten Chor a-cappella, nach Volkstexten

51. 2004 - „Ein schwarzes Wölkchen“ für Männerchor a-cappella, nach Volkstexten

52. 2005 - „Intermezzo“ für Waldhorn und Klavier

Adresse

Victor Anatolievich Tymozhynsky

Vinnichenko Straße 16, App. 4,

43025 Lutsk, Ukraine

Tel. +38 (03322) 4-33-85

Tel. + 38-050-9626607

Danksagung

Die Wolyner Regionalabteilung des Nationalen Komponistenvereins der Ukraine dankt für die Unterstützung ganz besonders dem

- ehemaligen Vorsitzenden des Nationalen Komponistenvereins der Ukraine, Professor und „Volkseigener Künstler der Ukraine“ Michael Borisovitsch Stepanenko,
- Abteilungsleiter der Kulturverwaltung in der Region Wolyn,– Wladimir Leontievitsch Lisjuk,
- stellvertretenden Abteilungsleiter der Kulturverwaltung in der Region Wolyn, Jaroslav Jevgenovitsch Korniluk,
- Direktor der Wolynischen staatlichen Bildungseinrichtung für Kultur und Künste, Wassily Grigoroevitsch Panasjuk,
- Intendanten und Dirigenten des Kammerchores “Oranta”, Wassily Vasiloevitsch Mojsijuk,
- ehemaligen Abteilungsleiter der Kulturverwaltung in der Region Wolyn, „Verdiente Persönlichkeit um die Kultur der Ukraine“, Nikolai Vasilovitsch Prijmak.

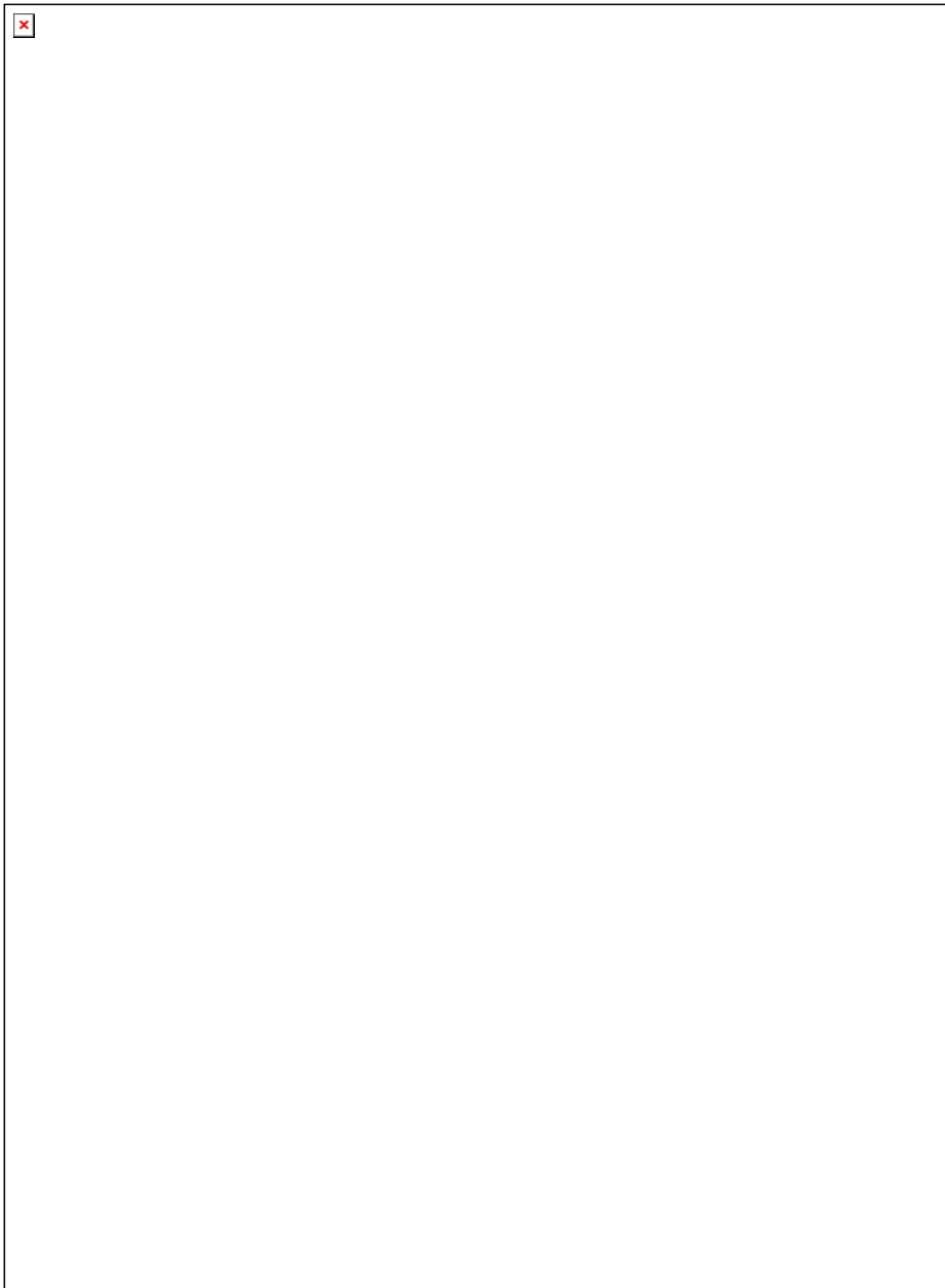
Розділ 3 / Teil 3

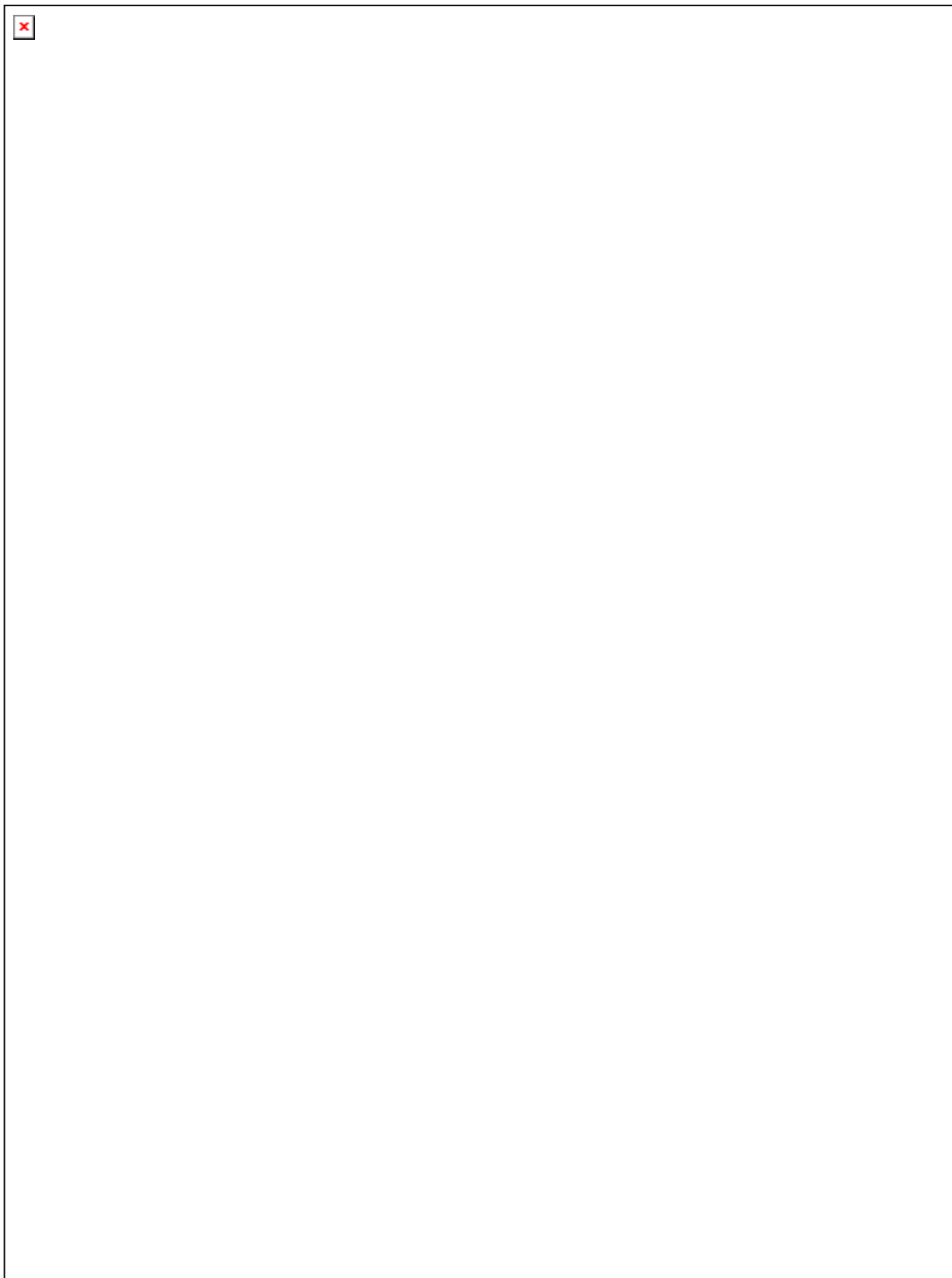
**Приклади творів членів Спілки /
Werkbeispiele der Vereinsmitglieder**

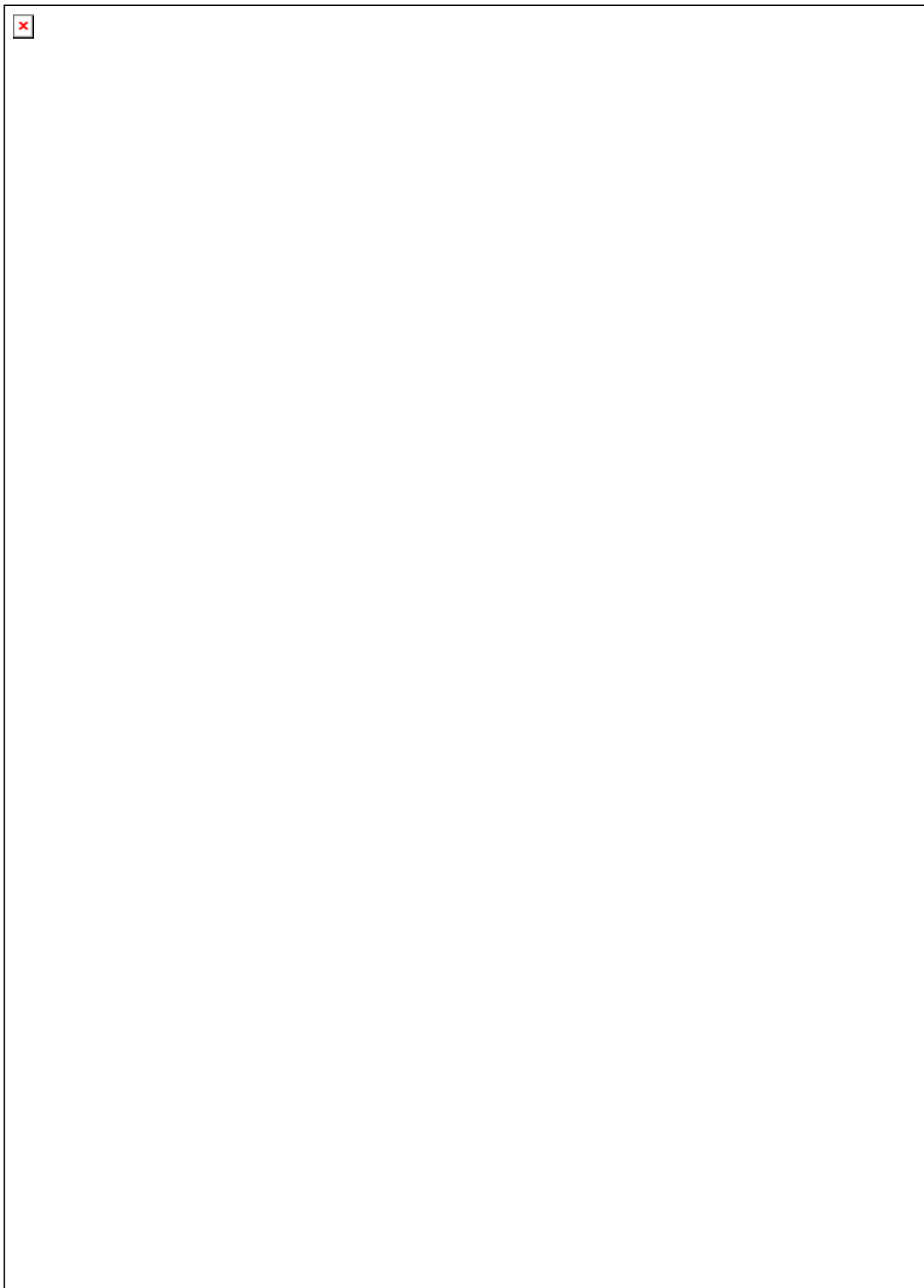
Приклади творів композиторів / Werkbeispiele der Komponisten

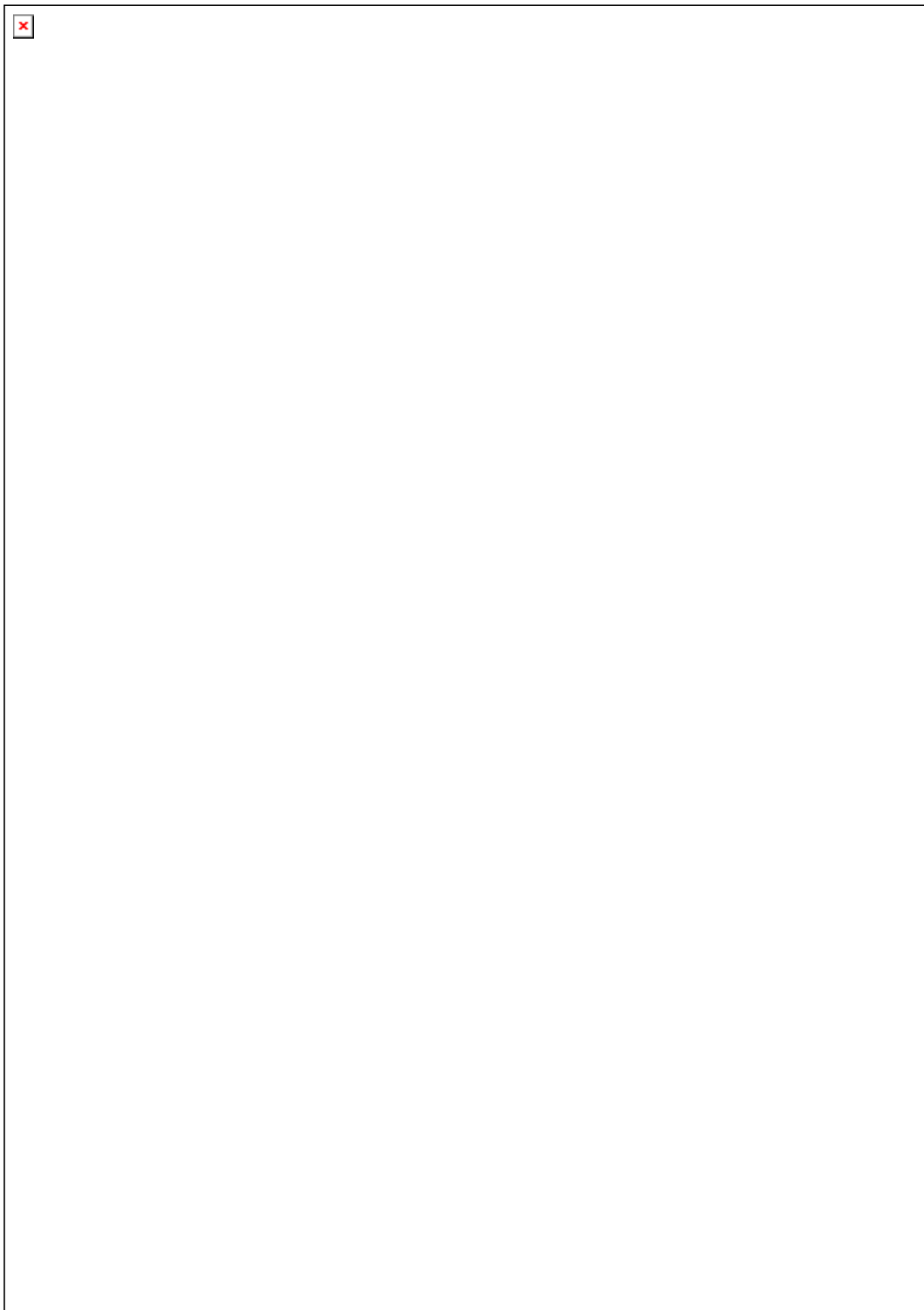
Приклади творів Герасимчука В. / Werkbeispiele von Gerasimtschuk V.

Горить моє серце / Mein Herz brennt

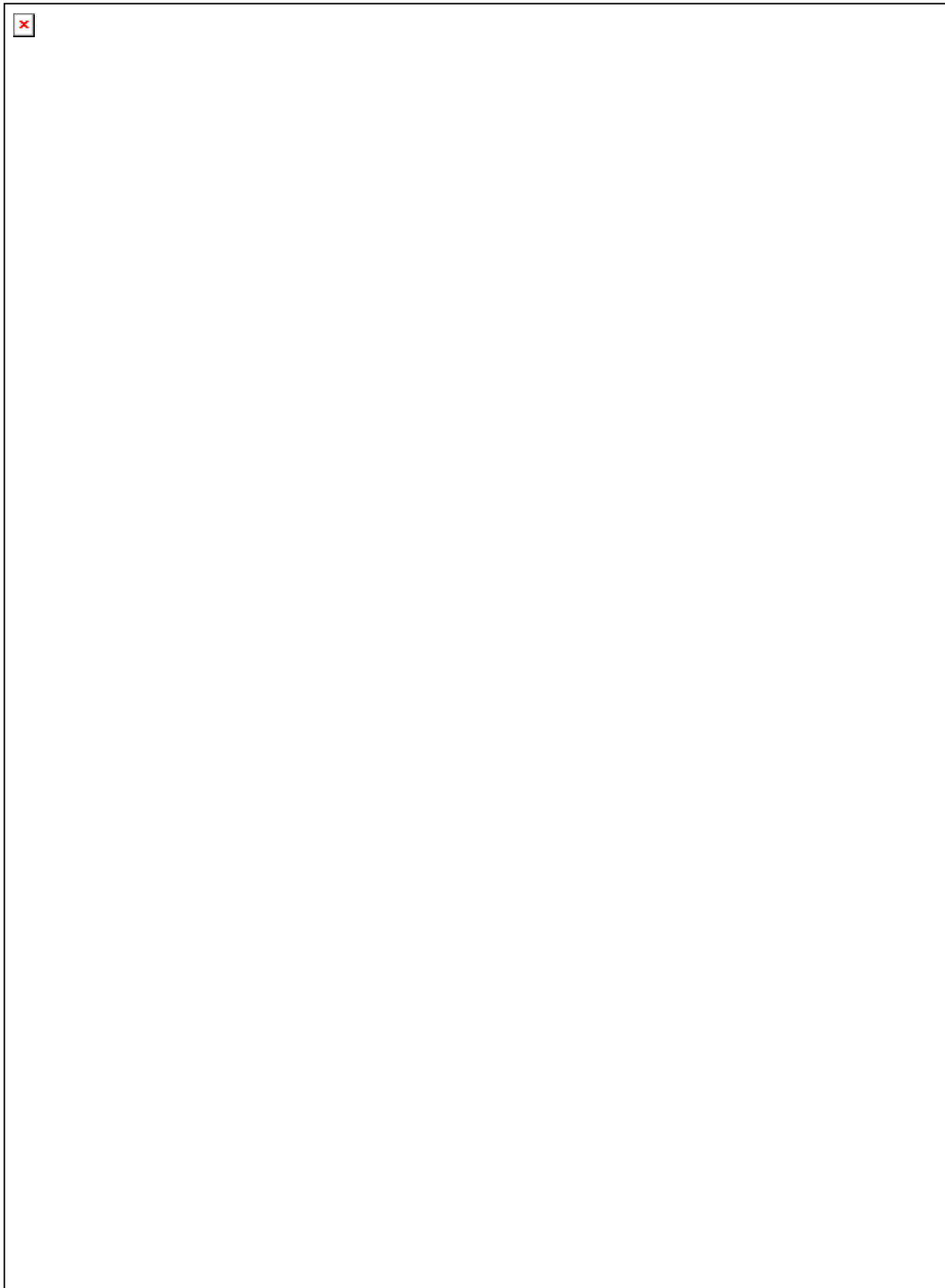


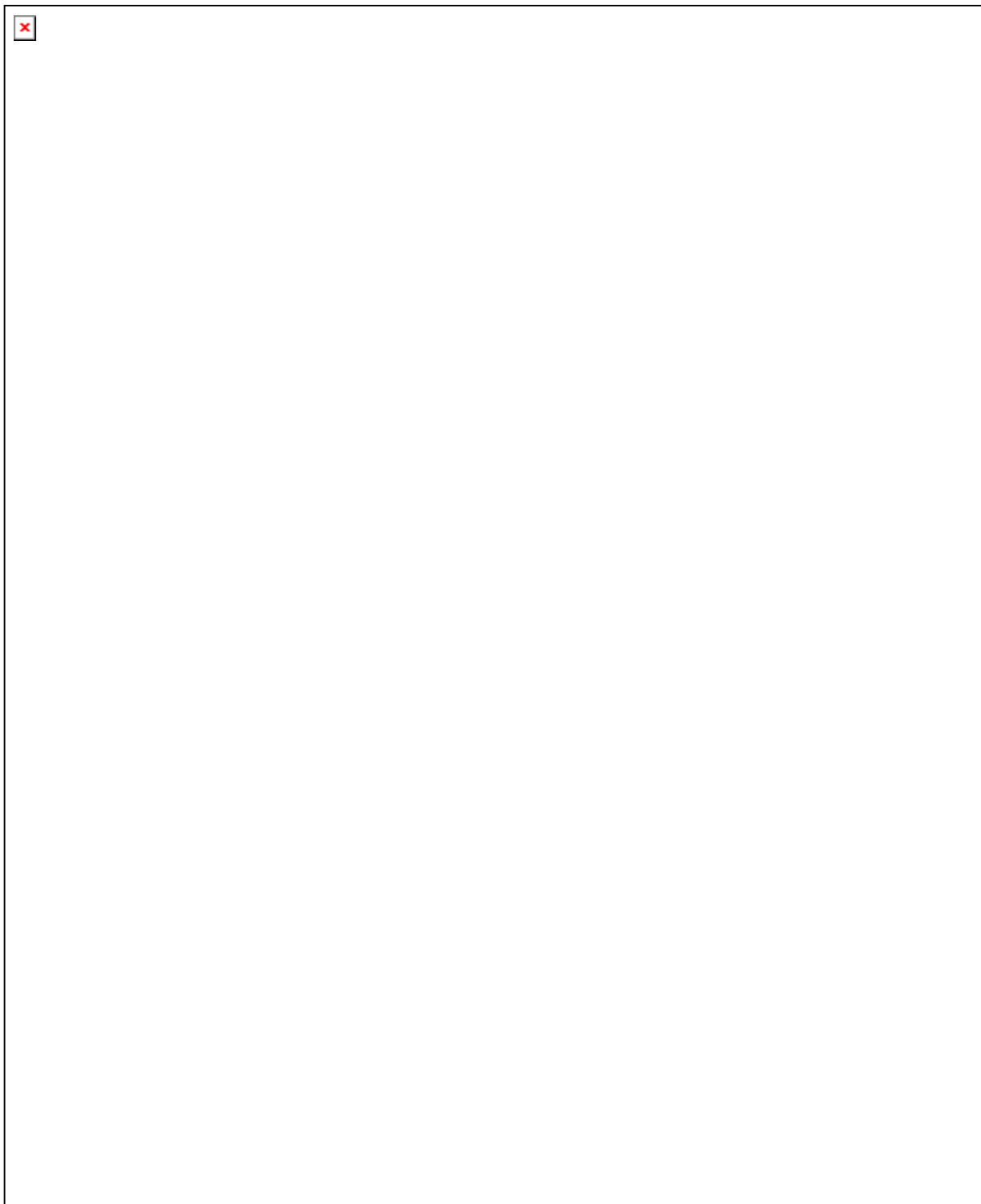


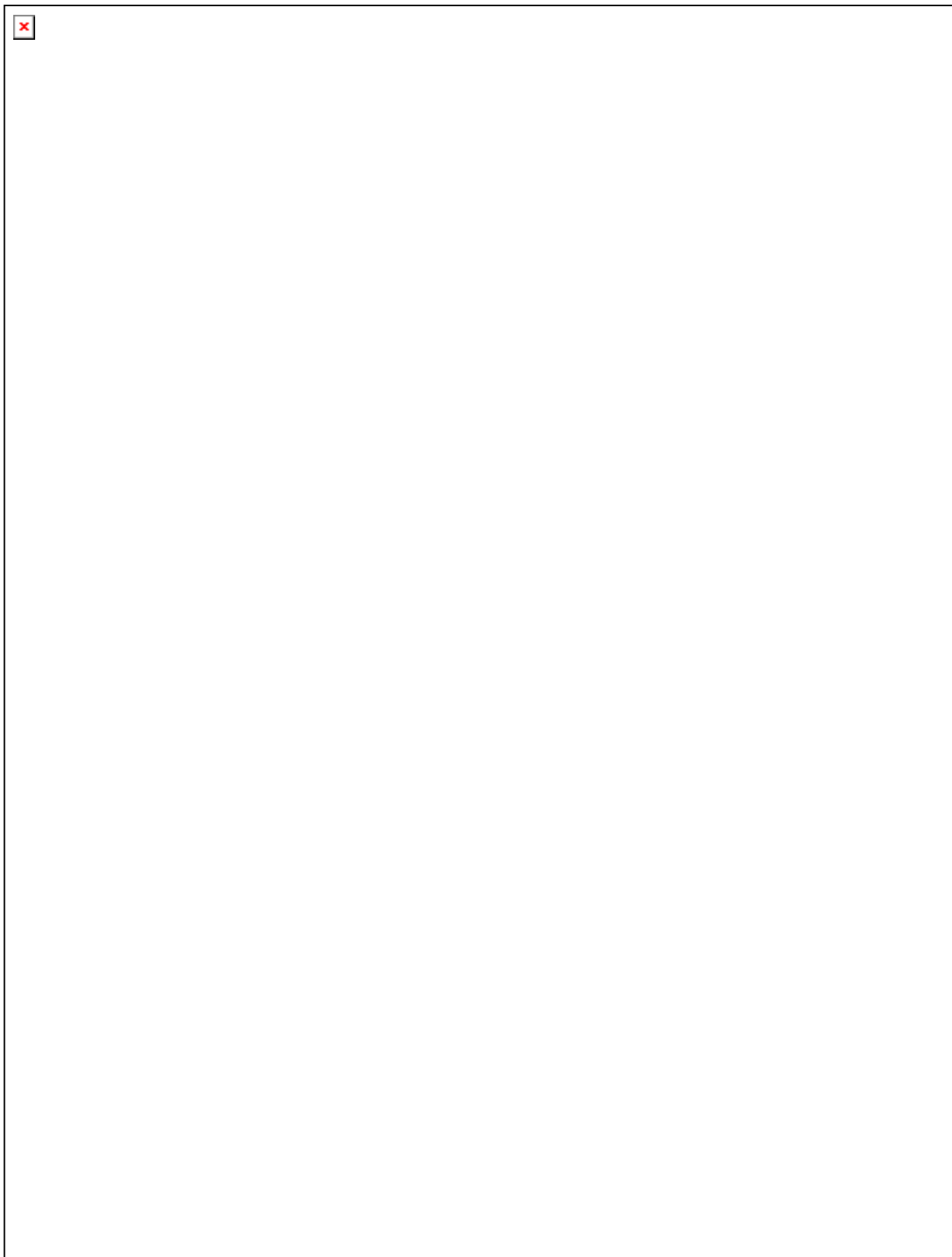


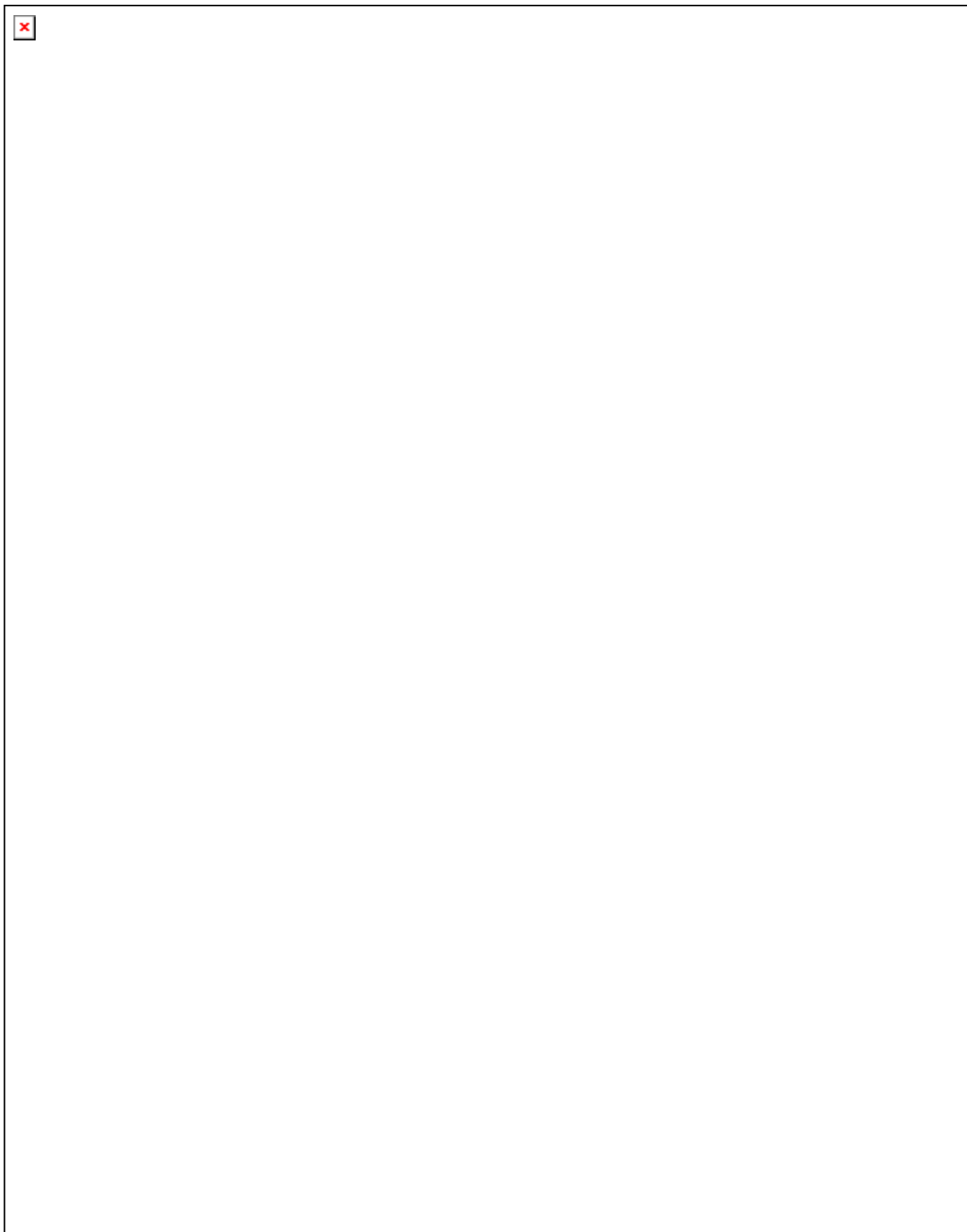


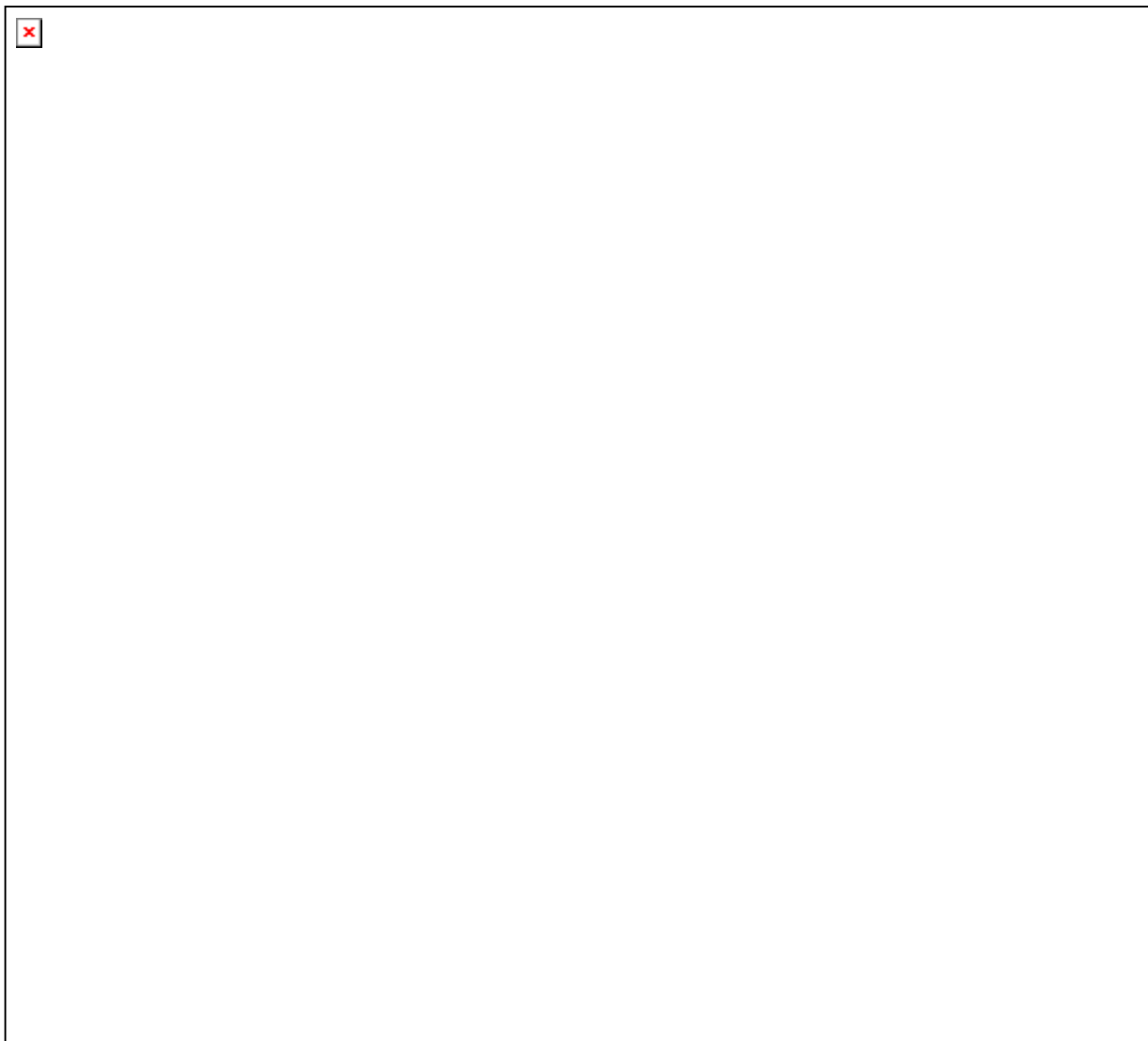
Вечірня година / Abendstunde



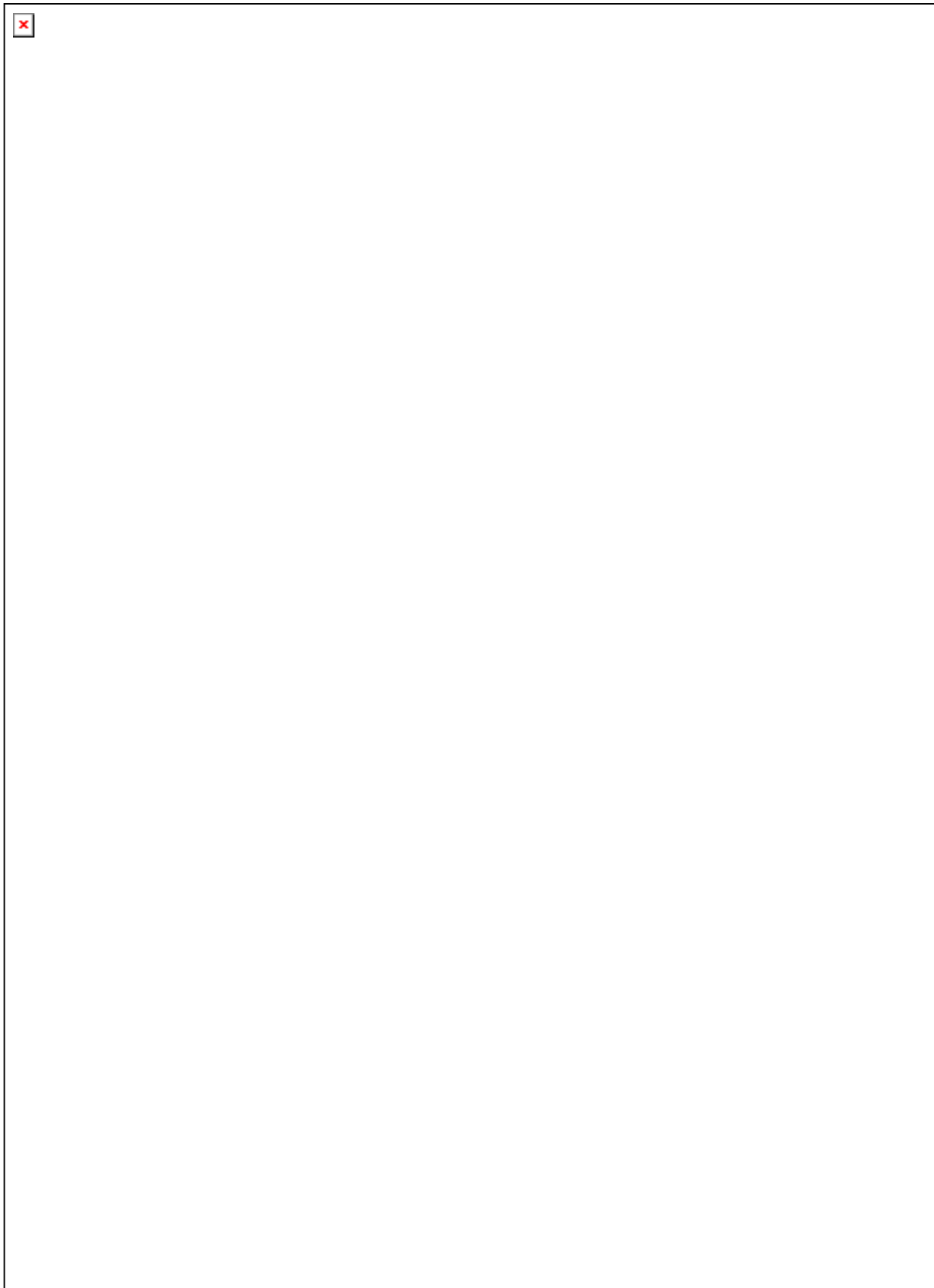


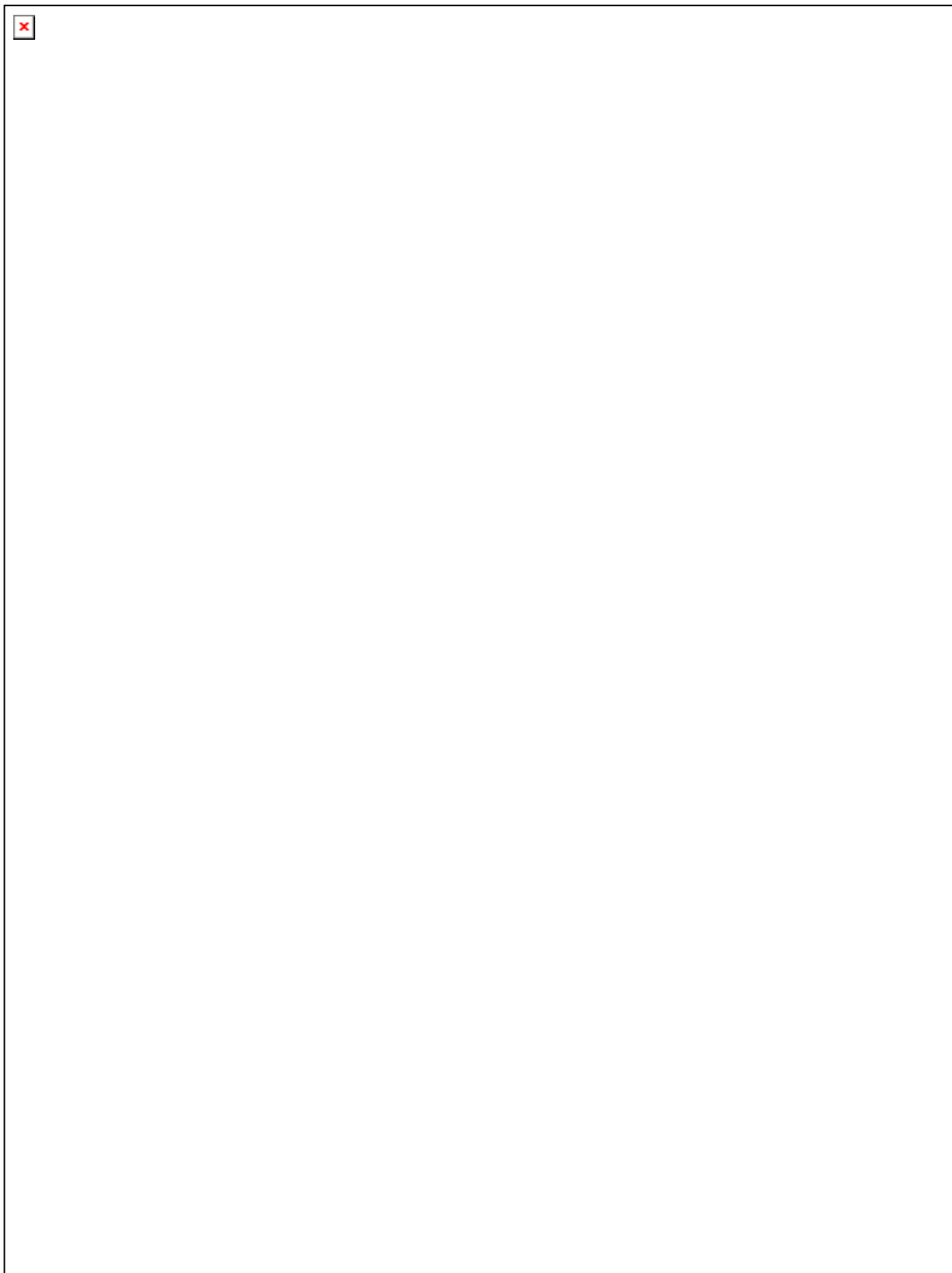


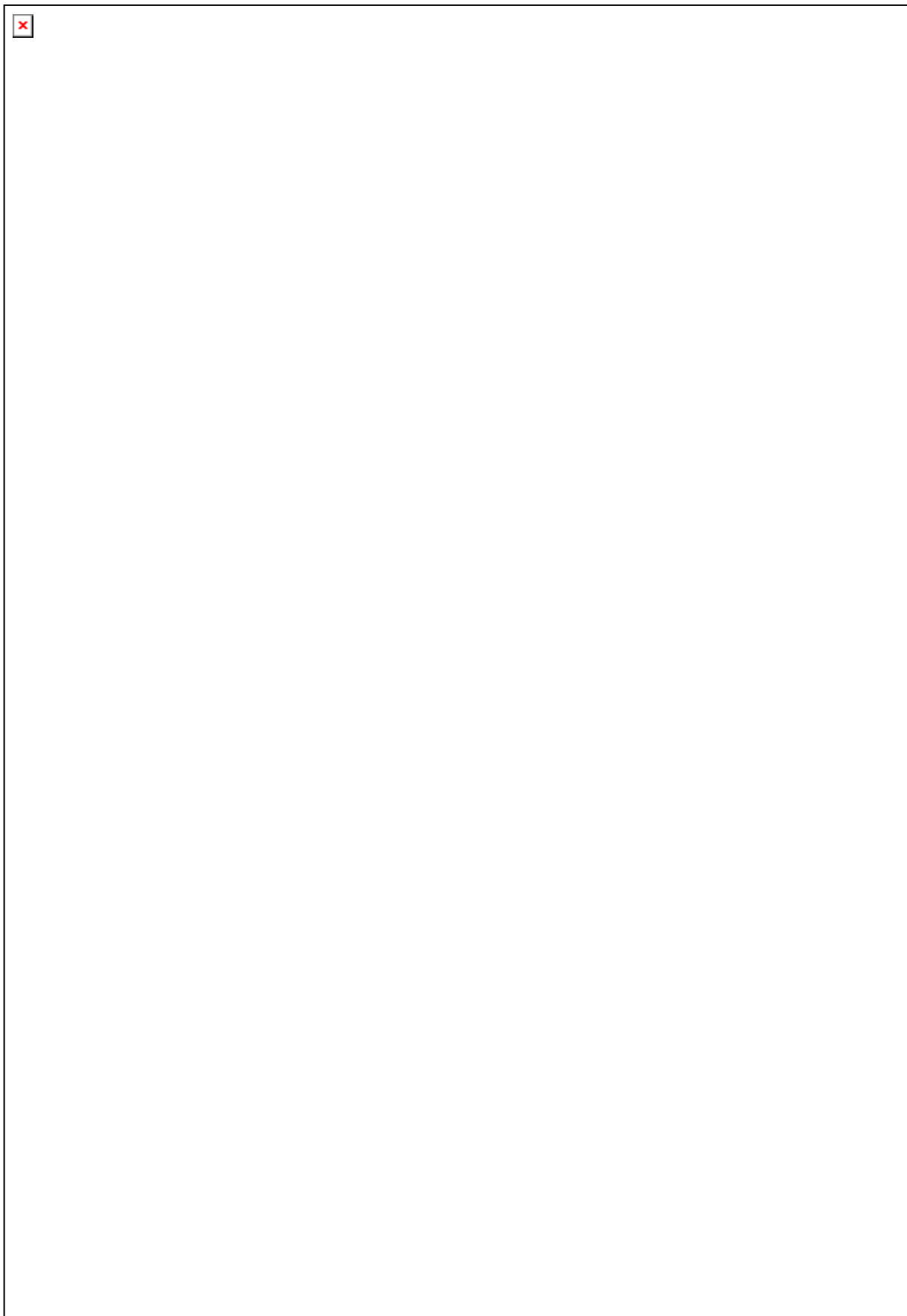


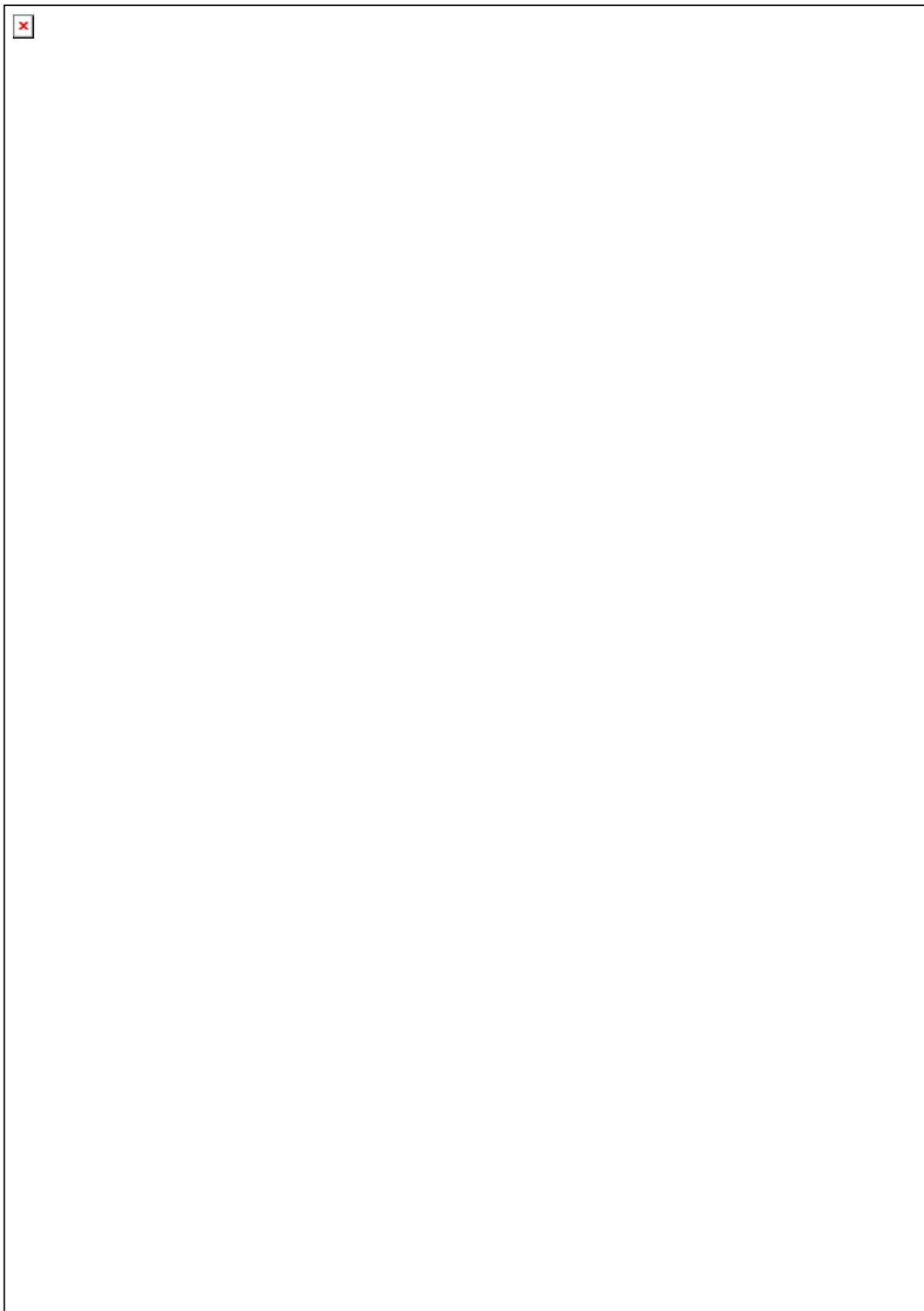


Знов весна, і знов надії / Wieder Frühling, wieder Hoffnungen

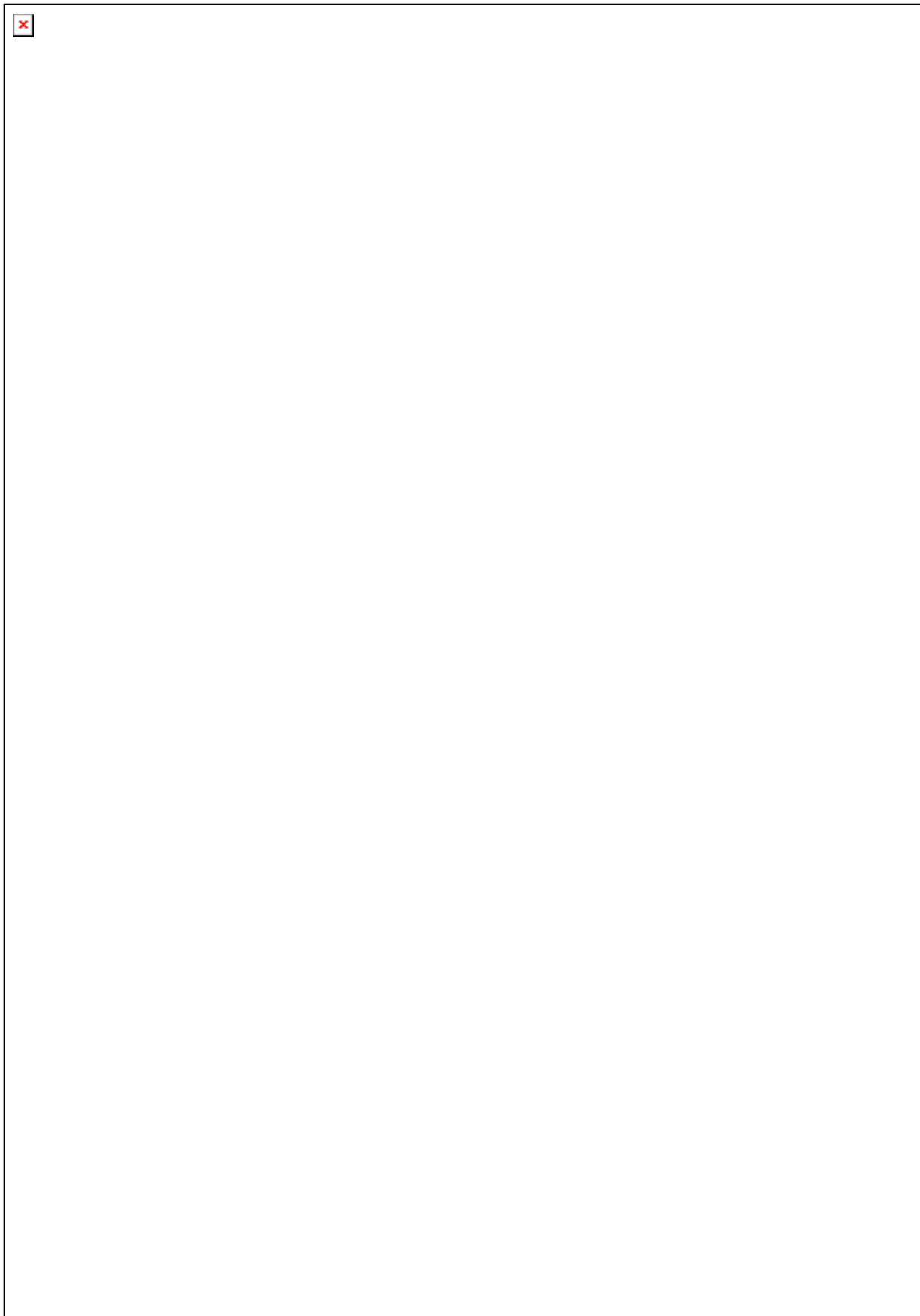






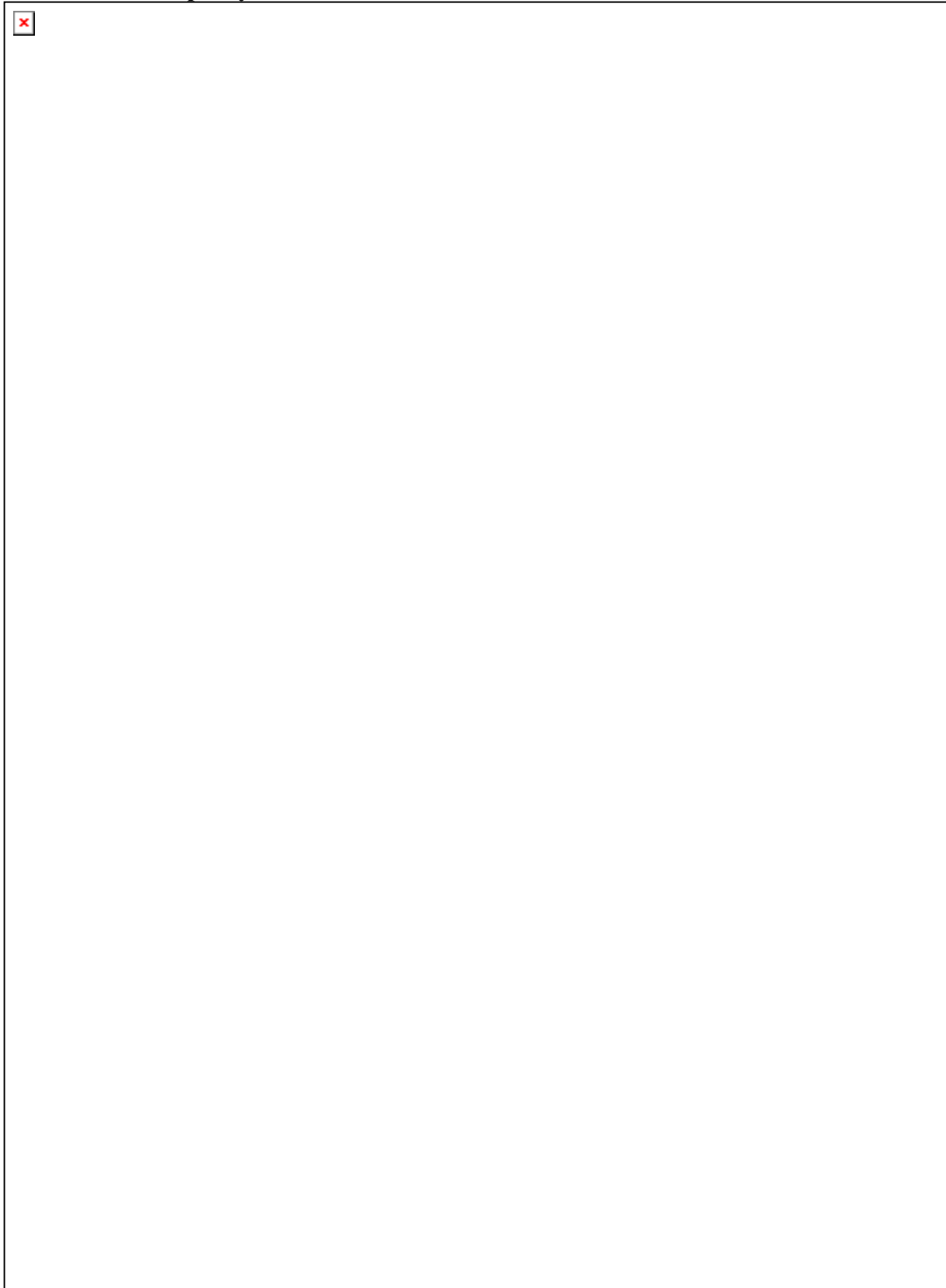


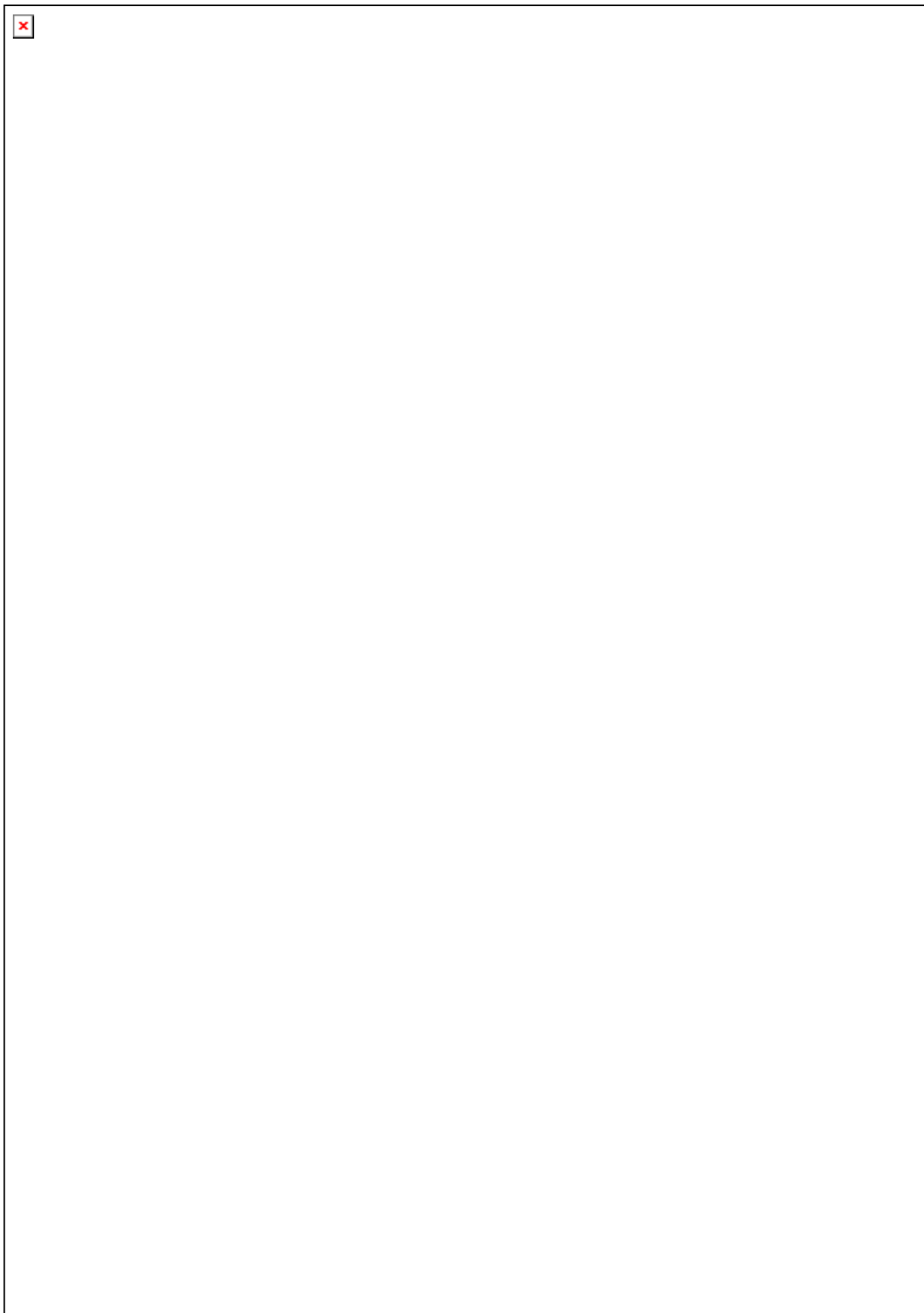
**Манускрипт (фрагмент з сонати для фортепіано № 1 c-moll) /
Manuskript (Fragment aus der Sonate für Klavier Nr. 1 in c-Moll)**

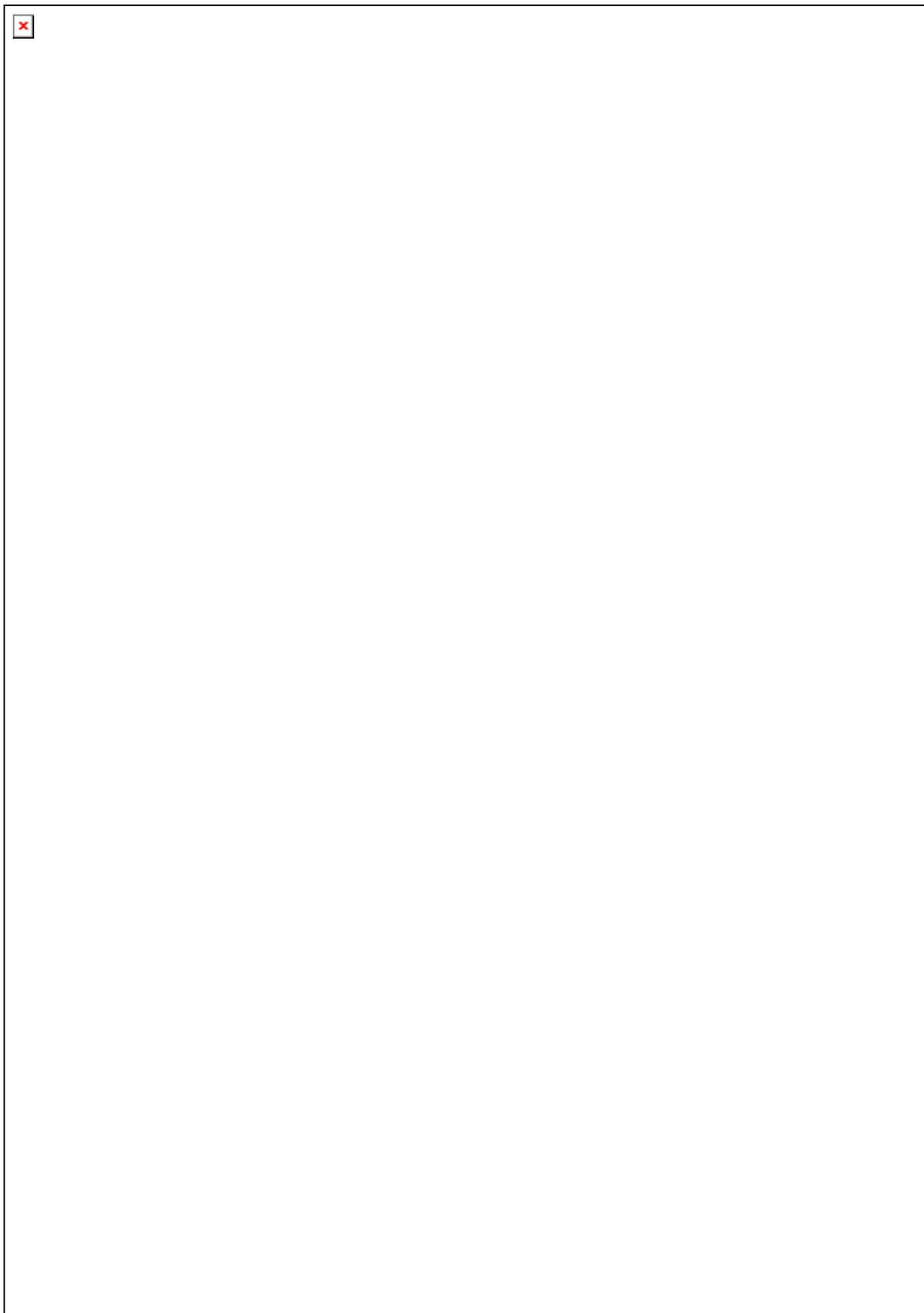


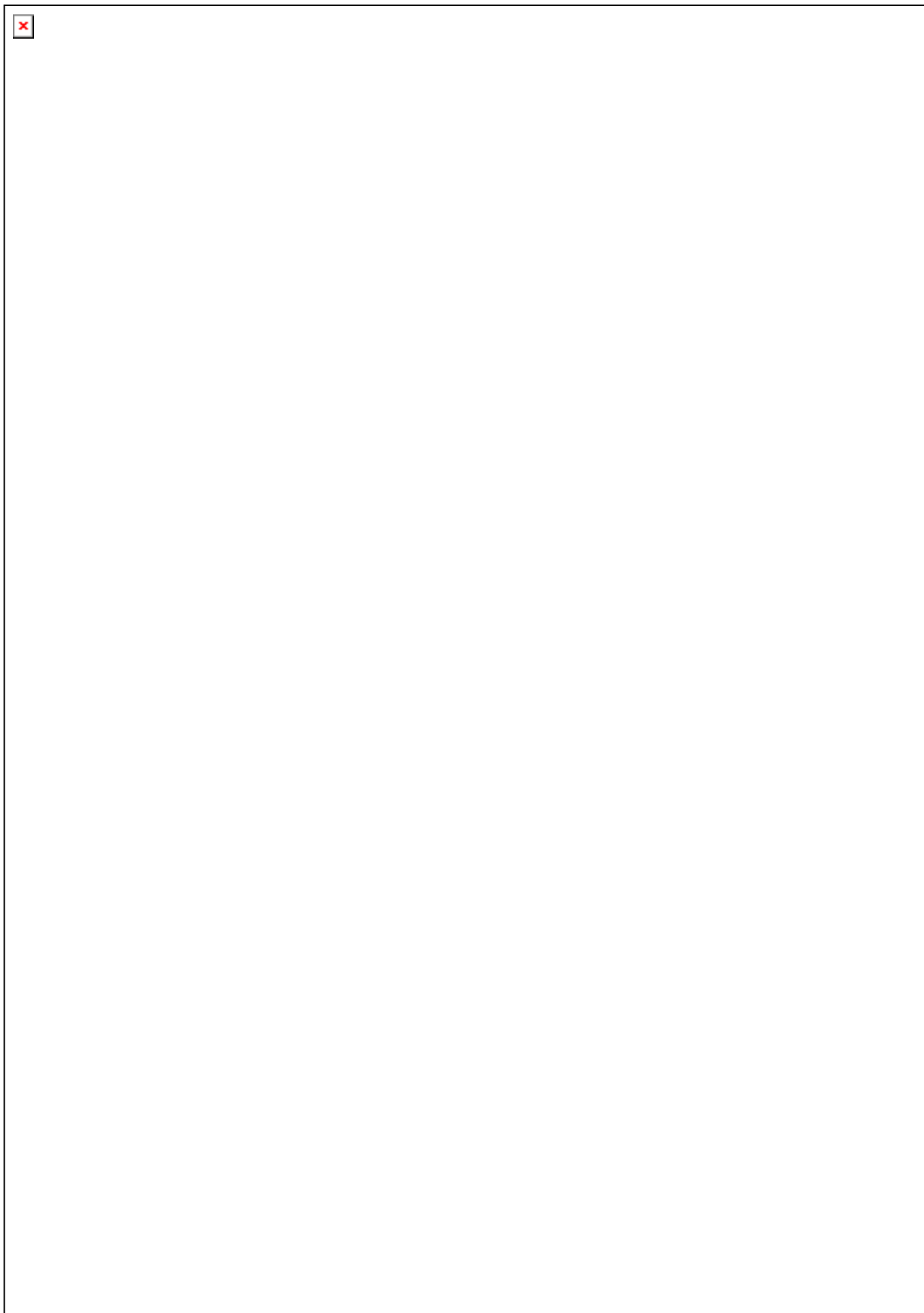
Приклади творів Калустяна О. / Werkbeispiele von Kalustjan A.

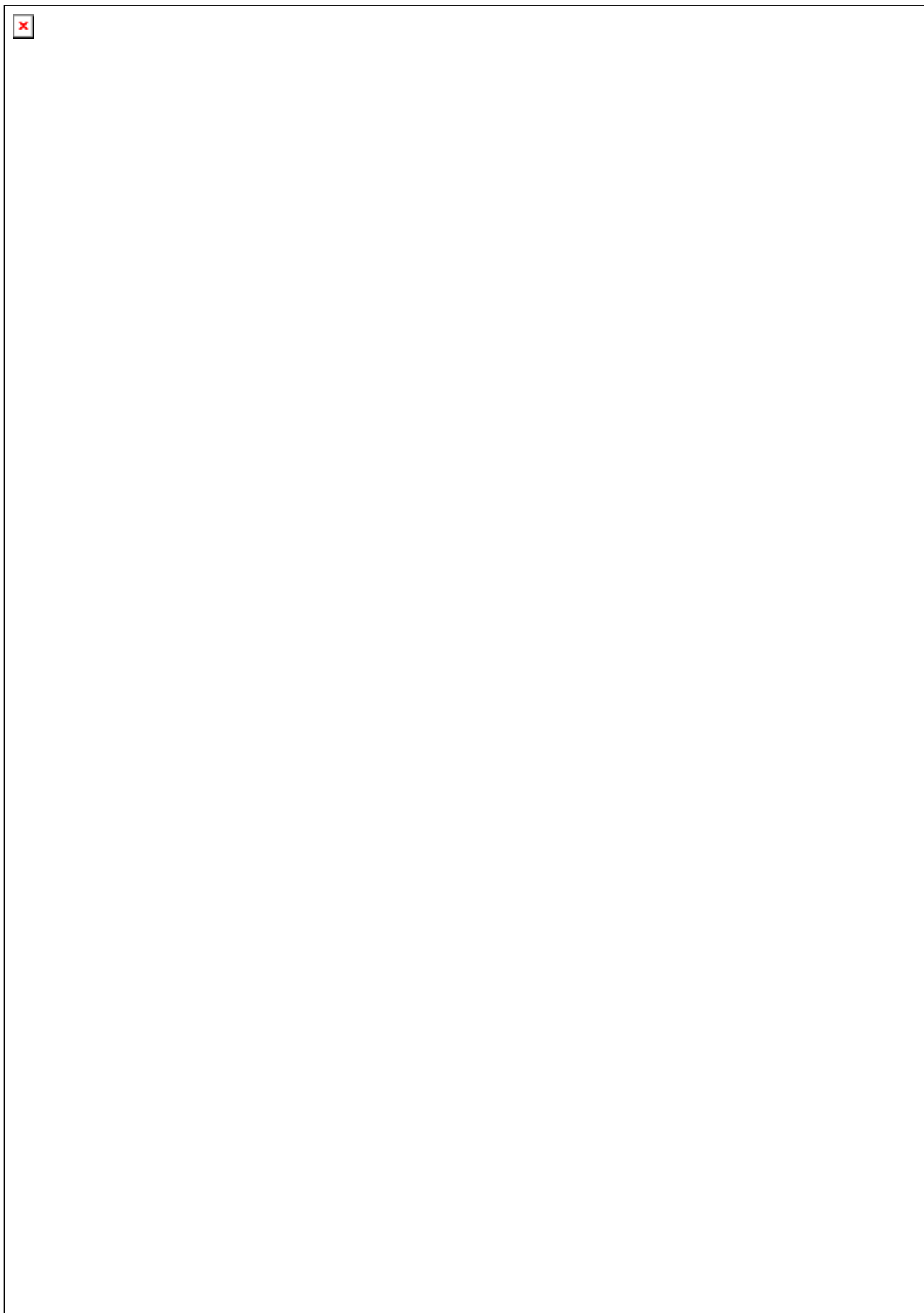
Молитва за Україну / Gebet für die Ukraine

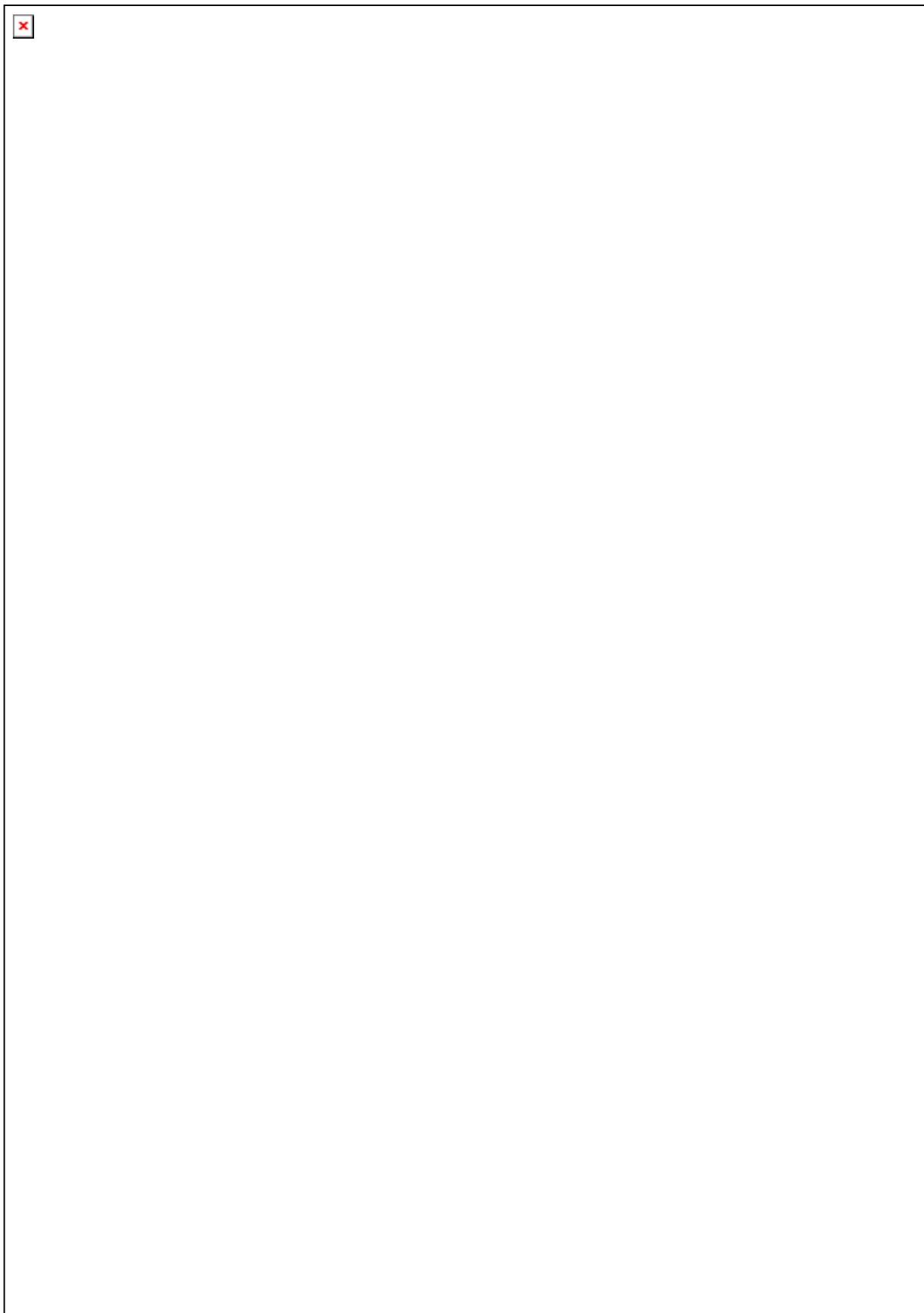


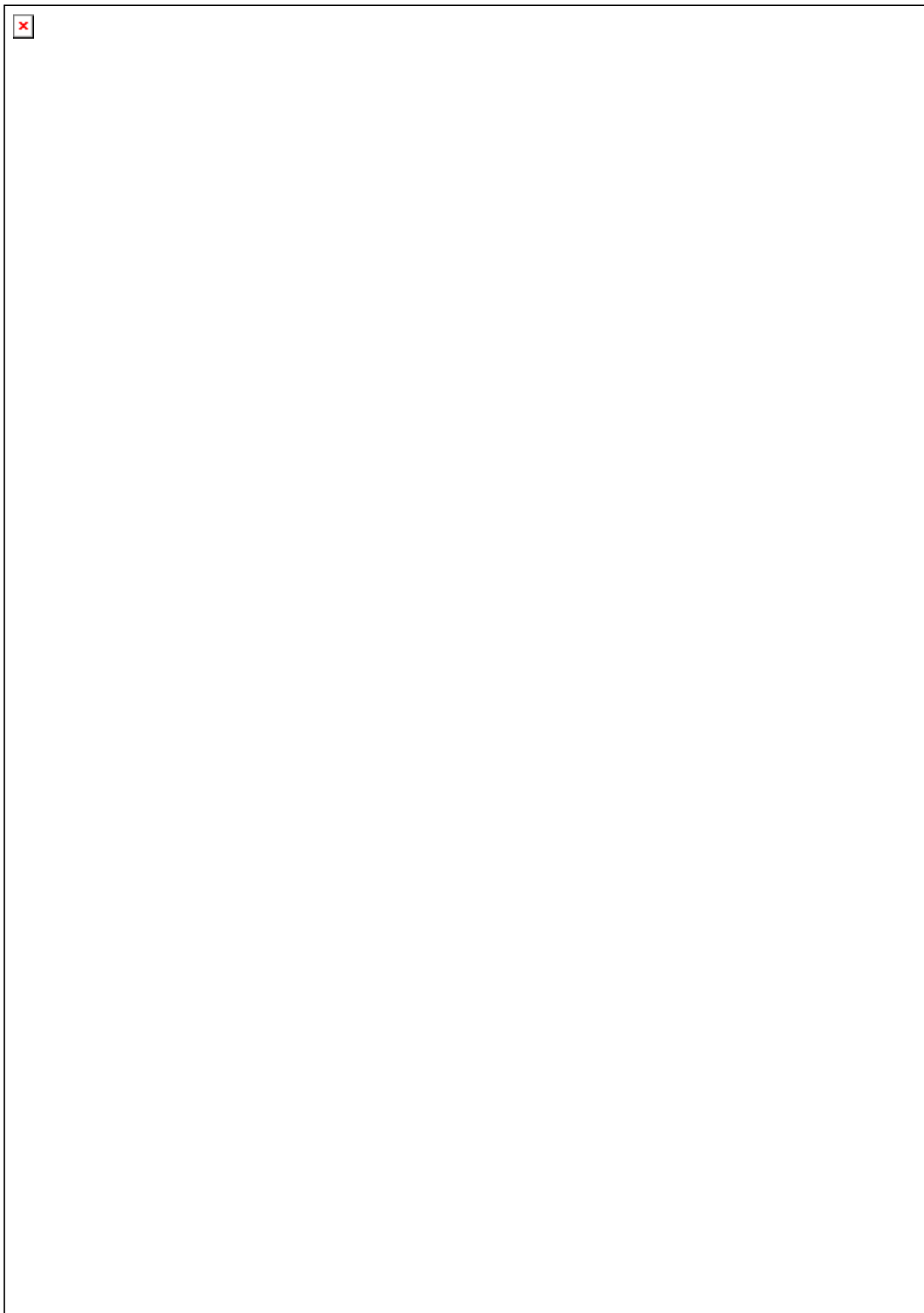


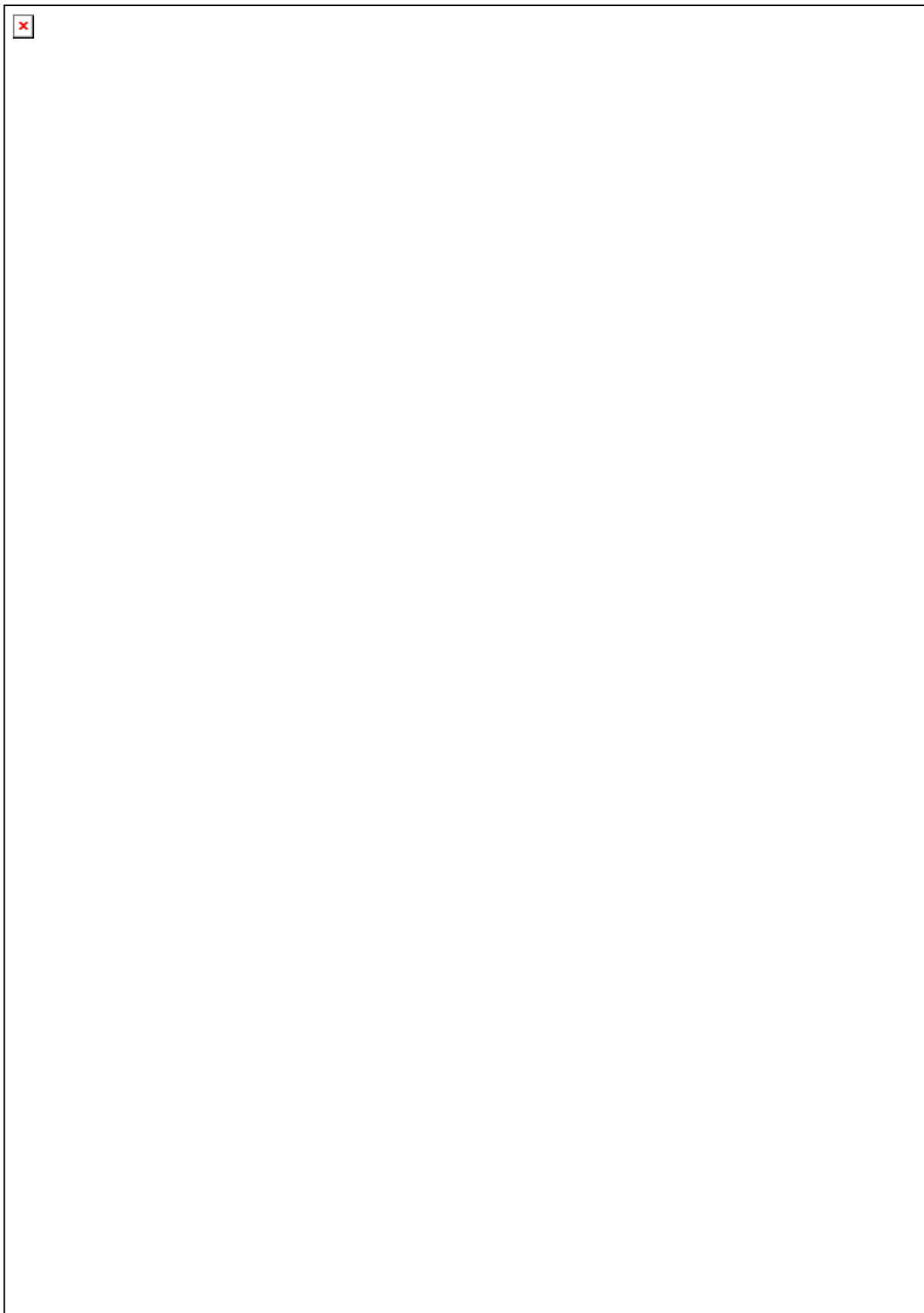


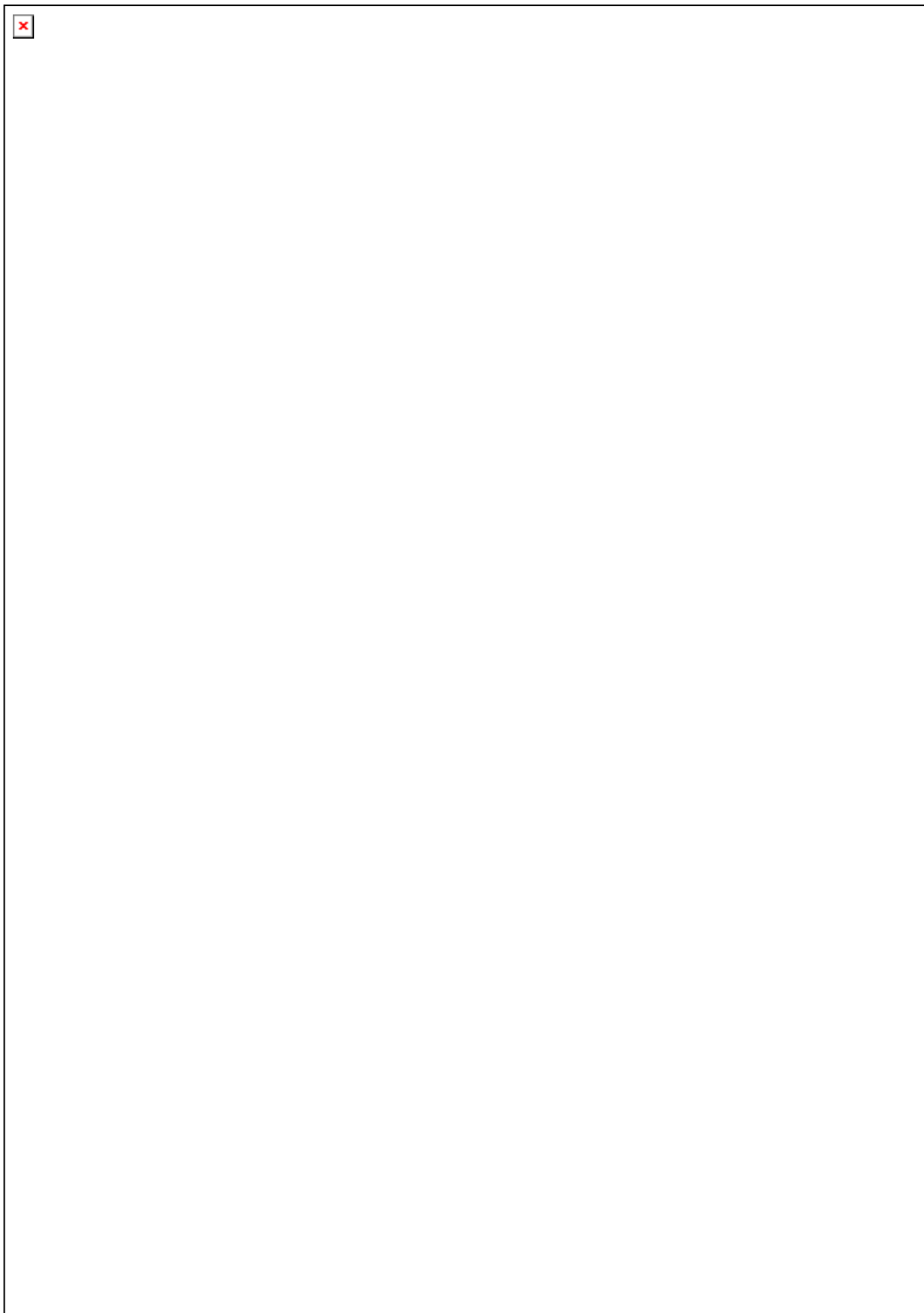


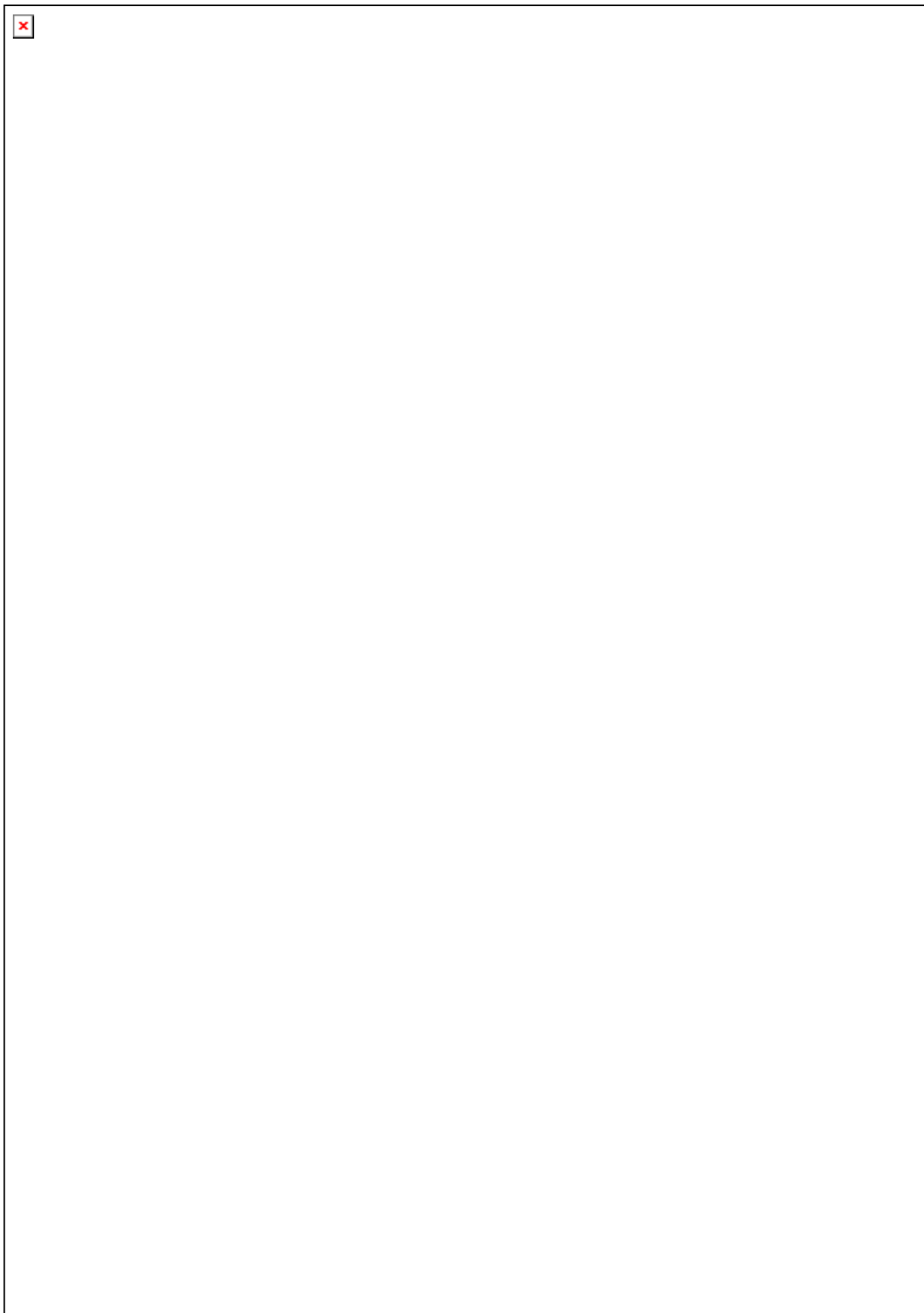


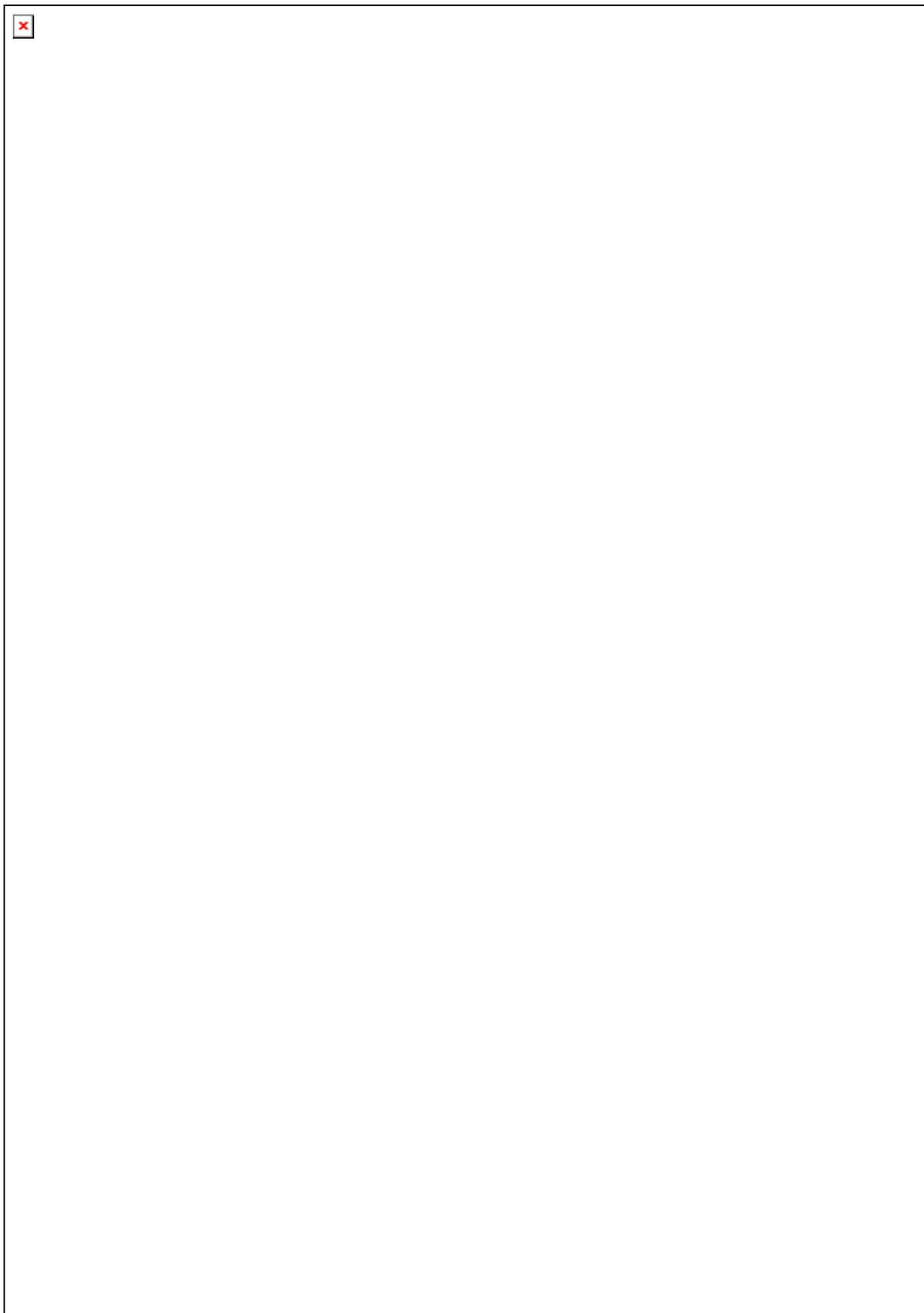


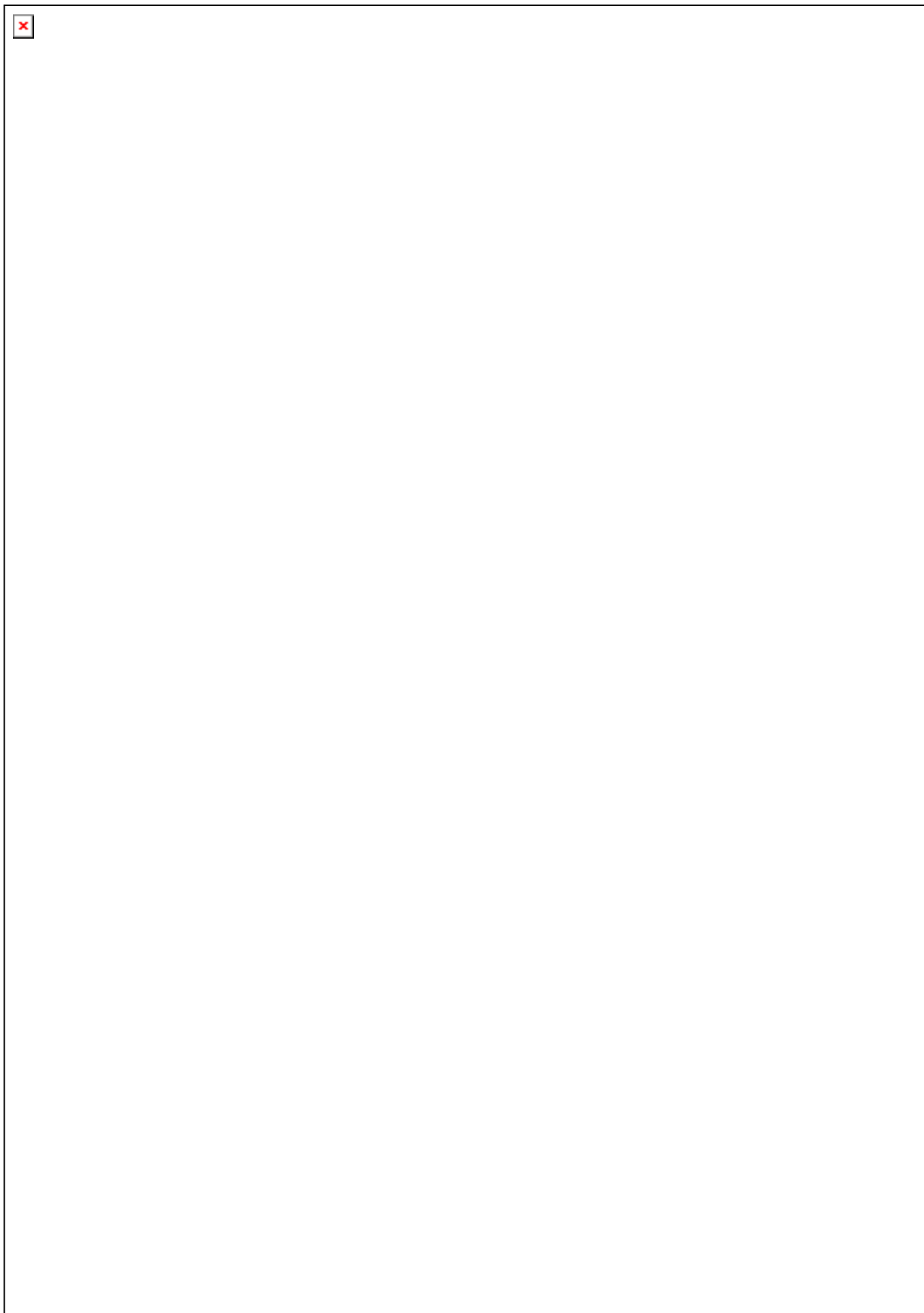


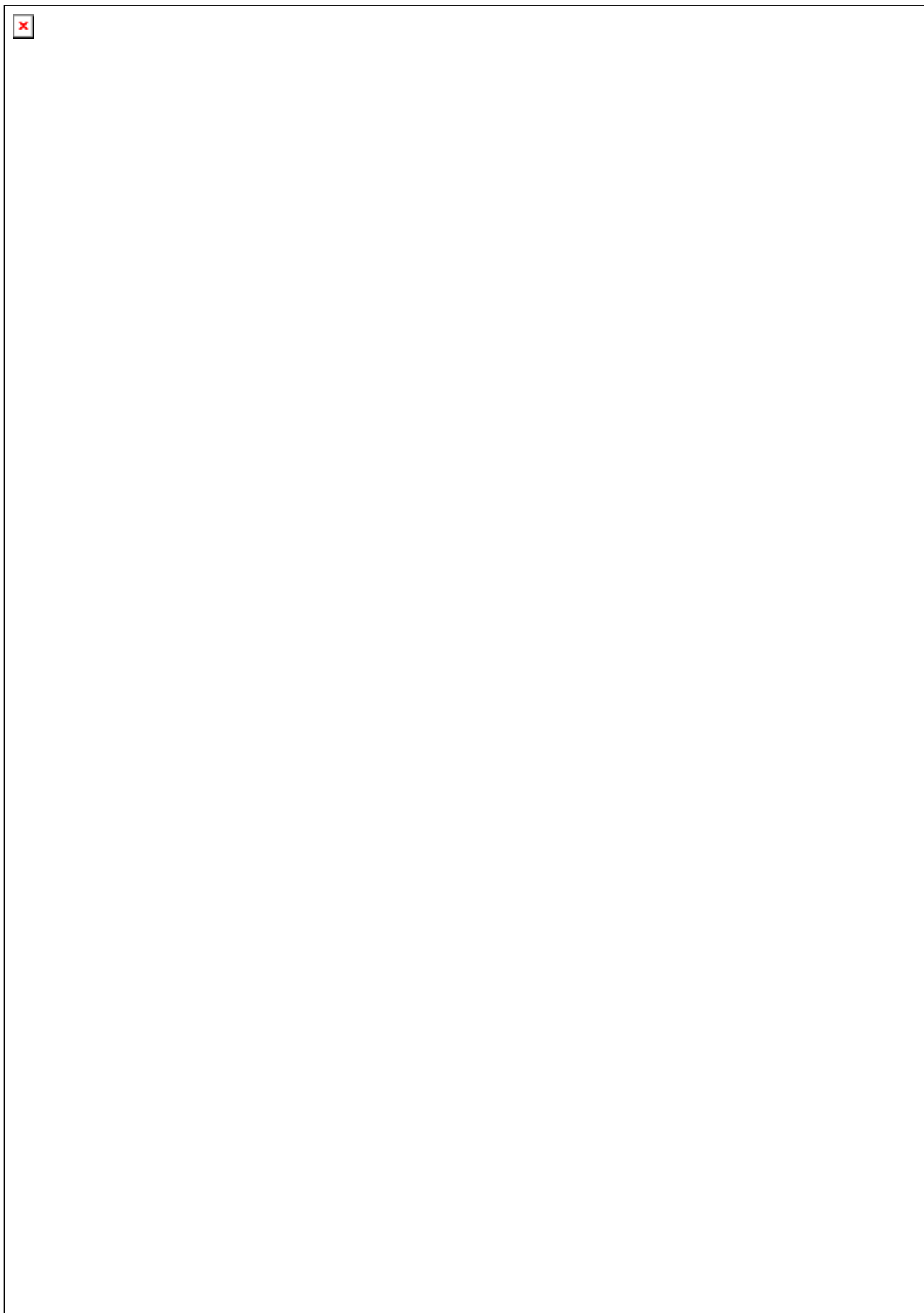


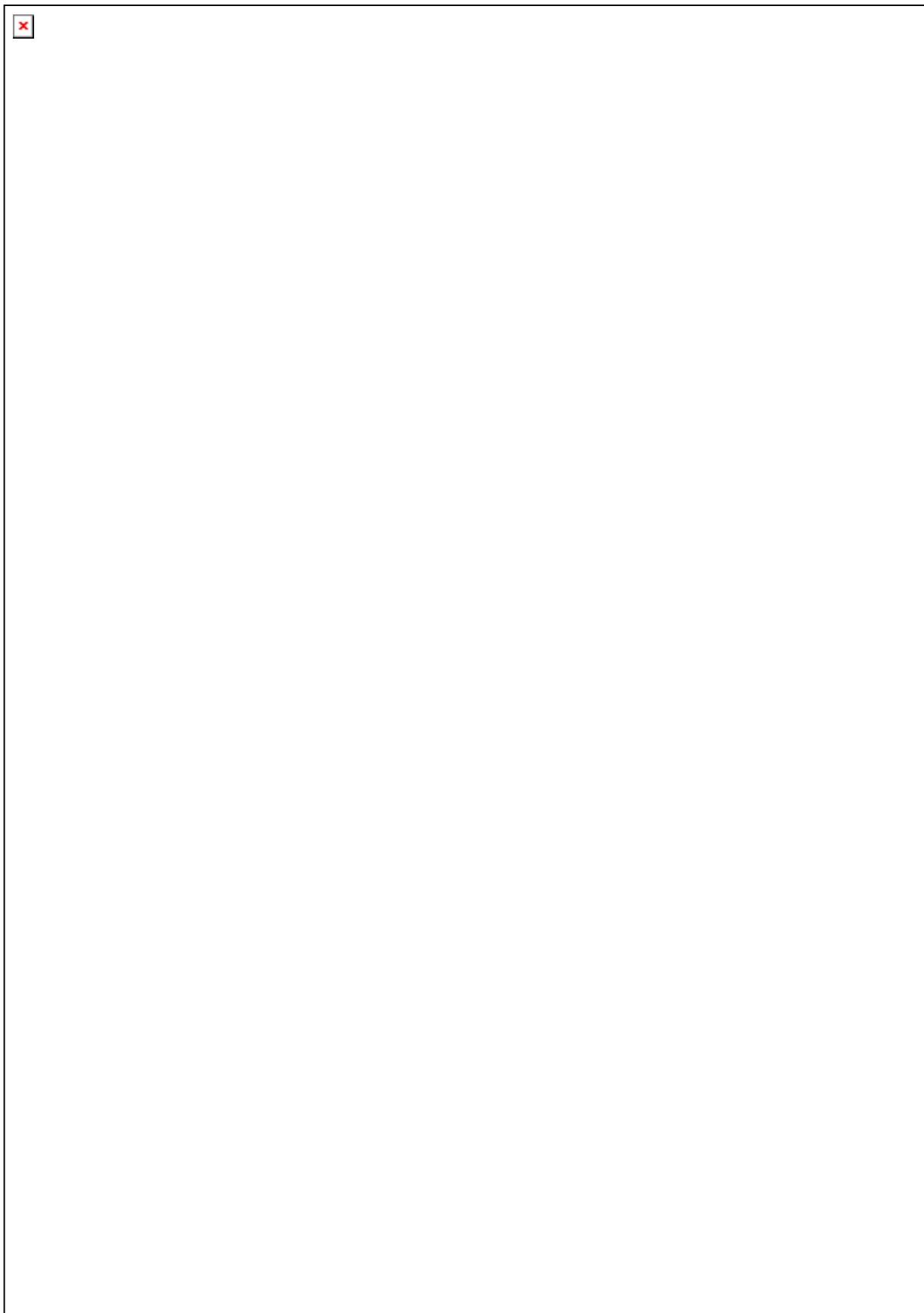


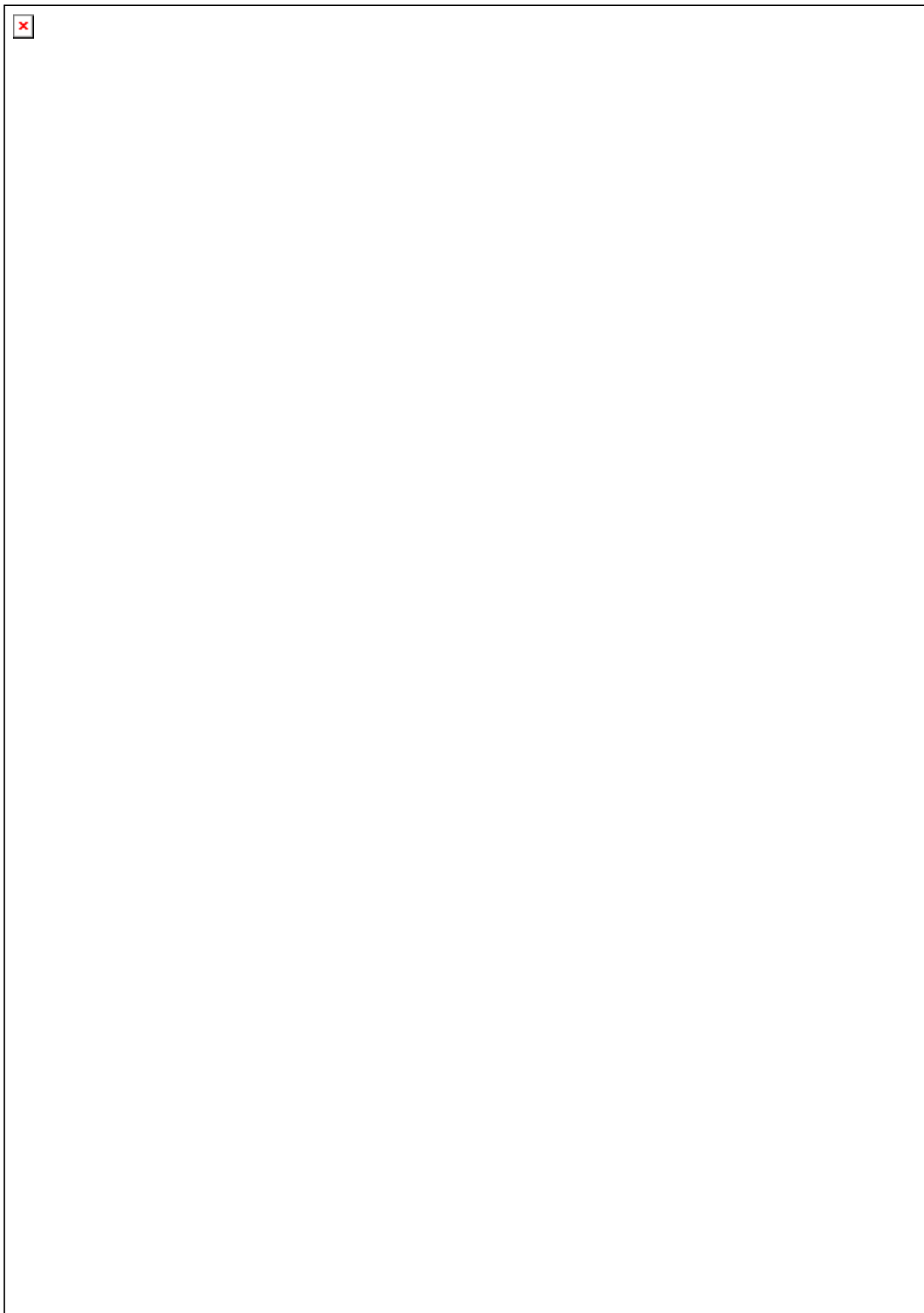


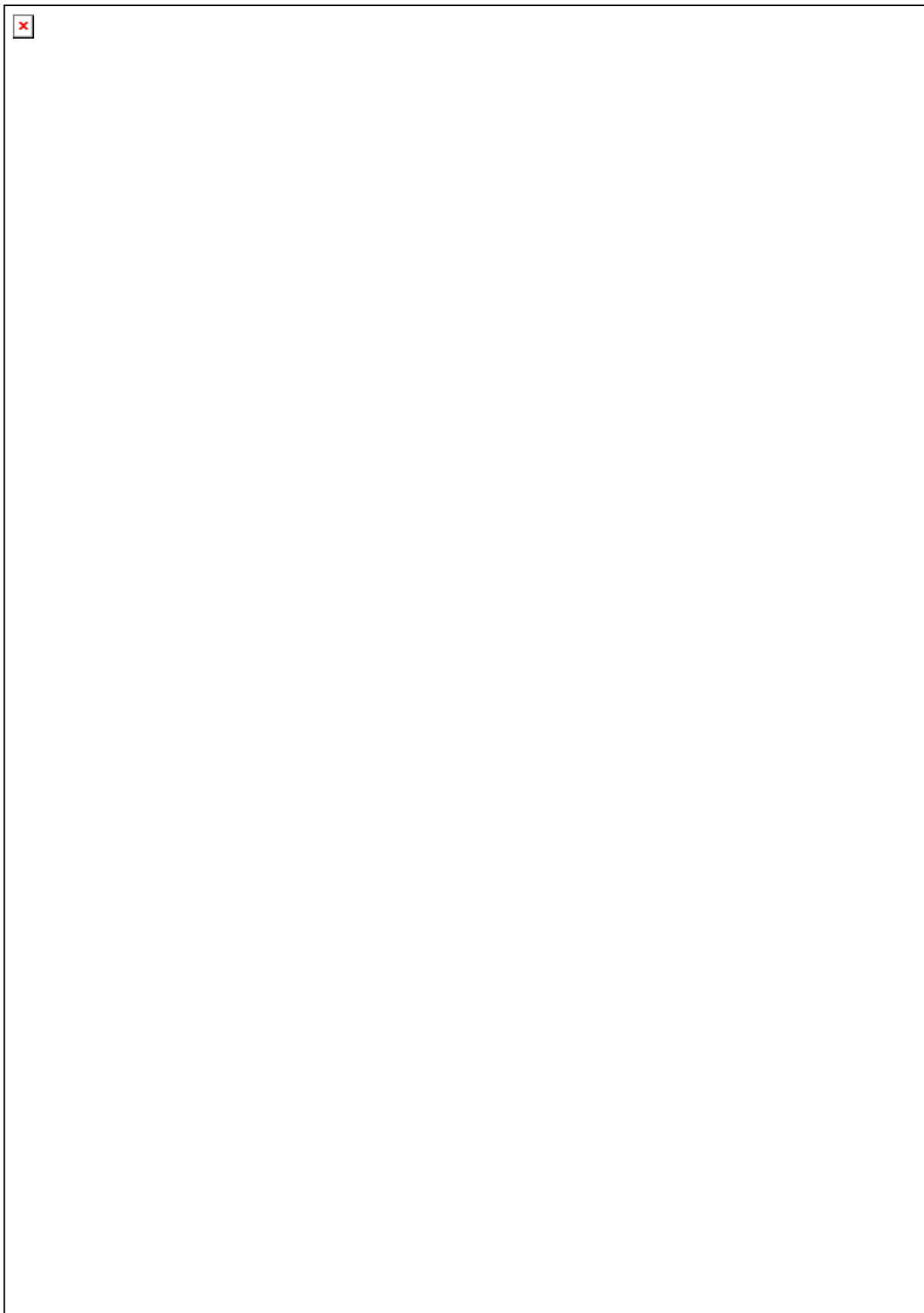


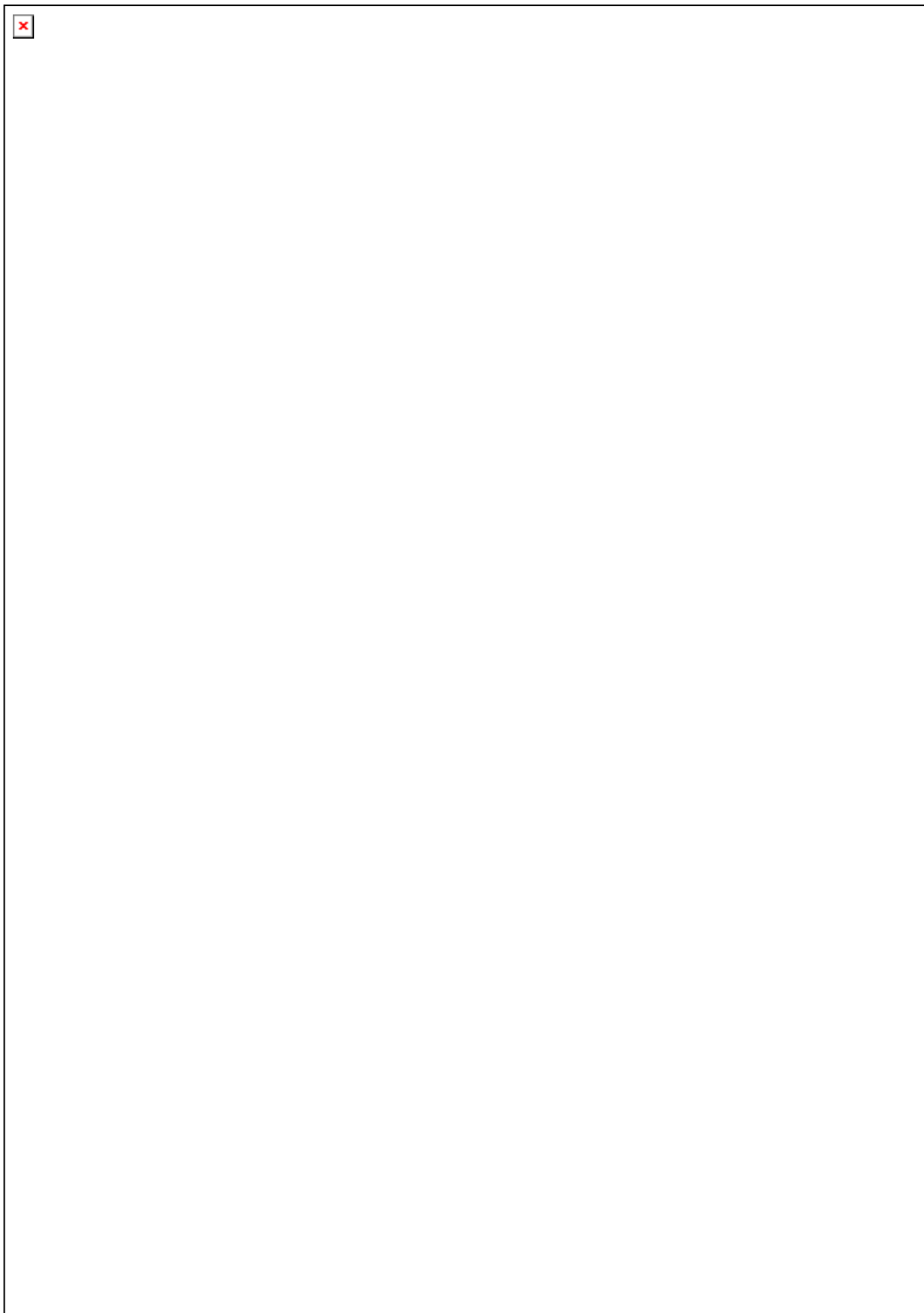


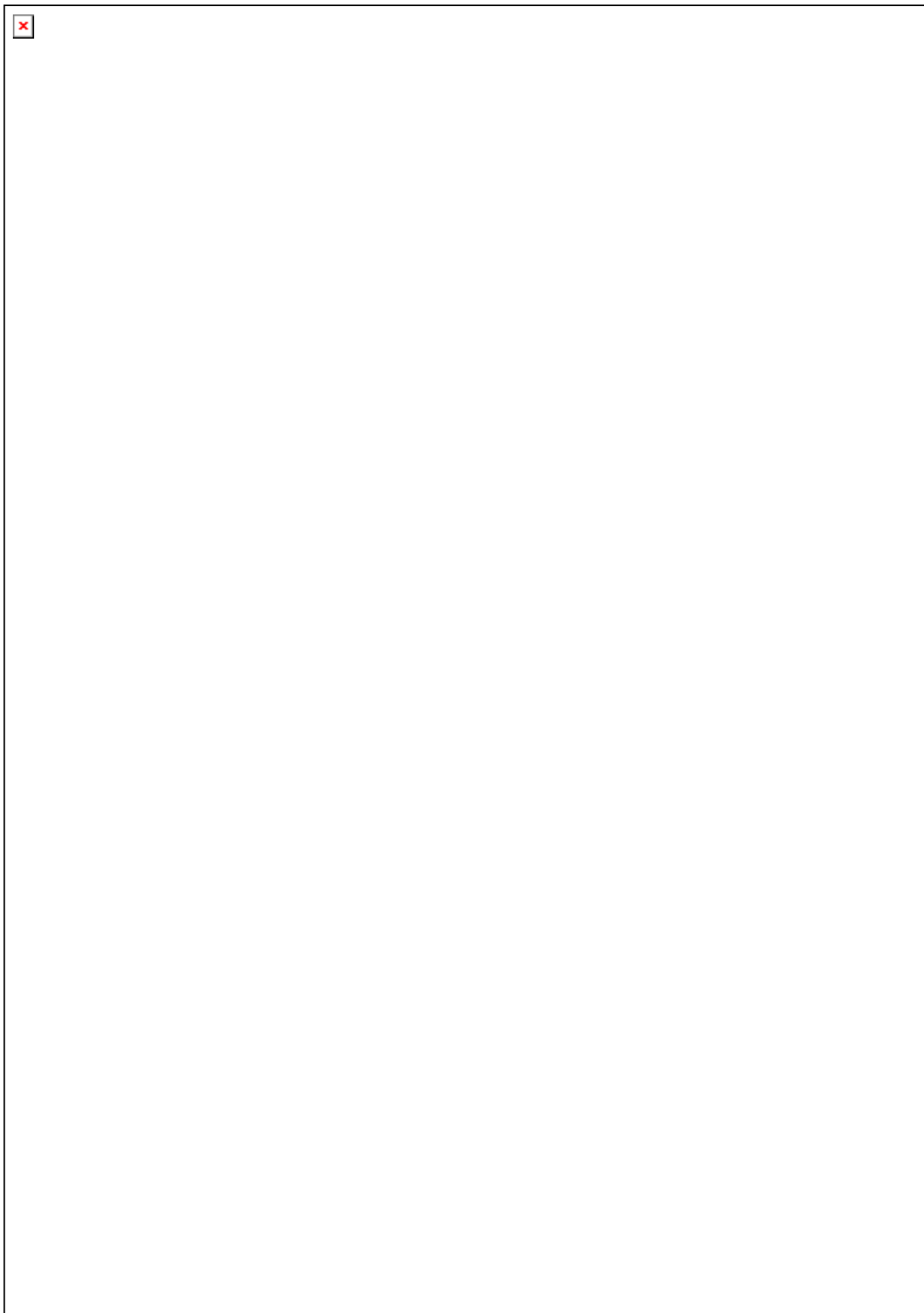




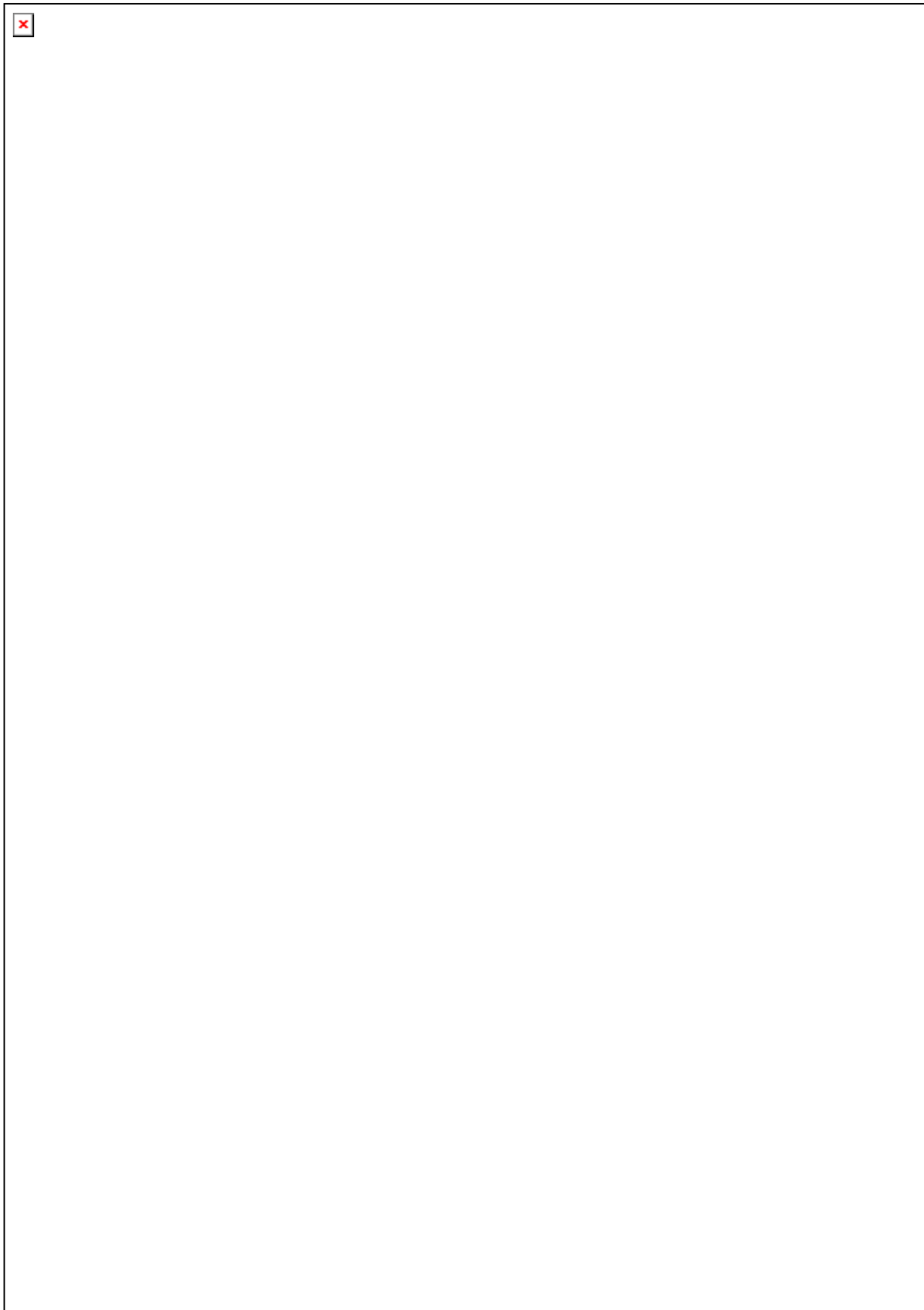


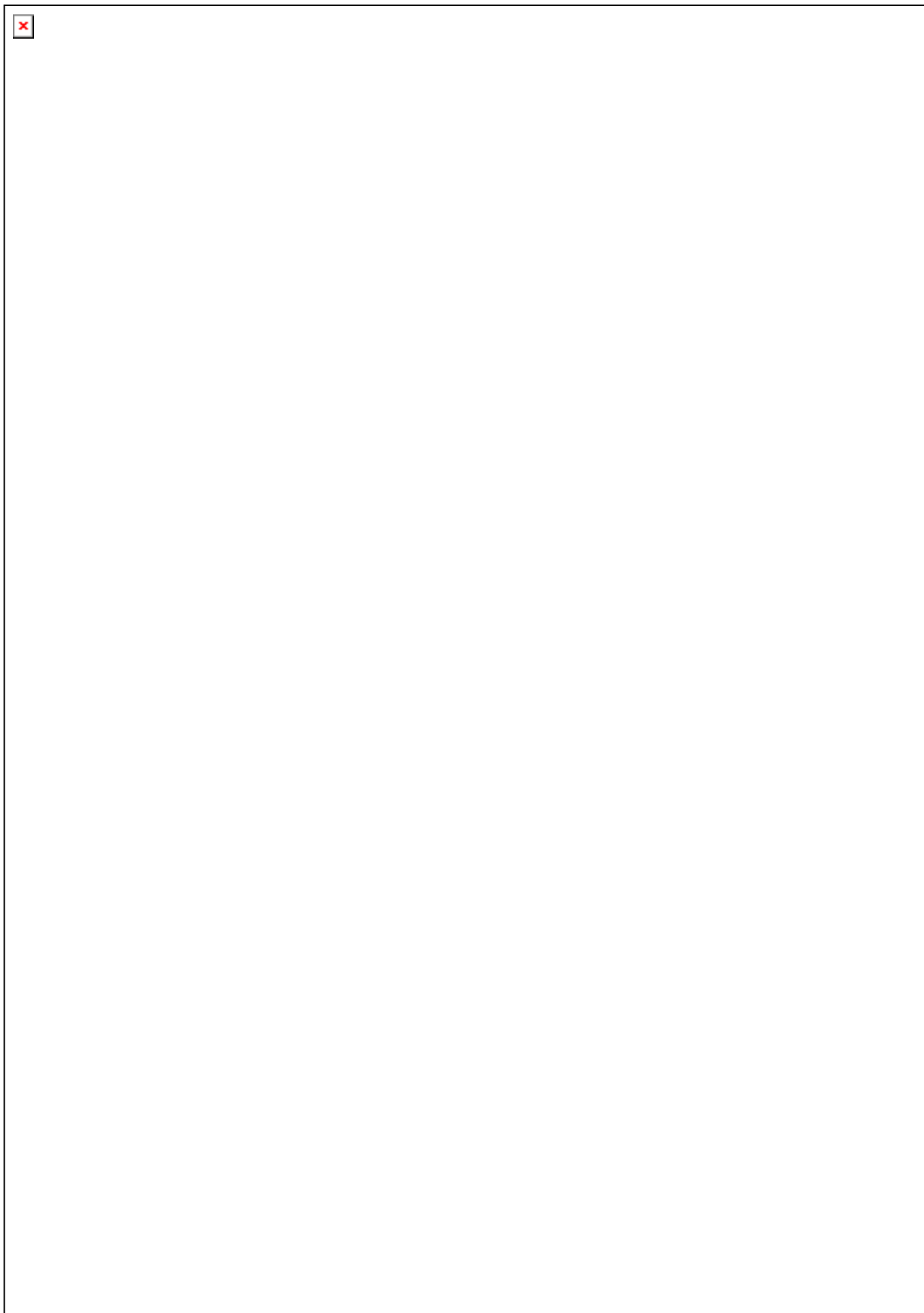


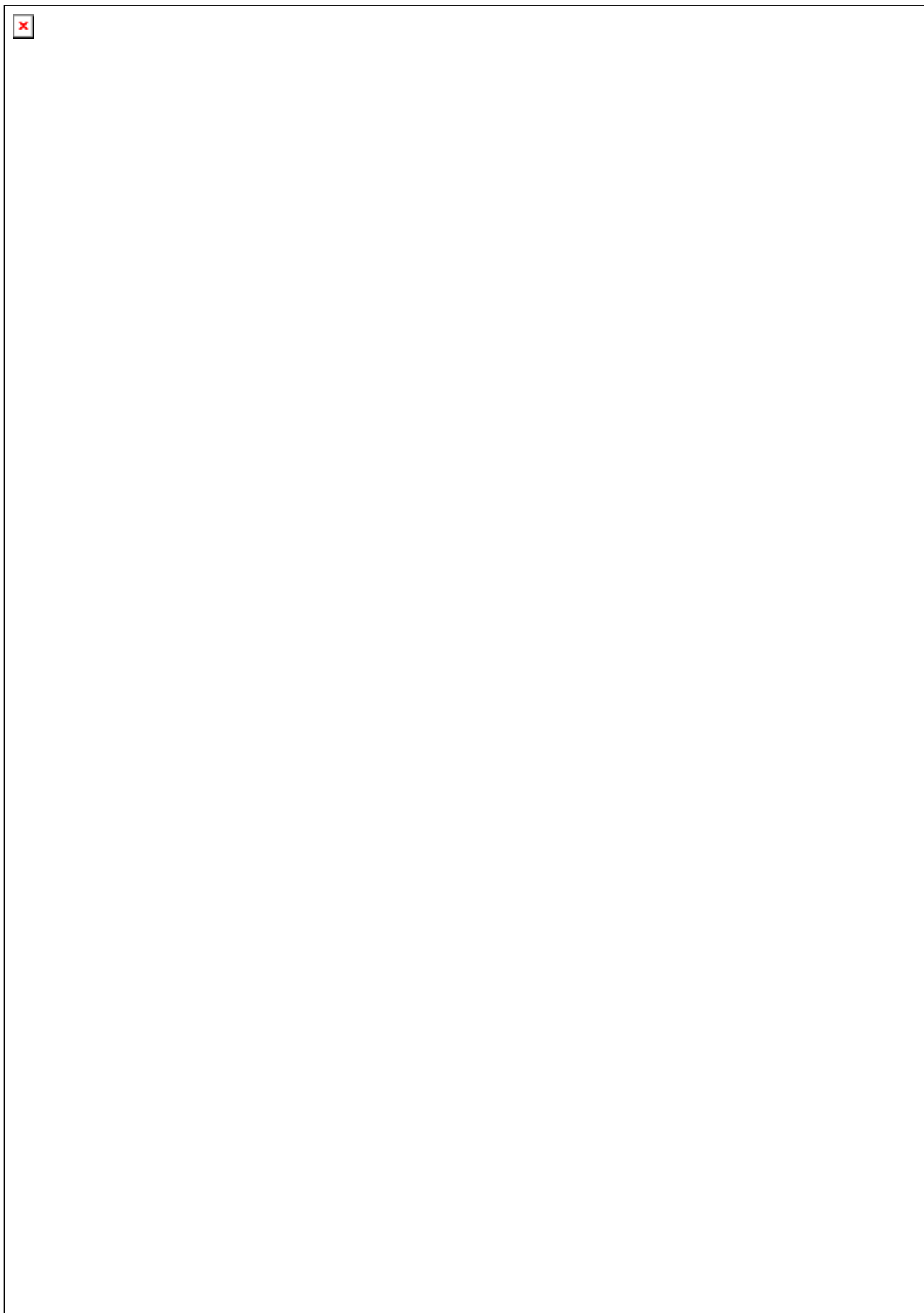


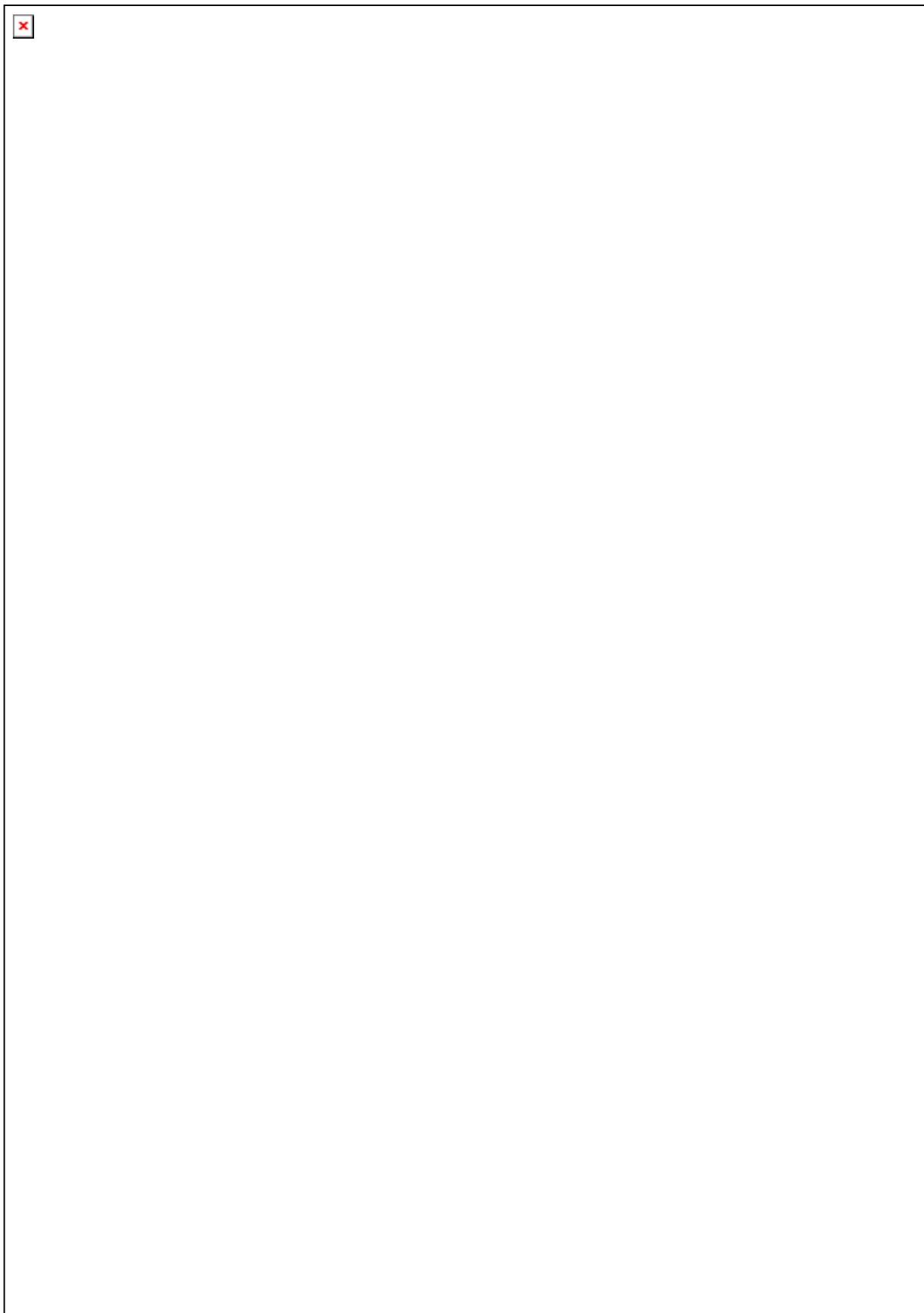


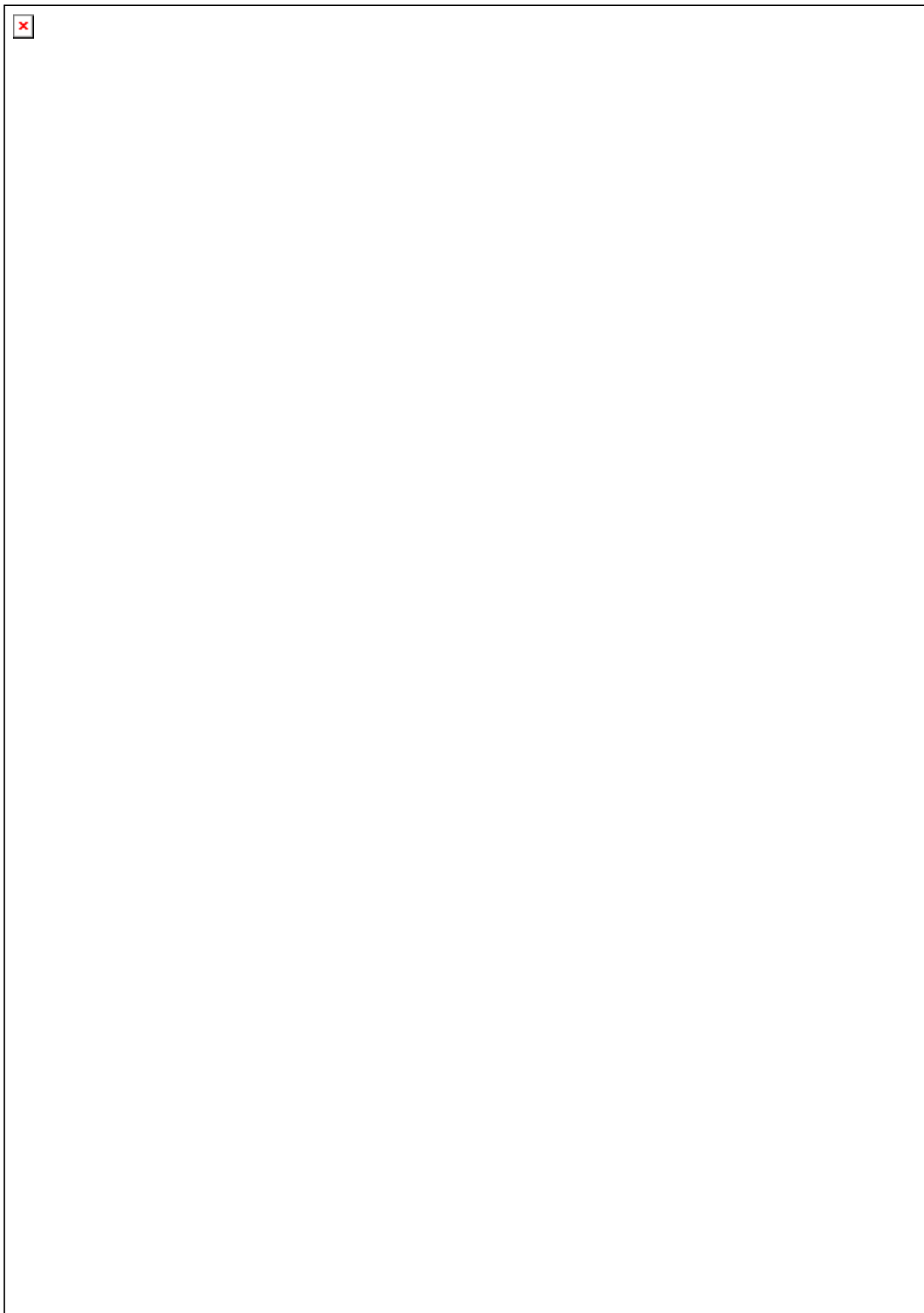
Рондо / Rondo

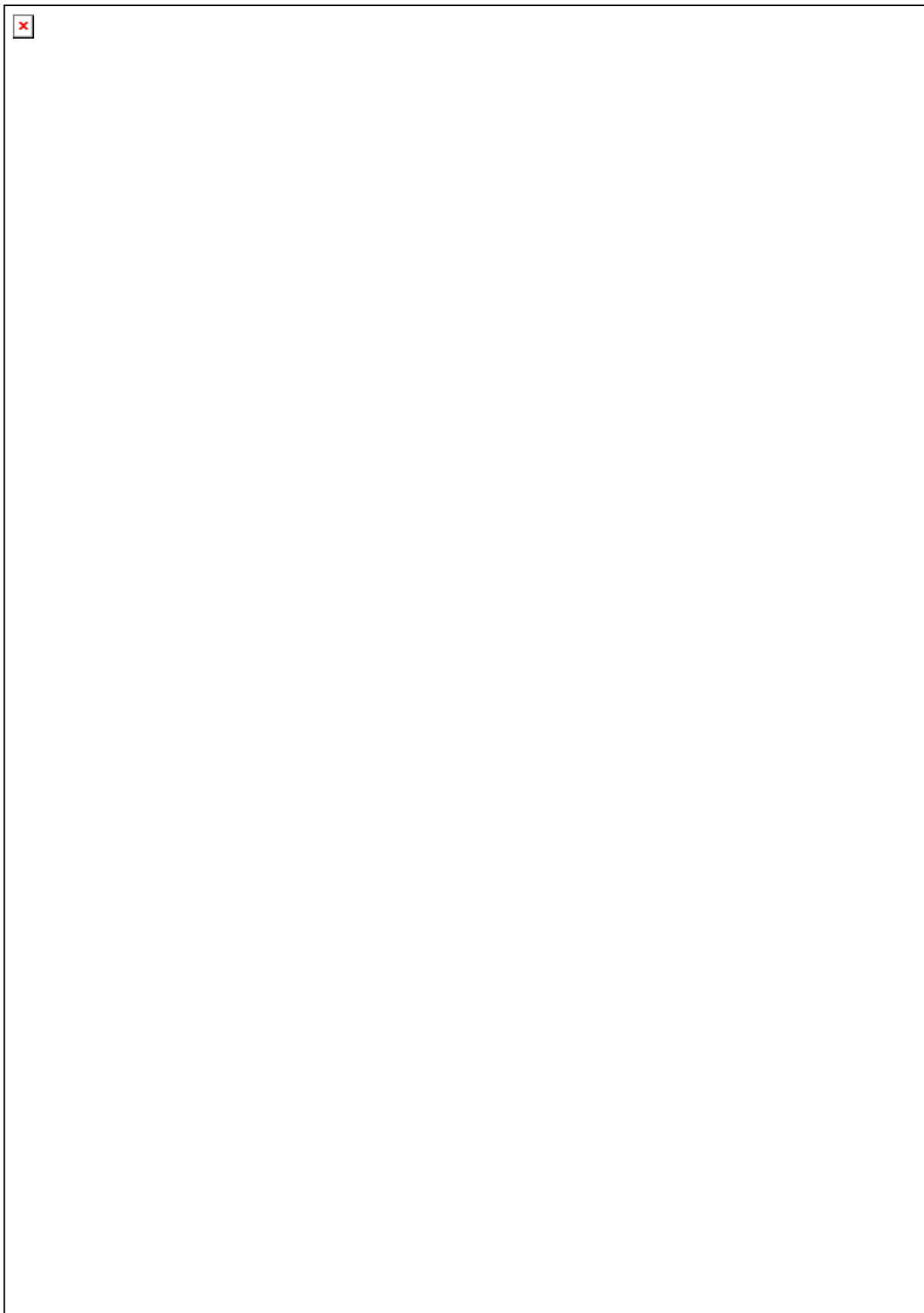


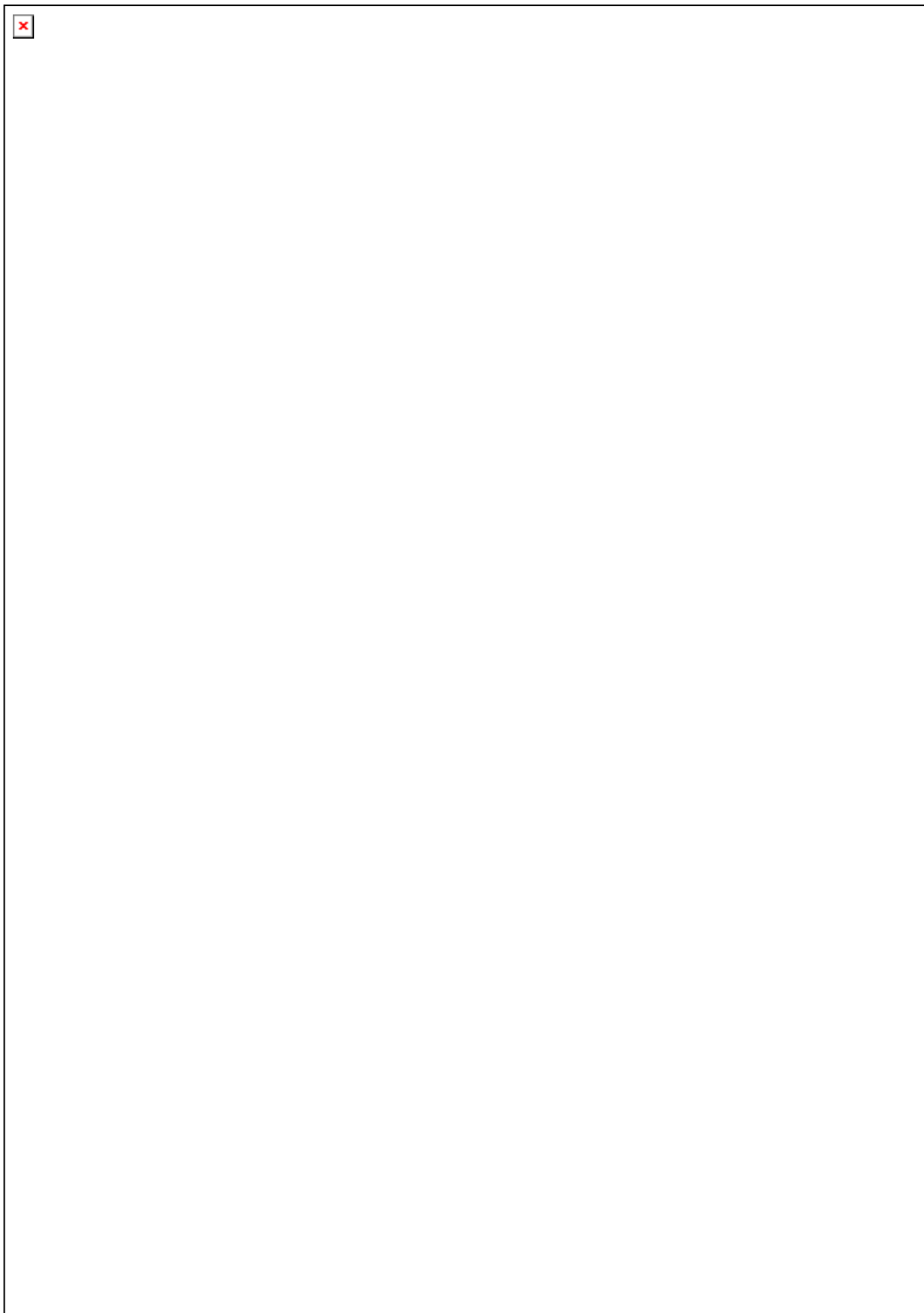


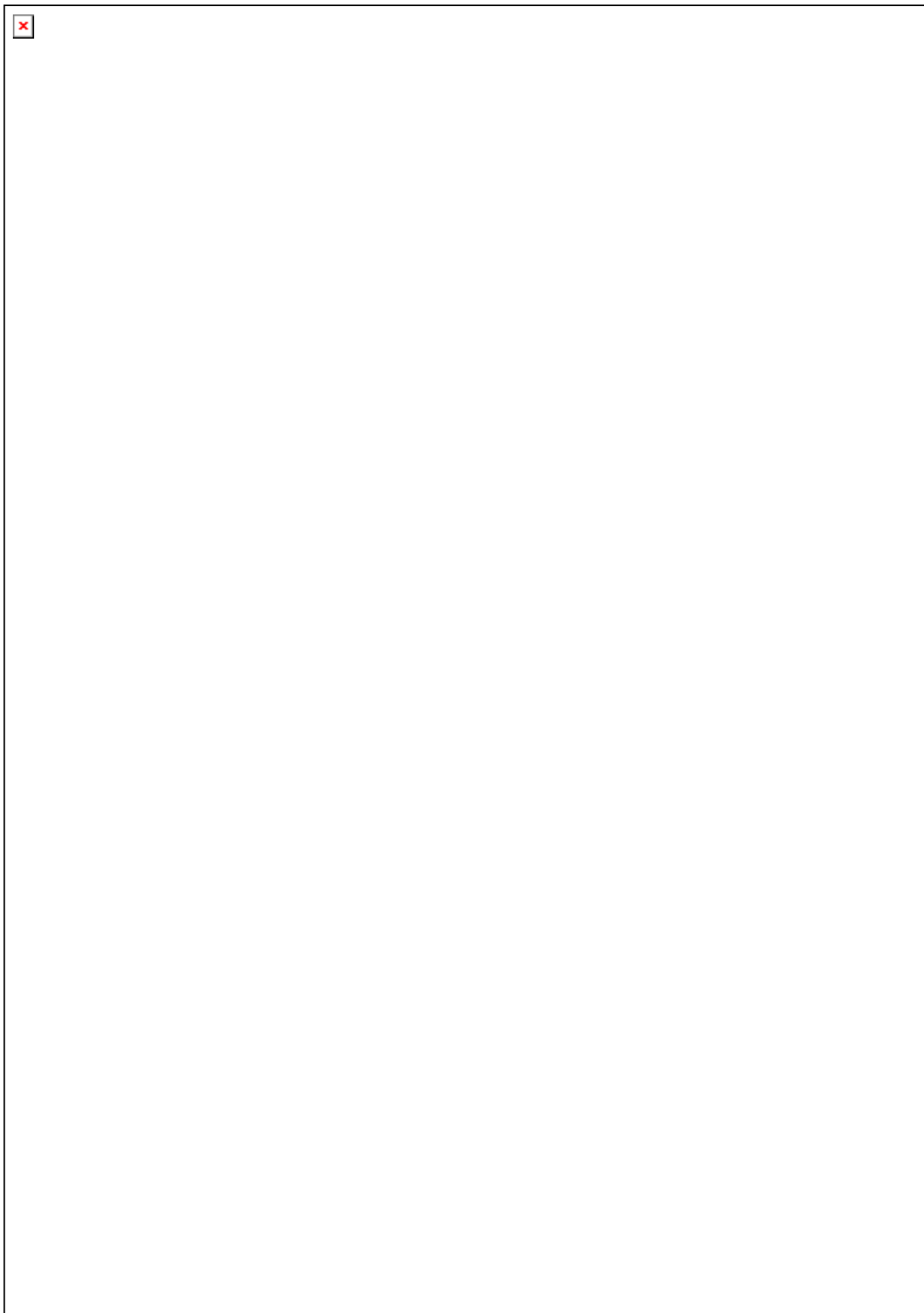




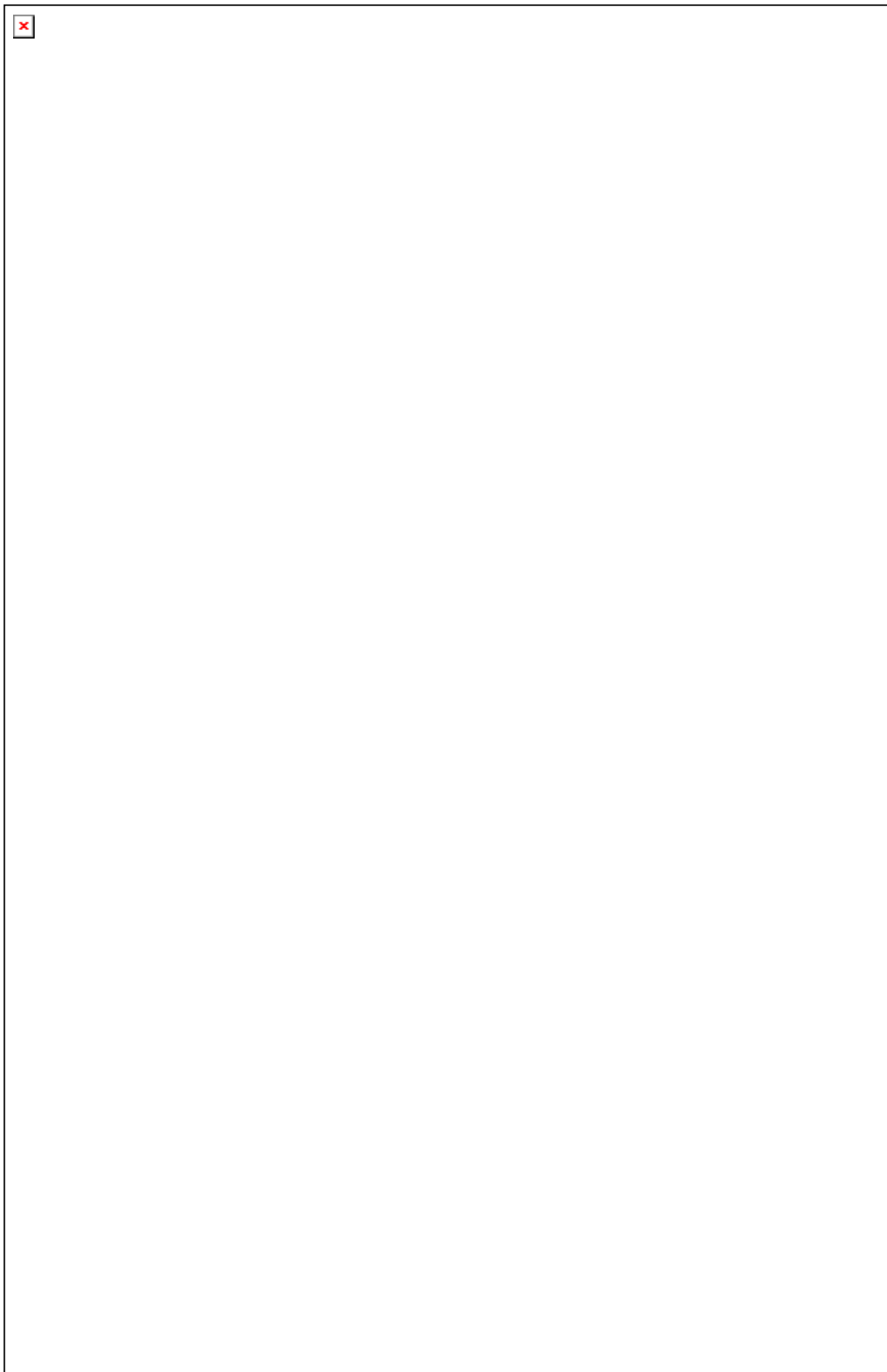






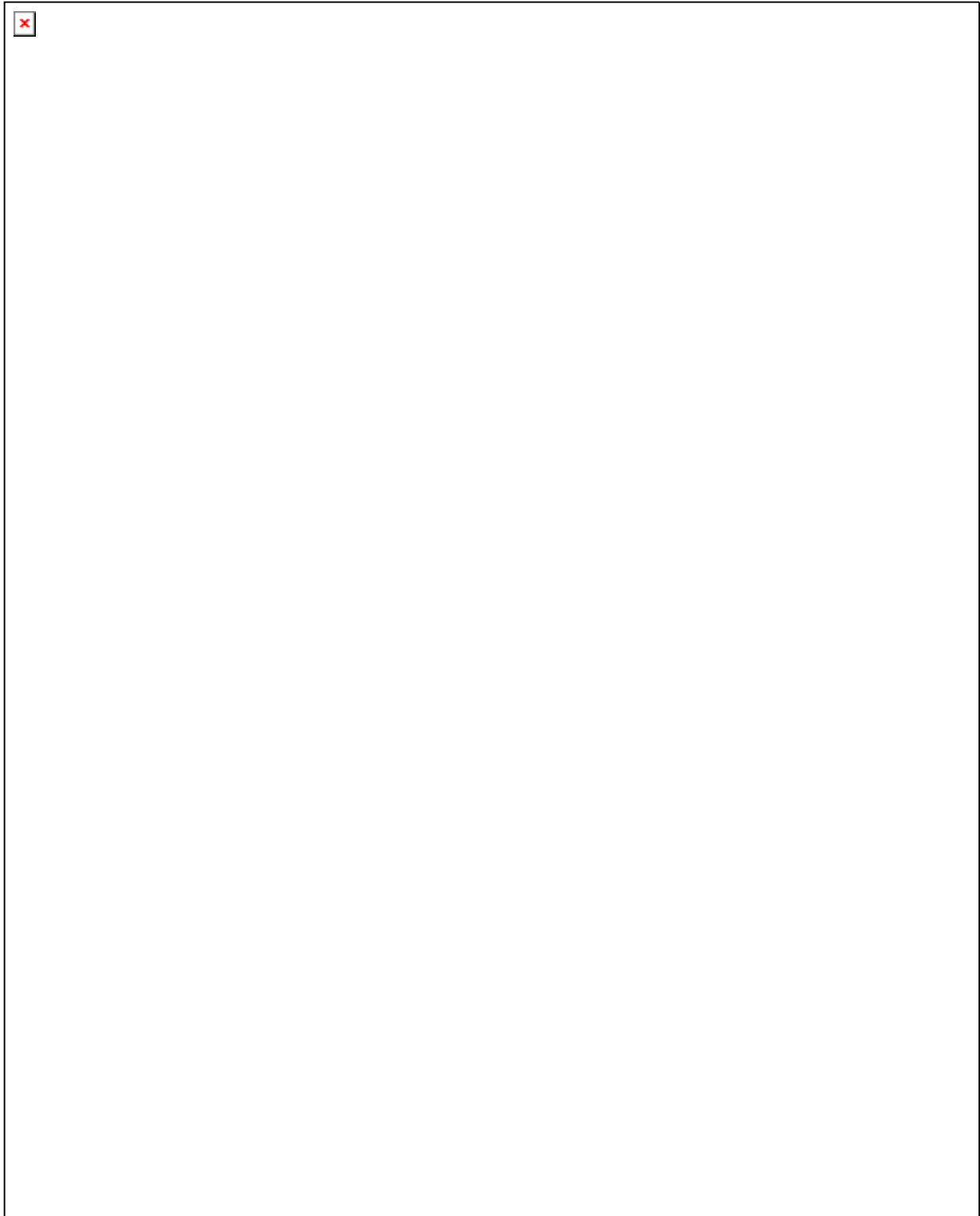


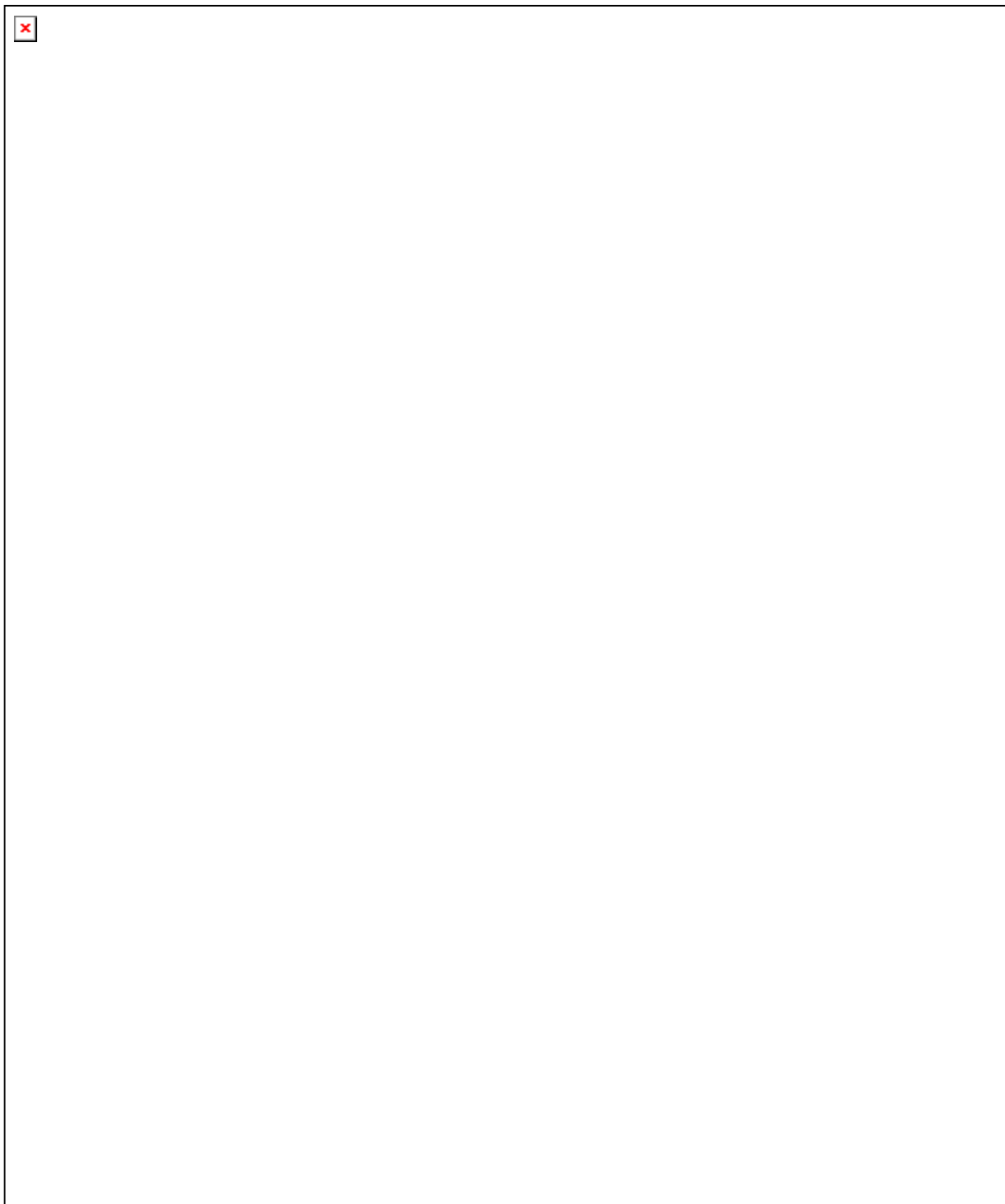
Манускрипт (фрагмент з Вальсу) / Manuskript (Walzerfragment)

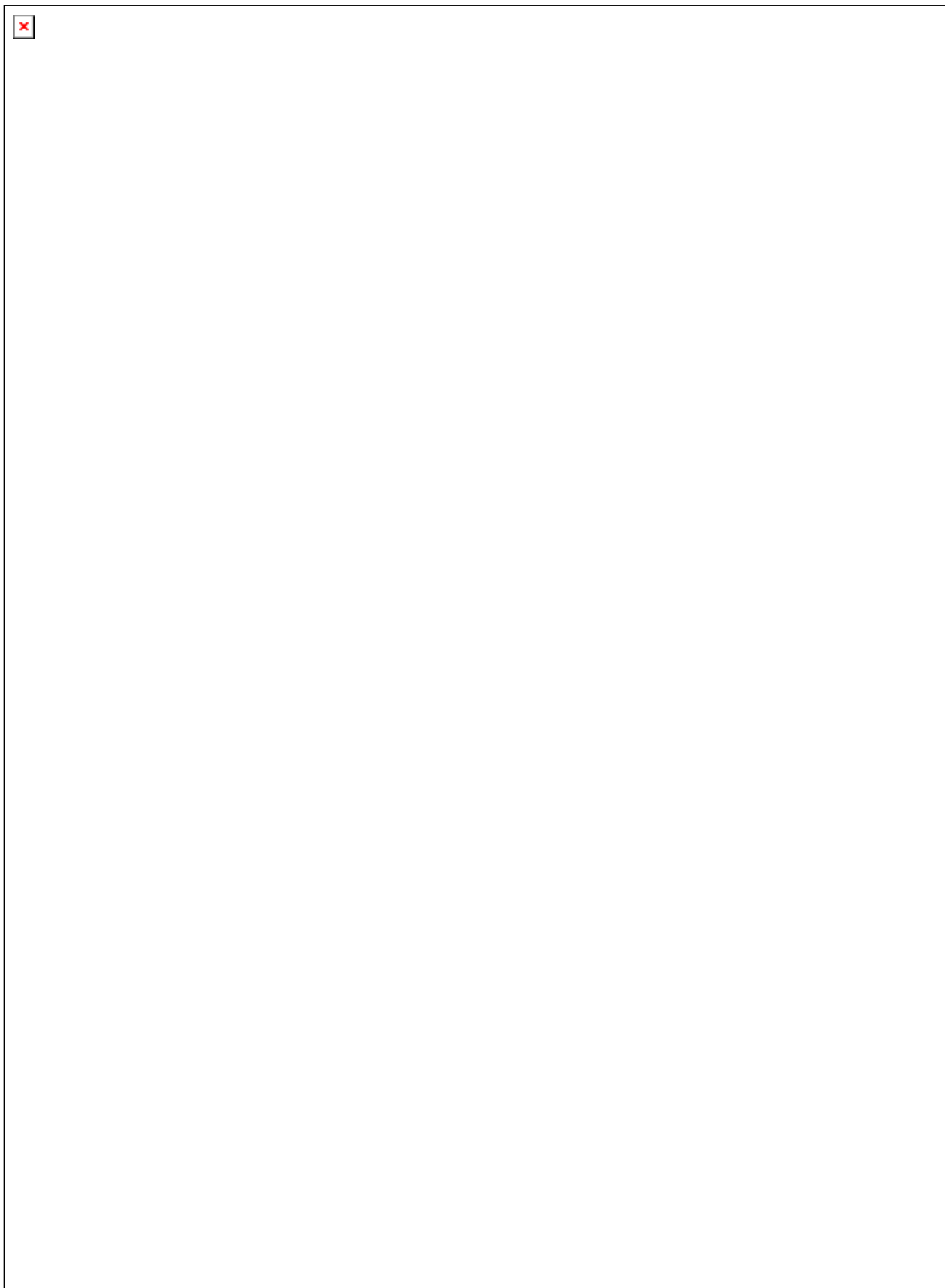


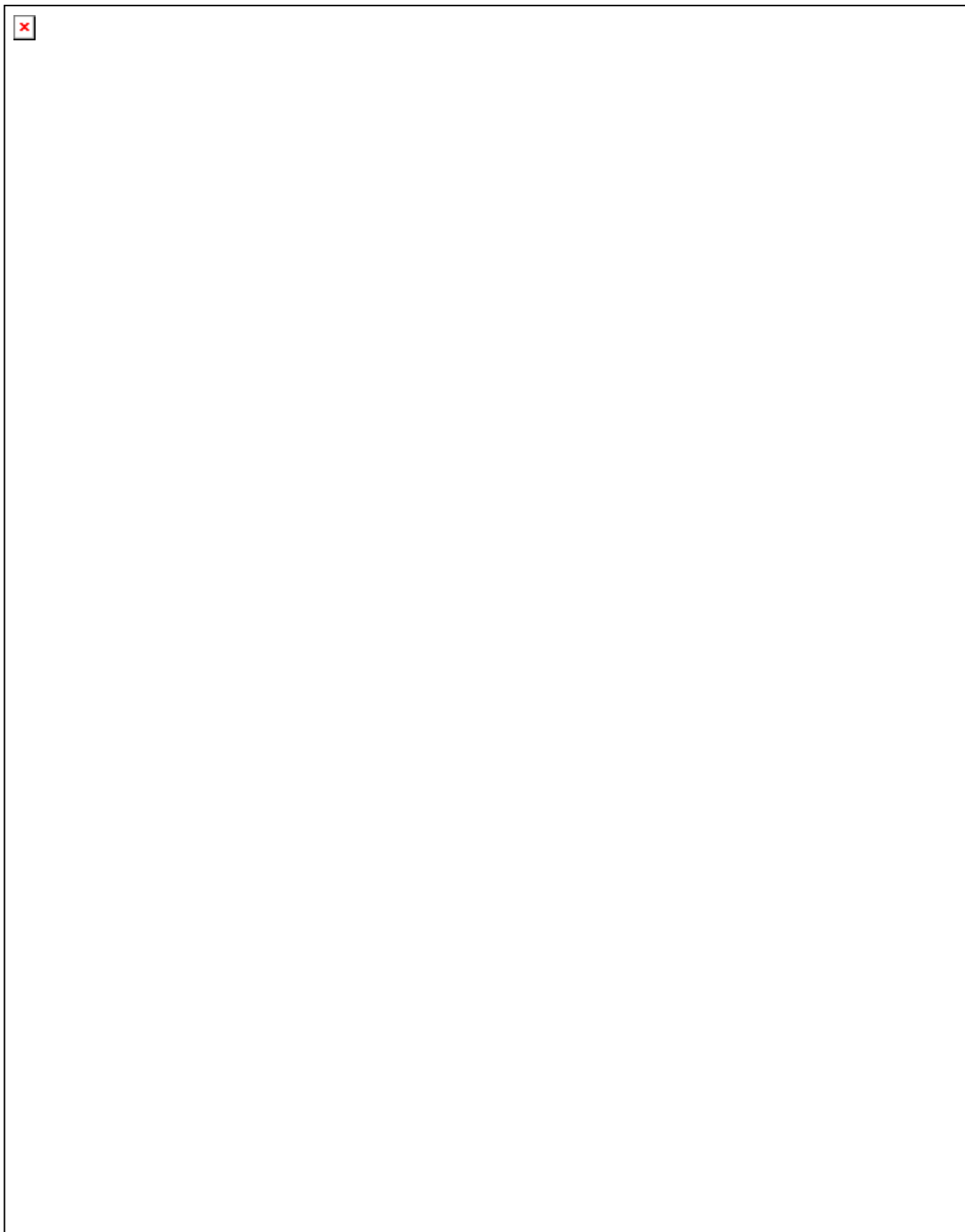
Приклади творів Тиможинського В. / Werkbeispiele von Tymozhynsky V.

Постлюдія другому тисячоліттю / Postludium des Zweiten Jahrtausends

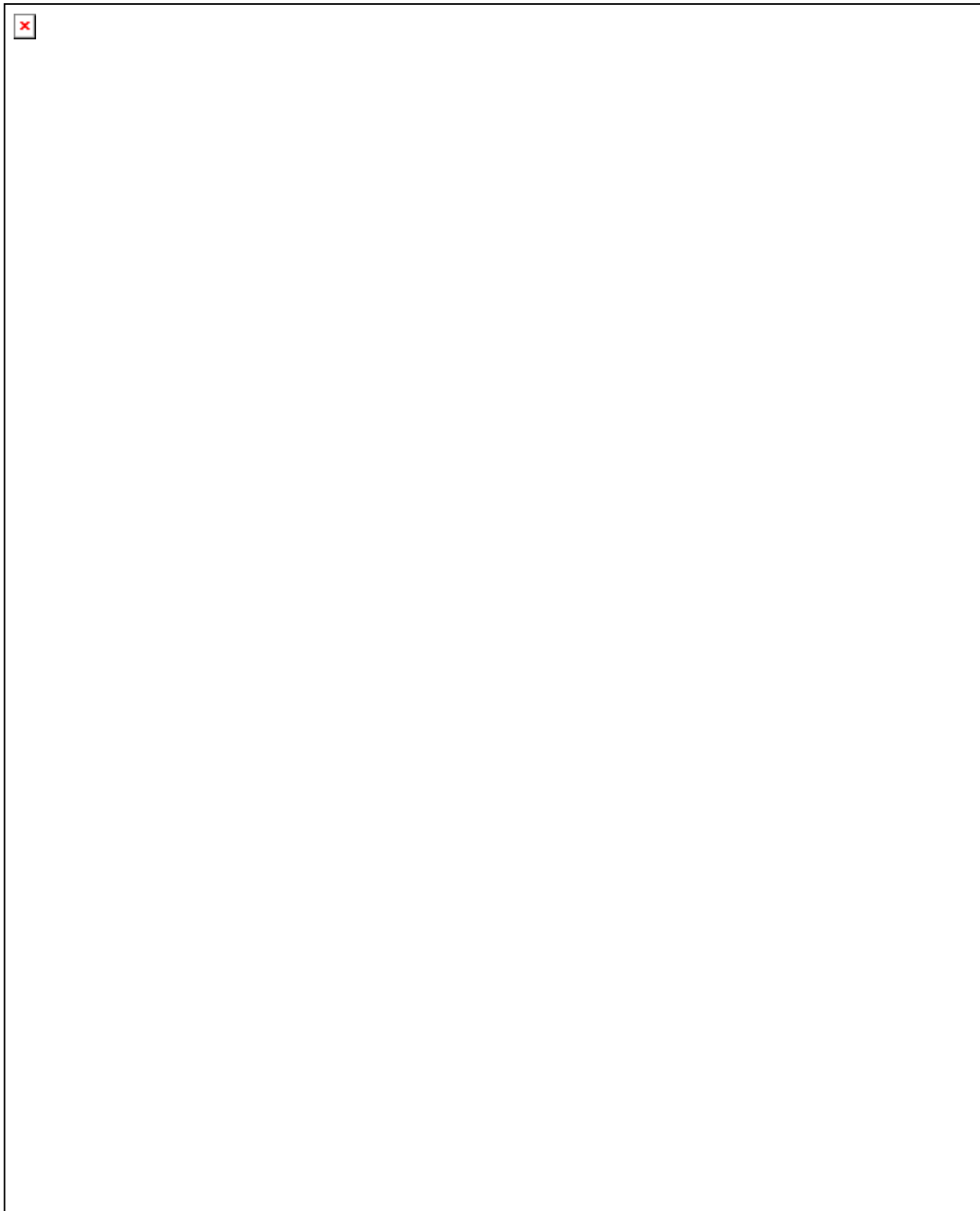


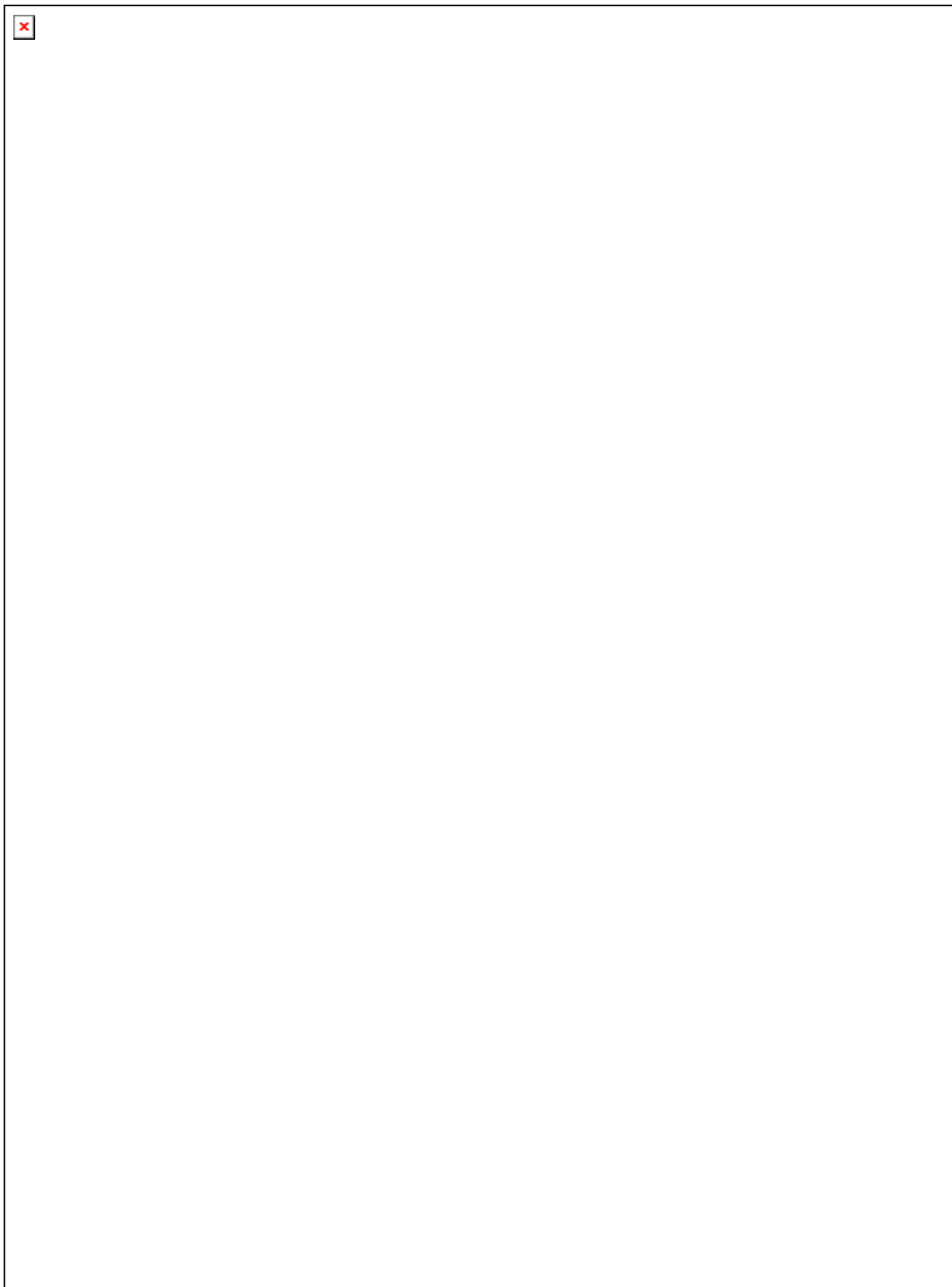


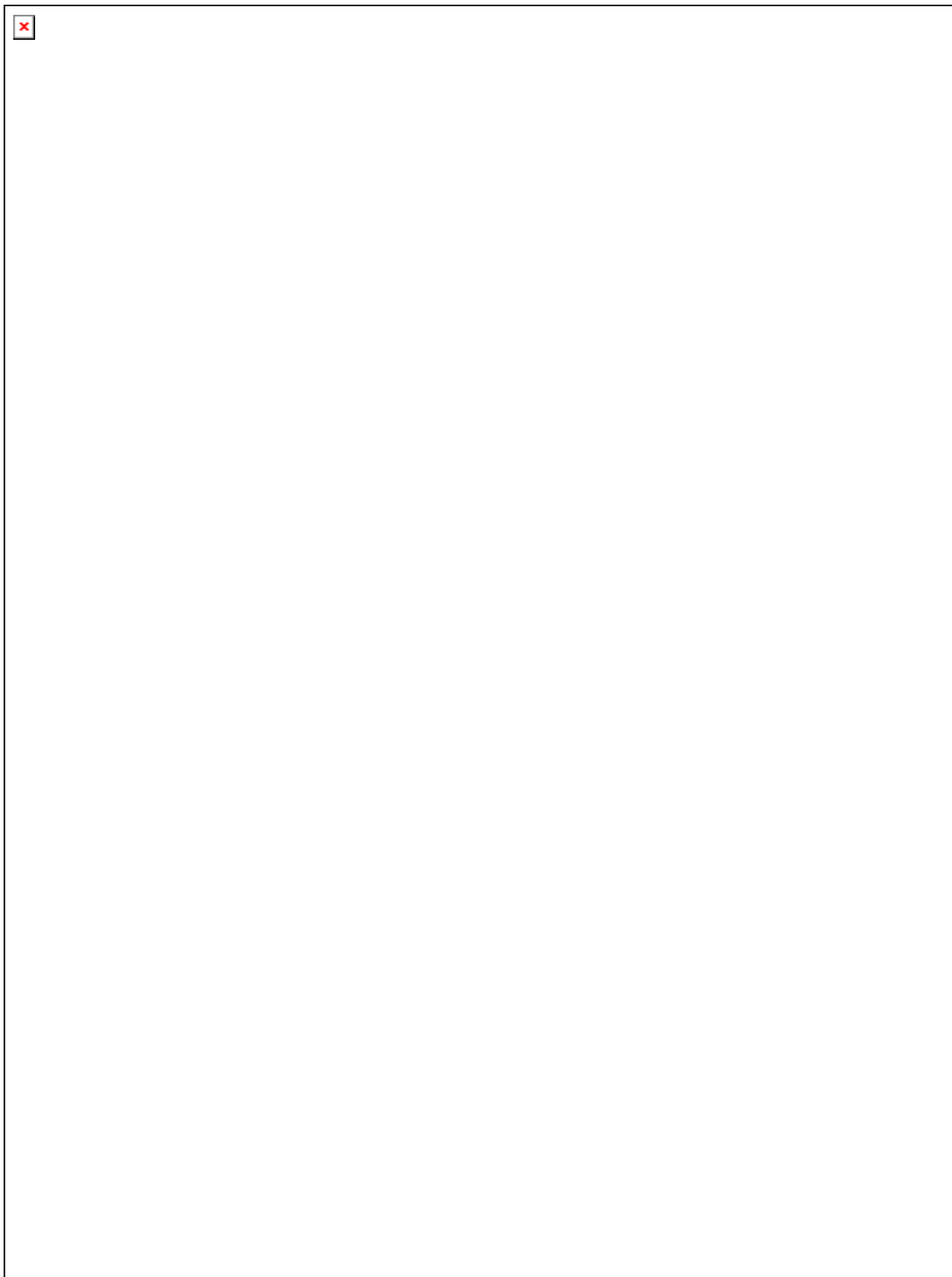


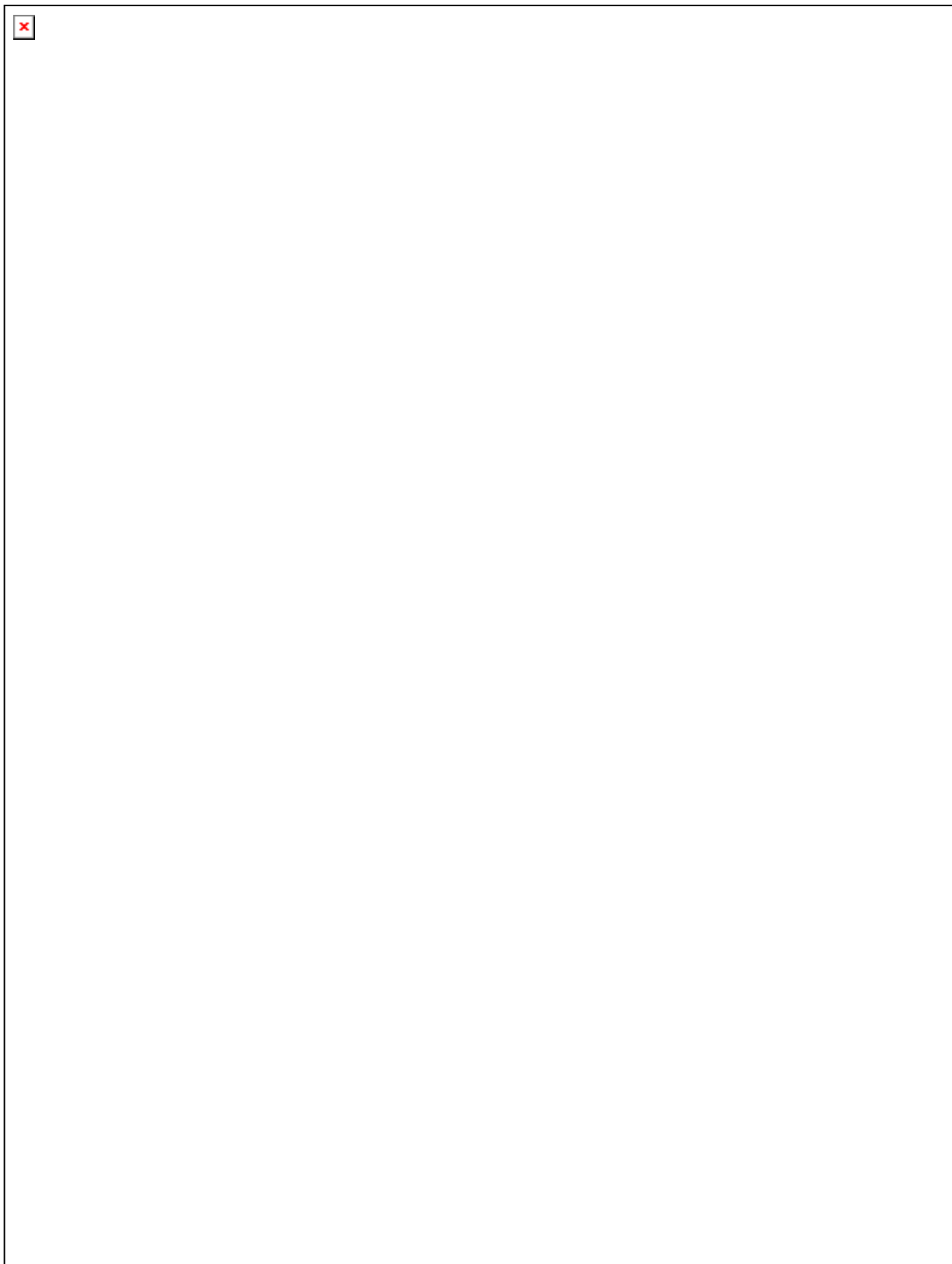


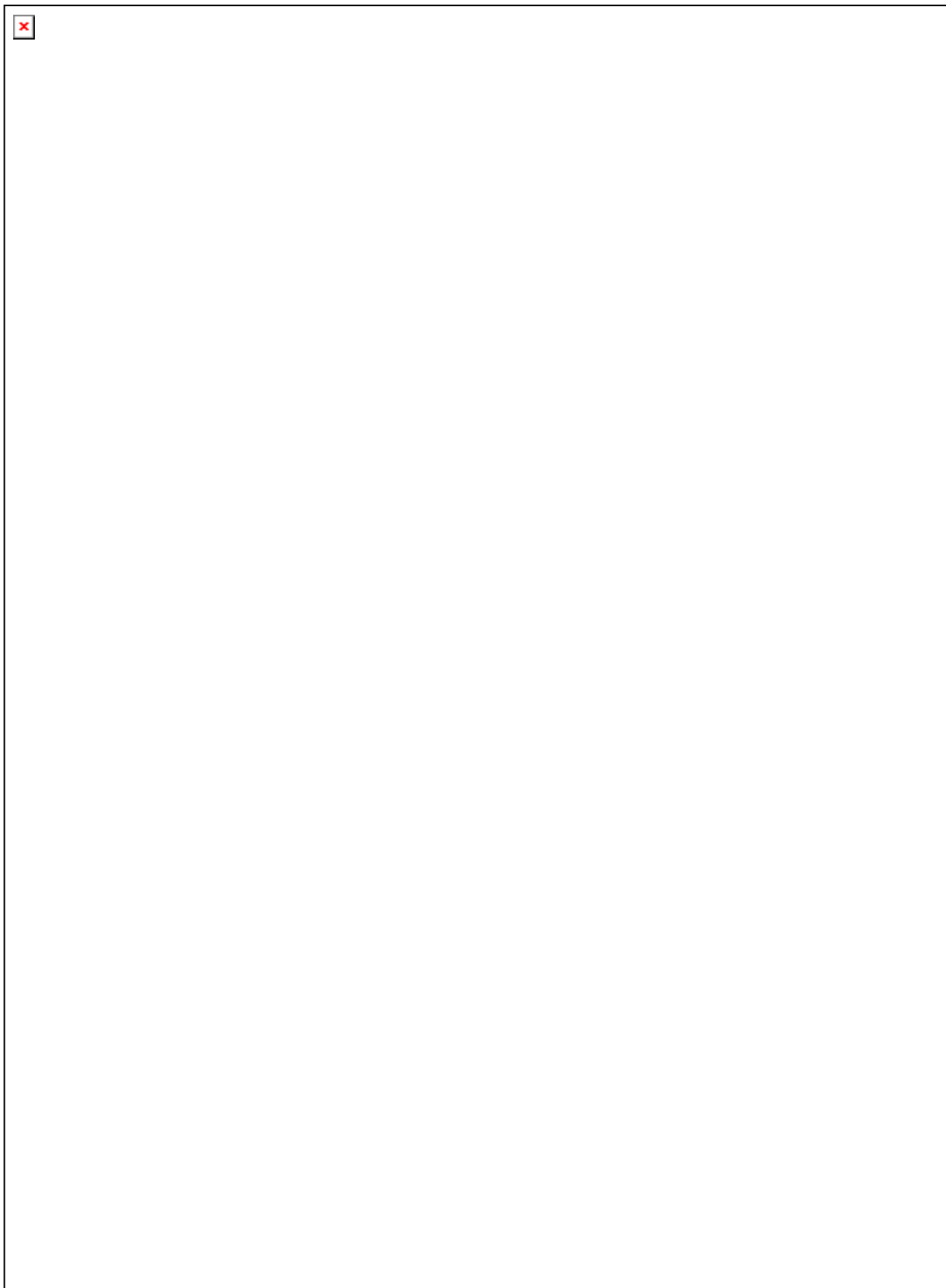
Шипи троянди / Rosendornen

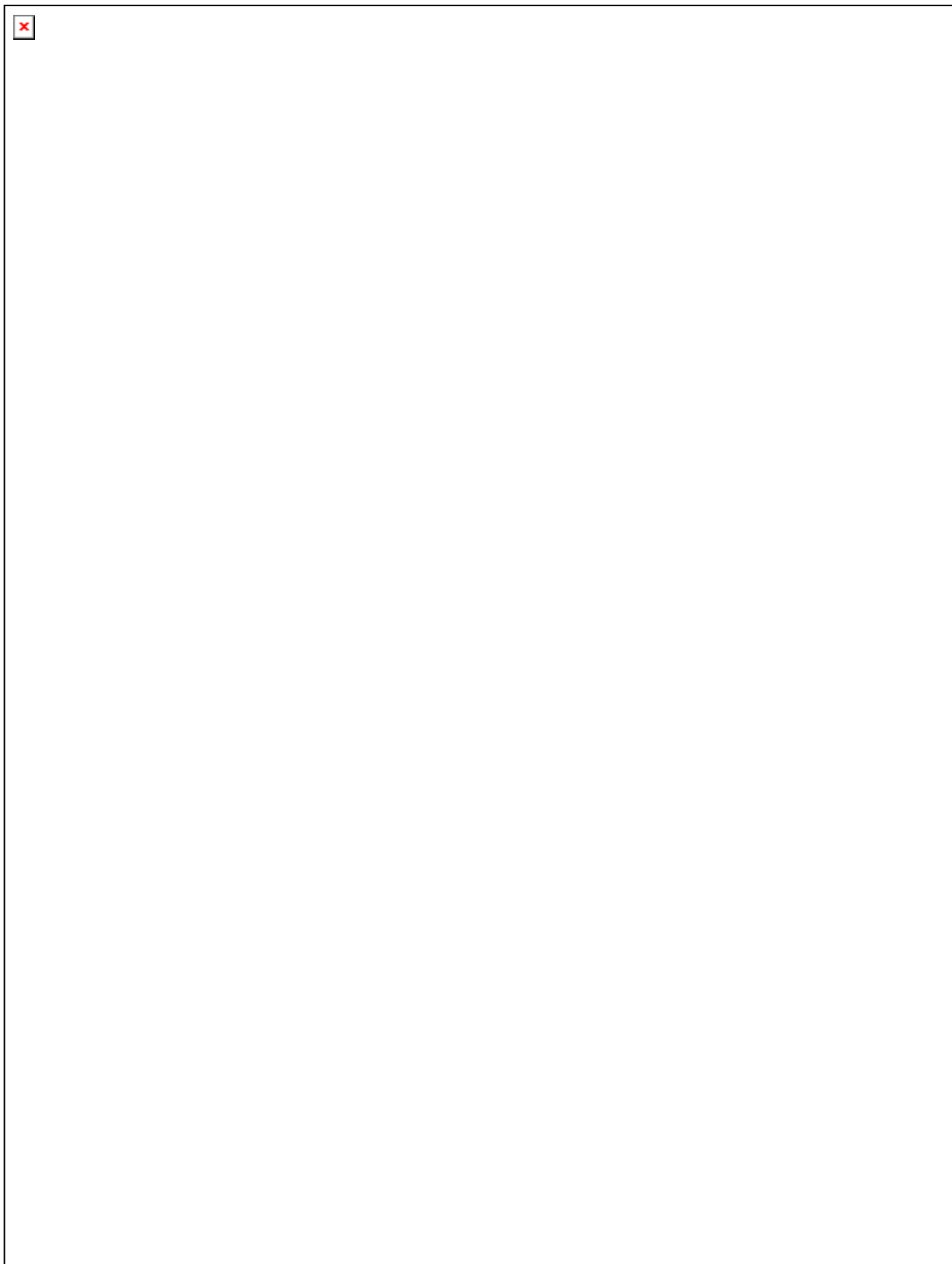


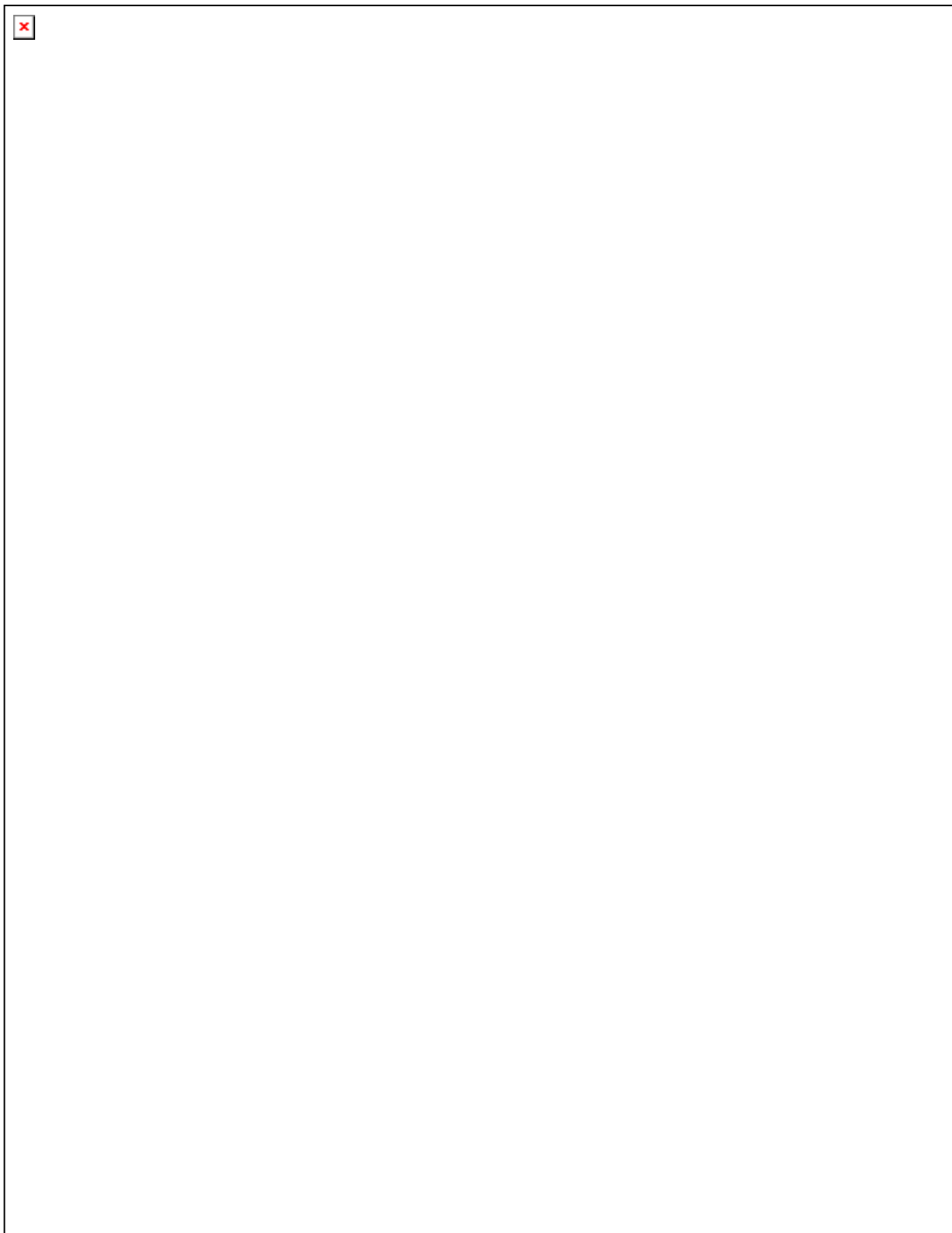


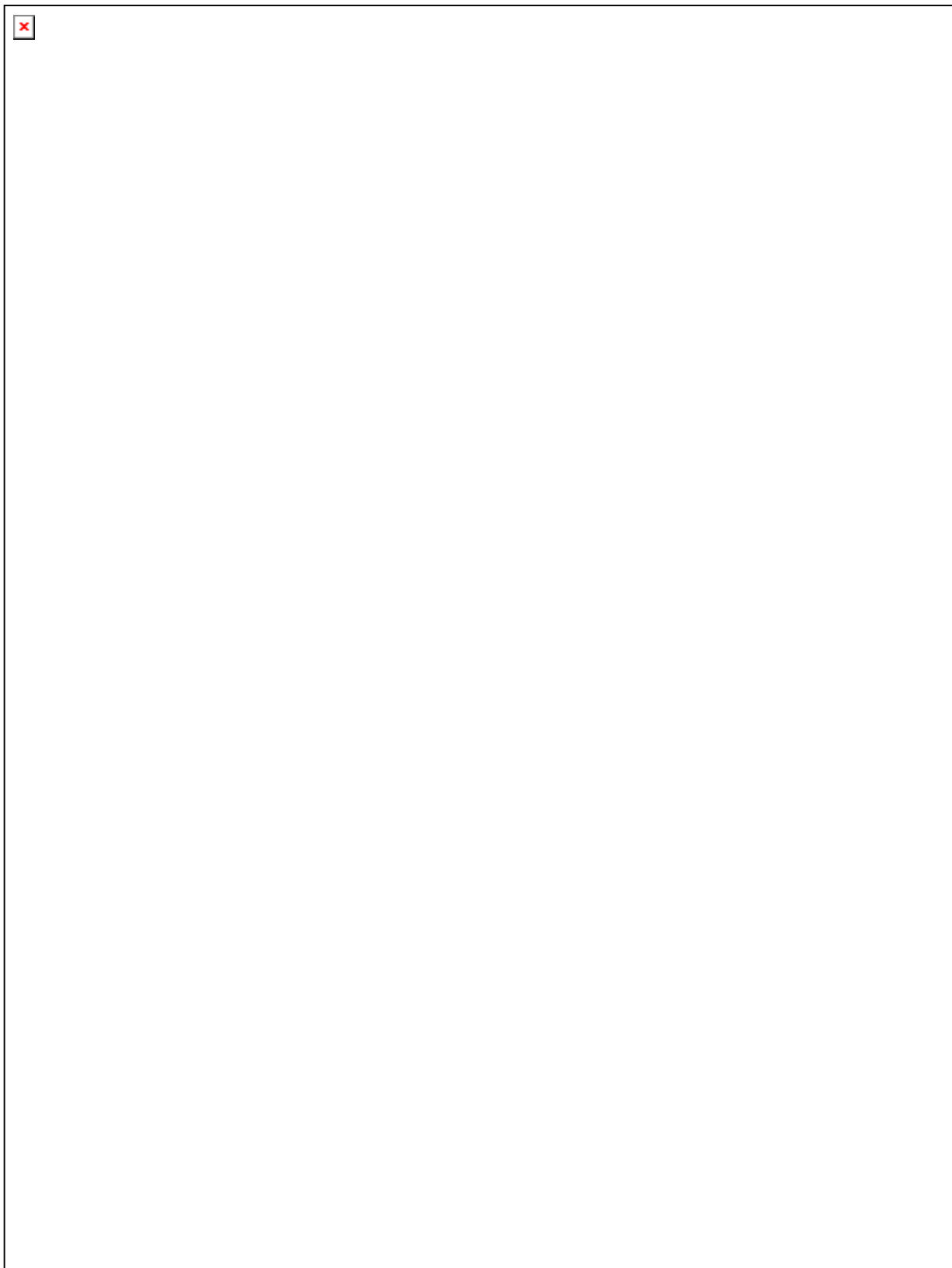




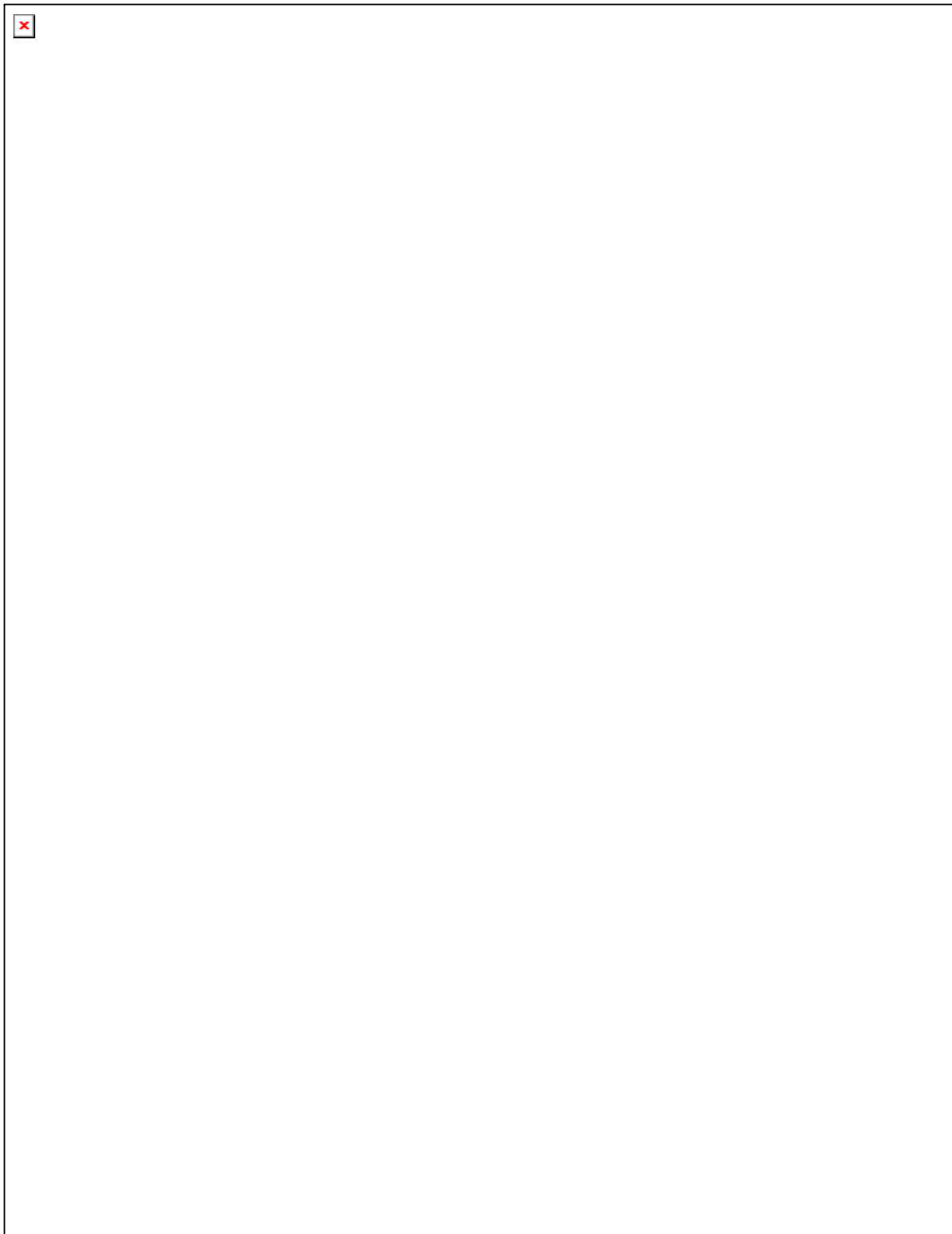








**Манускрипт (фрагмент з “Двох замовлянь раби Божої Марії”) /
Manuskript (Fragment aus “Die zwei Rufe der Gottessklavin Maria”)**



ВИБРАНІ СТАТТІ МУЗИКОЗНАВЦІВ / Aufsatzbeispiele von Musikwissenschaftlern

Приклади статей Єфіменко А. / Aufsatzbeispiele von Yefimenko A.

© Єфіменко А.

Совершенство формы музыкального произведения как явление вечного

Zusammenfassung

©Yefimenko A.

Das formvollendete Musikwerk als eine Ewigkeitserscheinung

Was versteht man unter der *Formvollendung als eine harmonische Einheit*, unter M. Glinkas Aussage „die Form ist die Schönheit“? Welchen Sinn enthalten die lateinischen Begriffe *forma*, *formosus* und *formositas*? Die kristalline und mathematisch genaue Struktur des Werks wird für Forscher und Musikwissenschaftler zu einer Quelle des Formverständnisses. In diesem Zusammenhang stimmt auch die Äußerung „Musik und Mathematik sind dasselbe“. Mit Hilfe der Begriffe *musikalische Zahl* und *Zahlenstrukturen* als ästhetische Kategorien werden im vorliegenden Aufsatz die Untersuchungen des Wesens und der Struktur des musikalischen Logos vorgestellt. Die zahlenabhängige Funktion als ein Ordnungsmerkmal in der Musik wird auf allen Ebenen musikalischer Komposition betrachtet: sowohl in der Intervall- und Akkord-Struktur wie auch in der Form. Dieser Ansatz ist auch für die Sakralmusik sehr aktuell. Der Musiklogos im kompositorischen Schaffen von Sakralmusik am Ende des 20. Jahrhunderts hat sich wesentlichen Prinzipien liturgischer Musik zugewandt. Für die Sakralmusik spielt die verwendete Zahlenstruktur eine wichtige Rolle, da sie das kontinuierliche Zusammenspiel der musikalischen Elemente bestimmt. Die der mittelalterlichen Einstimmigkeit und den frühen Mehrstimmigkeitsformen eigenen strenge Regelmäßigkeit und Ritualgrundlagen wurden im 20. Jahrhundert zu einer Verständnis- und Vertonungsquelle von Sakralmusik. Der Aufsatz zieht unter diesem Gesichtspunkt Parallelen zwischen den Vertonungen des protestantischen Chorals von J. S. Bach und Knut Nystedt. Bei der Interpretation des protestantischen Chorals durchdenkt der zeitgenössische Komponist Bachs Erfahrung, die Zahlensymbolik sowie deren magische Bedeutung und bringt sie in Übereinstimmung mit der mittelalterlichen Zahlenlehre. Daraus schaffte Nystedt ein kongeniales Werk, in dem die zeitlichen Korrelate in eine neue, einheitliche Ganzheit zusammengeführt wurden. Das demonstriert die einzigartigen Fähigkeiten von Nystedts immanent-musikalischem Material, das selbstständig neue musikalische Zeiterlebnisse während der Aufführung seiner Musik hervor zu bringen vermag. Das Verständnis musikalischer Zeiterlebnisse ist von mittelalterlichen, allgemeinen numerologischen Gesetzen über die zahlenmäßigen Strukturen des musikalischen Logos nicht übernehmbar. Mit anderen Worten: Musik ist eine zahlenmäßige Funktion, in der viele Lebensaspekte miteinander verschmolzen sind: mathematische, mystische, symbolische und philosophische. Musik und Zahlen bedingen einander. Denn sowohl Mathematik, als auch Musik sind nicht nur rational, sondern auch irrational. Diese perfekt geordnete Verschmelzung von Rationalem und Irrationalem bildet eine formvollendete Ewigkeitserscheinung.

Число есть идеальная форма, понятие скорее философско-эстетическое, чем счетно-математическое.

Ю. Холопов

Понимание формы как *совершенства*, формы как гармоничности целого, идеального слияния выражения было предложено Ю.Холоповым, где он апеллирует к глинкинскому высказыванию: «форма – значит красота».¹ В связи с этим автор приводит некоторые интересные сведения, опирающиеся на исследования этимологии слова при толковании этой категории. Слово форма концентрирует в себе синтез трех значений, ведущих свое происхождение от латинских синонимов:

forma – вид, образец, форма;
formosus – красивый, пригожий;
formositas – «красота». [4, 69].

Источником подобного понимания формы исследователь видит в кристалльности и математически точной структурности. «Объективно существующие на основе единства мира *законы структуры*, как мира в целом, так и отдельных его форм в их иерархической взаимообусловленности, – утверждает ученый, – в одном из аспектов проявляются как числовые структуры» [6, 83]. Человечество в течение веков пользовалось символично-числовыми закономерностями в целях практических, позволяющих, однако в процессе абстрагирования от материальной стороны явлений приблизиться к их внутренней сущности. Так и числовые соотношения, руководящие музыкальной практикой, способствовали творческой устремленности познать феномен музыкального искусства в максимально широком контексте сущностных сил бытия. Эти

¹ Это понимание логически возникло как вершина иерархии (пирамиды) существующих понятий формы как:

- композиционной схемы;
- процесса.

стремления воплощались во всевозможных теориях, версиях, гипотезах.

Показательны в этом контексте следующие высказывания: «музыка и математика – одно и то же» [1, 507], способ композиторского мышления ... не отличается от математического» [5, 228], и т.п.

Ученые-музыковеды предлагают на этот счет весьма интересные и достаточно конкретные теоретические системы. В исследованиях Ю.Холопова изучение понятий музыкального числа и числовых структур как эстетических категорий находится в контексте его учения о сущности и структуре музыкального логоса. Ученый условно представляет всю историю музыкального искусства как бы развернутой во времени “единственной числовой структурой” [6]. С этой же точки зрения совершенно оригинальными представляются исследования Г.Побережной, которая рассматривает историю музыки в разрезе сакральной нумерологии. [2]. Оба музыковеда усматривают истоки музыкального искусства в обертоновом звукоряде, считая, что усвоение числовых закономерностей является стержнем музыкальной эволюции, так как «музыкальная история с точки зрения числа есть в конечном итоге непрерывное дробление единого (как обертоны – *частичные тоны* – суть дробление основного тона), и переход к все более сложным и большим числам, соответственно – к высшему уровню отношений». [6, 84]. Но для объяснения музыкальной эволюции одной апелляции к обертоновому ряду недостаточно. А. Лосев не случайно заметил, что сегодня в науке фактически возрождается древняя истина, суть которой заключается в утверждении, что в основе миропорядка лежит число, «а точнее – числовой метакод, наиболее ярко открывающийся в музыке, где он составляет основу строительного материала – музыкальной шкалы». [2, 118]. Однако подобные утверждения существовали задолго ранее. Как известно, значение числа в музыке нашло классическое отражение в трудах пифагорейцев и Платона. Известно древнее

определение музыки как раздела математики: «*musica est scientia numeris*». [6, 78]. По мнению Августина, музыка (теоретическое ее обоснование в особенности) наилучшим образом олицетворяла высшую истину искусства, поскольку ей в наибольшей степени свойственно упорядоченное движение и закономерности, которые могут быть выражены числами. Боэций утверждал, что все сущее построено посредством расположения чисел. Левкипп, – что все сущее является числами или происходит из чисел [6, 77]. В древней философской мысли существует множество подобных высказываний, в которых утверждение значение числа в музыке непосредственно касалось достижения посредством числа завершенности и конструктивного совершенства.

Весьма актуальной явилась идея числовой соразмерности и точной реализации конструктивного совершенства в эпоху полифонии строгого стиля. Музыкальное произведение являлось сложнейшей системой числовых отношений. Кроме того, центральным утверждением средневековья по отношению ко всем сферам экзистенции была символика числа и числовые закономерности каждого материального явления, в том числе и музыки. Именно эпоха «апологии числа» дала начало теории аллегории, позволившая последующим поколениям «расшифровывать математическое конструкции Средневековья» в моральном, мистическом, метафорическом ракурсах. Не случайна также и романтическая поэтизация символики средневековья, метафорические сравнения музыки с математикой, с архитектурой, что в синтетическом комплексе новой религии искусств являлось отражением воплощенной (математической) абстракции. Таким образом, «необходимость музыкального числа определяется универсальными значениями тех закономерностей, звучащим выражением которых является музыка». [6, 77]

Так или иначе, использование в музыковедческой науке символично-

числовых подходов позволило путем абстрагирования от материальной стороны явлений глубоко проникать в их суть. Опорой таких концепций является понимание музыки как науки, изучающей совершенное в эстетическом и общефилософском смысле, тип духовной деятельности связано с человеческим духом.

Как известно, средневековое учение о музыке рассматривало музыку как:

- служение Богу,
- науку о числах,
- этическое искусство сильных аффектов.

Функция числа как упорядочивания в музыке раскрывалась на всех уровнях музыкальной композиции, в интервалике, аккордике, форме.

Пространство и время в музыке, как на вертикальном, так и на горизонтальном уровнях, также подчинено числовым закономерностям. Иногда эти закономерности лежат на поверхности, иногда скрыты, закодированы, обращены к слушателю, интерпретатору в качестве загадки, вопроса, на который должны найти ответ композитор, исполнитель, слушатель, ученый.

Однако известно также, что четкость числовых конструкций, представленной произведениями строго стиля, их целостность, замкнутость, непроницаемость содержат в утробе своей способность роста, стремление выйти за пределы.

Исследование математических закономерностей музыки в современных исследованиях содержит интересную идею Совершенного как сведенного к абстракции числа, совершенства конструкции как предпосылки явления бесконечности. Эти исследования наследуют

религиозные основы Средневековья. Так, в работах Г.Побережной основой всего сущего является т.н. нумерологичный “код” вселенной. Эта идея является весьма актуальной и для сакральной музыки.

В исследовании универсального нумерологического “кода” вселенной происходит демонстрация категории опыта и его применения в повседневном композиторском творчестве, для чего исследовательница избирает в первую очередь принцип роста. Основой роста (как развития что отличает живое от всего сущностного на Земле) в ее концепции число является отображением сущности, идеальной структуры, которая способна быть представленная в координатах нашего трехмерного миропонимания. Исследование музыкального произведения в таком направлении позволяет выявить квинтэссенцию синтеза понятий «процессуальности» как категории роста, открытости и «конструкции» как замкнутости, закрытости в произведении искусства. Таким образом, исследования Асафьева «музыкальной формы как процесса» получают в современной науке различные ракурсы отражения. Эта диалектика интересно представлена с точки зрения герменевтики в труде Умберто Эко «Поэтика открытого произведения»: «Произведение, – как утверждает исследователь, – это завершенная и закрытая в своей уникальности форма как сбалансированное и органическое целое, что одновременно является открытым продуктом с точки зрения на свою восприимчивость к большому количеству различных интерпретаций, которые не претендуют на его неповторимую специфику. Отсюда каждое восприятие произведения искусства является как его интерпретацией, так и исполнением, потому что в каждом восприятии произведение приобретает новые неожиданные перспективы». [7, 83]. Как известно, каждая эпоха отдавала приоритет или закрытости или открытости формы художественного произведения. Однако с точки зрения У.Эко, в произведении искусства всегда присутствуют два компонента, открытый и

закрытый. Как же обстояло дело в сакральных жанрах, для которых не только идея закрытости, но идея канонизации не подразумевала возможностей для творческой свободы, что для открытого произведения являлось всегда основой основ, необходимой предпосылкой реальной жизни произведения исполняемого, интерпретируемого, познаваемого. Очевидным в этой концепции является феномен времени как настоящего, как синтеза *конечного* и *бесконечного* в музыке как *процессе* звукового, точно, математически рассчитанного “строительства”, непрерывного становления и целеустремленного развития. Музыка наиболее адекватно воспроизводит этот универсальный принцип. Следовательно, музыка есть конструкция и движение одновременно, то есть «движение упорядоченное и самоорганизованное».

Именно в церковной музыке, как это ни парадоксально звучит, эта идея заняла центральную позицию. В первую очередь в церкви истоки и функция “музыки” заключались в том, что идея искусства как самоцели не была еще известна, музыка была лишь составной частью ритуального молитвенного действия. Эта идея известна еще со времен Св.Павла, потом ее развил Св. Иероним, Августин, Скот Эриугена, Бонавентура, Фома Аквинский и др. Произведение в русле средневековых поисков истины наделено определенной открытостью. Слушатель средневековых хоралов воспринимал каждую строфу, каждый троп «открытым» для множества значений (феномен многоголосного-многотекстового мотета свидетельствует также в пользу этого), «которые слушатель должен был искать и найти». [7, 85]. В этом отношении невозможно переоценить важность функции регента, направляющего средневекового хориста, читающего невмы, в определенное русло звучания хорала, испытывающего особенное мгновение при выборе особого интерпретационного ключа, типичного для конкретного духовного состояния. Слушатель и исполнитель

должен был использовать данное конкретное произведение в желаемом в данный момент «настоящего времени», давая возможность хоралу ожить в звучании, но, безусловно, иным способом, чем это было в предыдущем исполнении. Однако в этом смысле «открытость» вовсе не предполагала «неопределенности сообщения», «неограниченных» возможностей формы и полной свободы восприятия. Что действительно было важным для исполнения сакральной музыки, так это целая сеть твердо установленных способов интерпретации, которые не позволяли исполнителю выйти за пределы сурового контроля церковного канона. В ограниченном пространстве канонических жанров хорист мог концентрировать внимание на различных литургических знаках. При этом он должен был всегда придерживаться правил, которые требовали нерушимой однозначности литургического пения, сущность которой с помощью техники модусов и формульного тематизма создавала иллюзию бесконечного движения, рождающегося в недрах точно математически выверенных конструкций монодии и ранней полифонии. В средневековье какой бы то ни было символизм был объективно определен и организован в систему. У.Эко дает определение этому средневековому феномену как поэтике необходимого и однозначного. Фундаментом этой поэтики исследователь считает «упорядоченный космос, иерархию сущностей и законов, которые в поэтическом произведении могут быть объяснены на нескольких уровнях, но каждый должен понимать их единственно возможным способом, тем, как его определил творческий логос». [7, 86]. А творческий логос в музыке определялся как «сам смысл музыки как таковой»...в ее сглаженности, упорядоченности, как отражении ее «эстетической истины». [6, 70]

Музыкальный логос творчества конца XX века в области сакральной музыки, обратился к сущностным принципам каноничности литургической музыки, для которой была важна числовая структура, то есть система

элементов, находящихся в конкретной, постоянной соотнесенности друг с другом. Изучение некоторых современных произведений, предназначенных для исполнения в церкви, приводит к мысли, что строгая каноничность, регламентированность и ритуальная основа, присущие средневековой монодии и ранним формам многоголосия, стали в XX веке источником понимания и воплощения сакрального начала.

Для примера проанализируем одно из наиболее показательных произведений норвежского композитора Кнута Нистедта (1987) *Immortal Bach* в аспекте вышеизложенных принципов:

- временно-пространственных параметров воспроизведения сакральности музыкального произведения;
- диалектики открытого-закрытого произведения;
- композиторской интерпретации протестантского хора в историческом аспекте
- математически строгой, числовой конструкции произведения с точки зрения сакральной нумерологии как предпосылки движения к бесконечности;

В целом произведение отражает некую общность, наблюдающуюся в современных рецепциях сакральных жанров. Это проявляется в стремлении к возвращению первоисточков внешней структуры канонического жанра и к первоначальным условиям его бытования.

По-видимому, изначальная ориентация произведения на условия исполнения во “вневременном пространстве” ритуала Богослужения определила уникальные особенности звучания *Immortal Bach*. В этой связи поясним употребление термина “вневременное пространство” с точки зрения его функции и различия пространственно-временных параметров сакрального произведения в ритуале Богослужения и исходя из категорий

время-вневременность, пространство-внепространственность. В момент Богослужения психологическое восприятие времени как вневременности создают в музыке качества дления момента, текучести, бесцезурности. Пространство же трактуется вполне определенно, это не внепространственность или бесконечность Универсума. Космическая бесконечность здесь не актуальна, актуальна ограниченность той части священного пространства храма, где совершается Богослужение.

Именно это ощущение пространства способствует, на наш взгляд, определенным законам “ограниченности” как одного из проявлений каноничности литургической музыки. Четкие композиционные задачи своеобразно отражают ограничение пространства посредством конструктивной четкости, архитектурной взаимоподчиненности частей целому, мелодических “формул” как цепи нанизываний на крепкий линейный остов монодии или параллельных голосов горизонтальной многоголосной ткани раннего многоголосия в единой непрерывной линейности. Таким образом, в отношении ко времени происходит некий парадокс: дискретность, формульность кратких попевок благодаря принципу непрерывной повторности преобразует музыкальную ткань в континуальность.

Кнут Нистедт, несомненно, принадлежат к тем современным художникам, чье вдохновение неотъемлемо от процесса художественного творчества как конструирования. Функция литургической музыки, предназначенной для церкви, возобновляется на новом этапе как современная рефлексия на идею постоянства, единства, целостности сакрального начала, фактически вернувшись к истокам. Стерефоничность сонорного воплощения протестантского хорала, индивидуально представленная в творчестве композитора, в сущности, не нова и творчески развивает идею акустической реализации пространственно-временных

возможностей литургической музыки, хорального развертывания, экстраполированного на насыщенную многоголосную сонорную ткань. Это является также акустическим условием восприятия реципиентом звучания сакрального произведения в храме.

По-видимому, такими же мотивами воплощения сакральной сущности протестантского хорала руководствовался и Й.С. Бах, а его идею Кнут Нистедт только оригинально продолжил. В подобной интерпретации протестантского источника современный композитор, возможно, пытался осмыслить следующее: обработка (вторичная) баховского хорала “Kommt süsßer Tod” находится в стогом соответствии с

- «поэтикой необходимого и однозначного в соответствии с «упорядоченным космосом»,
- «иерархией сущностей и законов», которые композитор пытается объяснить на доступных ему уровнях, но...
- «каждый должен понимать их единственно возможным способом, тем, как его определил творческий логос» [6, 85].


Итак, слушатель должен был искать и найти. Последуем и мы в последующих теоретических рассуждениях этому креативному motto.

Immortal Bach (для камерного хора a-cappella) является, очевидно, уникальным образцом современной медитативной музыки, композиционно выстроенной на всех уровнях музыкальной композиции в соответствии с символикой числа. В свою очередь это требует конкретизации исполнительской интерпретации хором баховского хорала. Хор разделен на пять равных групп, иными словами, каждая группа пять раз исполняет один и тот же баховский хорал. Хорал трактуется современным автором как музыкальный памятник, величественный в своей замкнутой, неподвижной, неизменной совершенности. Слушатель же воспринимает произведение как

образец сложной сонорной стереофонической макрополифонии (наслаиваемые имитации голосов достигают двадцатиголосия). Загадка же композиторского замысла, в сущности элементарного как $5 \times 5 = 25^2$. Эта элементарная оригинальность достигается простыми, но с точки зрения сакральности музыкального произведения, совершенно уникальными средствами на уровнях:

- интонации, смысл которой можно «расшифровать» с помощью т.н. символично-числового ряда темы хорала, пользуясь методом анализа, Побережной.
- конструктивных закономерностей в композиции хорала, где как бы «зашифровано» представление композитора о феномене времени.

Оба вышеназванных уровня, по-видимому, не случайно подчинены числу «5»³.

Напомним, что в представленной схеме стадийного развития истории музыки Побережной символ «пятерки», «пентады»  «5-конечной звезды» охарактеризован как выявление творческой свободы, раскрепощения, человека-творца, свободный выбор. [2, 41]. Однако звезда является также замкнутой структурой, что в совокупности можно трактовать как синтез трех стадий зарождения, расцвета, завершенности, т.е. постепенное прохождение этапов зарождения, познания мира, самореализации и осознания себя как части мира, как микрокосма; «Я», как элемента системы. В конечном итоге это приводит к осознанию собственной зрелости и несовершенности мира, стремления привести его в

² Учитывая, что число 25 по законам нумерологии составляет $2+5=7$, дальнейший анализ символического числового ряда докажет далее смысл этой кажущейся, не лежащей на поверхности элементарности.

³ Особый смысл подобных числовых закономерностей был предложен и нашел блестящее подтверждение в анализе 6 симфонии П.И. Чайковского Г. Побережной, на результаты которого мы ссылаемся в данной статье [3].

соотношение, гармонию с собственными представлениями от «Я» как активной субстанции, к «Я»-творцу. Таким образом, именно символ «пятерки» очевидно, наиболее полно воплощает качество *человеческой* потенциальной бесконечности, ограниченной телесной конечностью и *божественное* творение «по образу и подобию». Таким образом, символизм «пятерки» связан с творческим началом человека. Г.Побережная отмечает особое значение числа «5» (и соответственно – «10»), зафиксированное в древней кабале как определение целостности: «пять против пяти»: «Любовь к Богу, восторженное устремление и слияние с ним переданы почти знаково: через известную кабалистическую формулу «пять против пяти», что составляет десять – число воплощенного Бога» [3, 119]. Й.С. Баху было, несомненно, известно значение числовых символов. Их «премудрости» он часто зашифровывал не только в соотношение тем, но даже в количество тактов его кантат, прелюдий и фуг и т.п. Тема хорала «Komm, süßer Tod» разворачивается в символично-числовом ряду следующим образом так, что каждая фраза хорала является внутренне завершенной (в соответствии со строением текста) и непосредственно связана с каждой последующей:

- первое предложение – «Komm, süßer Tod. Komm, sel'ge Ruh'» (5+5);
- второе предложение – «Komm führe mich in Friede» (7+5).

Отметим здесь также не случайное присутствие числового символа «семерки» именно в точке «золотого сечения» хорала. Как известно, семантика «семерки» означает воплощение и раскрытие Божественного начала, «спасительное второе (духовное) рождение» [3, 120]. Здесь это также находится в соответствии с текстом хорала, в обращении к смерти как проводнику на пути к вечной жизни: «Komm, führe mich.... in Friede».

Хорал Баха Кнут Нистедт, по видимому, решил озвучить во

временном историческом срезе, показав средствами числовых соотношений диалектику изменяемого и неизменного, закрытого и открытого. Хорал Баха звучит как бы в различных временных измерениях (что реализуется на уровне метро-ритма, точнее метро-ритмических увеличений). С одной стороны присутствует математическая точность в соотношении метро-ритмических единиц баховского хорала, причем каждая группа хора исполняет хорал в оригинале, без единого авторского изменения первоисточника. Это средство назовем материальной реализацией хорала в новом временном контексте, и отнесем к реальному временному срезу, и в определенной мере, техническому средству в современном толковании сакрального.

С другой стороны, каждая группа хора существует как бы во временных представлениях различных эпох, т.е. исполняет баховский хорал “Komm süßer Tod” через психологическое ощущение времени, соответствующее разным эпохам. Как известно и доказано учеными, ощущение психологического времени от эпохи к эпохе ускоряется. Музыкальным свидетельством подобных утверждений является также явление мензуральной нотации. Если констатировать, что лютеранство и протестантский хорал ведут свое возникновение от XVI века, то, как раз пяти группам хора соответствует хронологическая последовательность столетий (XVI/ XVII/ XVIII/ XIX/ XX). Это средство назовем реализацией исторического времени в баховском хорале и отнесем к варианту авторского толкования сакрального во времени историческом.

Напомним, что это типично именно для произведений протестантской традиции и подобный исторически-временной срез повествования уже встречался в разделах на немецкие тексты из лютеранской Библии Манфреда Новака в “Introitus”. Однако констатация этих средств характеризует здесь замысел композитора лишь частично, точнее,

демонстрирует определенную функцию отдельных частей для воссоздания целого. Целое же, как результат достижения уникального (опять же сонорного) эффекта в звучании баховского хора “Komm süßer Tod” в индивидуально композиторской интерпретации Кнута Нистедта, актуализируется в названии произведения *Immortal Bach*. Момент сведения реального и исторического времени во-единое наступает в результате исследованного и описанного Г.Ф. Гегелем свойства целого, как превышающего арифметическую сумму частей. Иначе говоря, временные корреляты в *Immortal Bach* синтезируются в единую целостность в ощущении вневременности, вечности. В конкретном случае такое композиторское решение, с одной стороны, увековечивает бессмертный образ Й.С. Баха, и демонстрирует уникальные способности имманентно музыкального материала самостоятельно творить время:

- воспроизводить временные представления различных эпох,
- обобщать и связывать эпохи воедино,
- отрешаться от времени и создавать ощущение вневременности.

С другой стороны, авторская позиция Кнута Нистедта, наследующая традиции гения Баха, очевидно, становится в этом контексте вторичной, как бы подчиненной замыслу самого произведения, приближаясь, таким образом, к традициям музыкального ремесленничества. Последние во все времена были присущи процессу создания литургической музыки, и в целом, технике написания произведений строго стиля, где точность, выверенность каждого звука и интервальных соотношений напоминает архитектурно-математические законы строения. Произведения церковной музыки не создавались, они конструировались, выстраивались по определенным законам, в которых весьма малая роль отводилась творческой фантазии. Отметим, что подобное отношение к музыке как к науке в общих чертах отражает некоторые аспекты средневековой эстетики.

Музыке отводилась соответствующая и далеко не самостоятельная роль в составе образовательных наук *quadrivium* наряду с арифметикой, геометрией, астрономией, т.е., областью точных, математических знаний. Таким образом, изменяется представление о сущности и соотношении современного автора и музыкального произведения и на новом уровне возвращается к прошлому.

Современный композитор использует идею синтеза первоначального неизменяемого сакрального источника (метод *ограничения*) и современного акустического слышания сакральной музыки прошлого в новом временном пространстве современности (метод *разграничения*). У Кнута Нистедта временное “вытягивание” или “растягивание” музыкальной ткани протестантского хора

- a) по горизонтали (ритмические пятикратные увеличения)
- b) вертикали (от строгого четырехголосия до двадцатиголосия)

следует тем же закономерностям ощущения конструктивной точности как необходимого условия познать и ощутить бесконечность. Это музыкальное произведение уникальным способом демонстрирует элементарную на первый взгляд, но в то же время сложнейшую систему числовых отношений, как «звуковую структуру наивысшего порядка, где красота целого реализуется через согласование множества иерархически расположенных уровней». [6, 80]. Жизнеспособность музыкального произведения актуализируется именно в момент звучания как т.н. самобытия музыкального произведения, которому “удалось вырваться на простор из теснин и тупиков личностной сферы, оставив далеко позади всю временность и недолговечность ограниченной индивидуальности” [8, 103].

Таким образом, авторское ощущение сакрального вневременного как явления божественного и воссоздание его имманентно музыкальными

средствами по законам средневековой музыкальной эстетики раскрывает некоторую, не лежащую на поверхности сущность, и порой не всегда осознаваемую композитором. Различные временные параметры, присутствующие в современном духовном произведении, направленные к достижению музыкального феномена вневременности, становятся коррелятом сакрального. Воплотив целостность сакрального начала, рассмотренное произведение стало воплощением новых художественных принципов современного видения сакральности и новой системы функционирования церковной музыки, неотъемлемых от древних всеобщих законов числовых структур музыкального логоса, иными словами музыки как числовой структуры.

1. Лосев А.Ф. *История античной эстетики*. Москва, 1967, – с. 507.
2. Побережная Г. *История музыки в разделе сакральной нумерологии*. // *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності*. – Львів: Сполом, 1997. – 37- 49.
3. Побережная Г. *Mystikus в шестой симфонии П.И. Чайковского*. – Київ, 2002. – 115-124.
4. Столович Л. *Ценностная природа категории прекрасного и этимология слов, обозначающих эту категорию* // *Проблема ценности в философии*. Москва-Ленинград, 1966. – С. 69.
5. Стравинский. *Диалоги*. Ленинград, 1971. – С. 228.
6. Холопов Ю. *Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления*. // *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва, 1982. – С.52-104.
7. Еко У. *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів*. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
8. Юнг К.Г. *Собр.соч. в 19 т. Т. 15,- Москва: Ренессанс1992, - 320 с.*

© Єфіменко А.

Інтеграція барокового тексту в сучасний на прикладі триптиху «Світ, розглянутий по частинах» Віктора Тиможинського

Zusammenfassung

© Yefimenko A.

Besonderheiten der Barocktext-Integration in zeitgenössischen Texten am Beispiel des Triptychon „Die Welt aus dem Blickwinkel ihrer Einzelteile“ von Viktor Timoschinsky

Jeder kulturelle Dialog ist im Prinzip eine unerschöpfliche Erscheinung, die ständig neue, interessante künstlerische Fragen aufwirft. Eine von ihnen ist die Integration von Barocktexten in Texte moderner, ukrainischer Musik. Dieser Frage ist der Artikel gewidmet. Insgesamt stellt der Dialog mit früheren Epochen eine generelle, ästhetische Kunstrichtung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar. Zu den einfachsten Dialogformen des Barockstiles mit der Gegenwart gehören die wissenschaftlichen Werke von N. Gerasimova-Persizka, I. Judkin und L. Melnik. In ihnen wird das Interesse der Komponisten am literarischen Text, insbesondere an der Poesie des Barocks deutlich. Dieses Interesse inspiriert die Anwendung eines bestimmten Komplexes entsprechender musikalischer Mittel. Aufgrund der Komplexität liegt das Hauptaugenmerk dieses Artikels auf ein Triptychon des modernen, ukrainischen Komponisten Viktor Timoschinsky namens „Die Welt aus dem Blickwinkel ihrer Einzelteile“ für Bariton und Klavier nach Gedichten ukrainischer Dichter des 17. Jahrhunderts. In diesem Werk wird die Kommunikationsform des Dialoges zusammen mit der Barockpoesie nicht nur in einer sehr spezifischen Weise verwendet, sondern erscheint auch sehr aktuell, also in Konsonanz mit der modernen Gegenwartskultur. Der Prozess retrospektiver Kunstreflexion des Komponisten wird dramaturgisch aus der Vogelperspektive realisiert. Davon zeugt auch die Korrespondenz zu Sondergattungen, wie Balladen, Todestänzen, Sarabanden und Passakalien. Dies beweisen auch die immanent musikspezifischen Entwicklungsannahmen bzw. die Intonationsdramaturgie, die die kompositorische Kombination des Barock-Fugatos mit dem Volkslied als Vertonungsalternative zum reinen Barock-Fugato präsentiert. Viktor Timoschinsky versucht in seinen retrospektiven Werken die Ausrichtung der Kunstvorstellungen seiner Zuhörer auf das historische und nationale Gedächtnis zu lenken, um damit einen „Epochen-Dialog“ zu erreichen. Im Schaffen des Komponisten entwickelt sich die Retrospektion in Gemeinschaft mit seiner Art der Vergangenheitsinterpretation durch das Prisma seiner nationalen und zeitgenössischen Weltanschauung aus dem 20. Jahrhundert, die im Kontext der modernen, zeitgenössischen, ukrainischen Neoavantgarde zu sehen ist.

Особлива увага українського музичного мистецтва 2 половини ХХ ст. до переосмислення традицій з акцентом на своєрідності, специфічності та відмінності сучасного образу світу складає художнє явище “діалогу епох”. В дослідженнях це явище акцентується не лише в синхронічному, а й в діахронічному аспекті, як символ епохи ХХ століття, що нині, – у ХХІ – вже віддаляється в часі і разом з тим піднімається на рівень узагальнення, осмислення того, що є незмінним, стабільним, вічним. Отже актуалізується проблема взаємодії часового та позачасового начал.

Цілком виправданим є той факт, що в музикознавстві достатньо широко розкриваються проблеми часу як іманентно музичної категорії (особливо в працях Є. Назайкінського, К.Мелик-Пашаєвої, Б. Деменка, Т. Тітової). З позицій типології соціально-психологічних особливостей індивідууму в умовах даної етнічної культури цікаву спробу дослідження взаємодії факторів минулого, теперішнього та майбутнього в музиці, екстрапольованої на музичну культуру з філософії “буття часу” М.Хайдеггера являють собою праці Б.Стронько [4, 186-193]. До рефлексивних процесів опанування традиціями звертається також І. Юдкін у дослідженні українського музичного фольклору та барокового мелосу. Важливим джерелом його ідей є феномен ретроспекції як один з найважливіших витоків “діалогу” в процесі художньої творчості [5, 215-219].

В цілому діалог з минулими епохами відображає загальний естетичний напрямок мистецтва другої половини ХХ ст. Феномен будь якого культурного діалогу є принципово невичерпним явищем, яке породжує нові цікаві художні проблеми. Одною з них є інтегрування барокового тексту в текст сучасної української музики.

До найпростіших форм діалогу бароко і сучасності, розвинутих в працях Н. Герасимової-Персидської, І. Юдіна, Л. Мельник, відноситься звернення композитора до літературного тексту, зокрема до барокової поезії, який відповідно інспірує застосування певного комплексу музичних засобів. Так, своєрідно інтерпретується барокова поезія в кантаті “Червона калина” Л. Дичко, камерній опері “Час покаяння” О. Козаренка, в концерті для хору, солістів та симфонічного оркестру на слова Г. Сковороди “Сад божественних пісень” І. Карабиця. Композиторська творчість органічно включається в контекст рефлексивних процесів опанування традиціями, досліджених І. Юдіним. Це стосується використання в цілому системи

барокових елементів в творчості українських композиторів. Отже феномен ретроспекції в сучасному світі суттєво відрізняється від “естетики минулого” романтизму, “всі сокровенні подумки якого були спрямовані на пошуки забуття, яке відбувалося шляхом втечі у давні часи“, зокрема у середньовіччя” [2, 7].

В творчості В. Тиможинського особливе місце належить триптиху “Світ, розглянутий по частинах” на вірші українських поетів XVII ст. для баритону і фортепіано. Звернення до українського бароко не випадкове. Рубіж XVI -XVII ст. прийнято вважати початком нового, гуманістичного періоду української культури, своєрідного українського Відродження. Барокові ретроспекції сучасних композиторів резонують, на думку О. Козаренка, з “високою “ученістю”, “любомудрієм” давньоукраїнської музики та поезії” [3, 227].

Назва циклу “Світ, розглянутий по частинах” (I – “Щастя”; II – “Смерть”; III – “Минути”), запозичена з однойменної книги Д. Братківського, виданої у Кракові в 1697 році. В триптиху використовується його вірш в II частині “Смерть”. Автором віршу “Щастя” є проповідник Києво-Печерської Лаври І. Максимович. Для фіналу циклу композитор відбирає з рукописної збірки “Зегар з полузегарком” вірш І. Величковського - священника Успенської церкви. Тут діалог сучасного композитора зі старовинними текстами (староукраїнською мовою), духовного, філософського змісту інспірує цікаву філософську концепцію плінності і тлінності земного буття. Рівень діалогу з даними текстами сягає від сучасності через бароко до біблійної мудрості “Книги Еклезіаста”. Явище ж художньої ретроспекції розкривається багатопланово. Можливо тому, що зміст тексту має не стільки ретроспективно-історичний (як, наприклад, в “Червоній калині” Л.Дичко), скільки позачасовий “вічний” смисл.

Таким чином реалізується комунікативна функція діалогу, де конкретна форма комунікації – барокова поезія – виявляється не тільки певним чином пристосована, а й актуальна для сучасної культури. Процес інтегрування барокового тексту в сучасний в циклі Тиможинського відбувається не лише на естетико-філософському рівні. “Ретроспективний” процес художньої рефлексії сучасного композитора реалізується і на макрорівні драматургічного задуму, і на рівні алюзій з окремими жанрами (баладами та думами, танком смерті, сарабанди або пасакалії), і на рівні іманентно музичному - інтонаційної драматургії, специфічних прийомів розвитку, у композиційному поєднанні барокового фугато та народнопісенної варіантної строфічності.

Отже, в циклі “Світ, розглянутий по частинах” композитор прагне поєднати різні види ретроспективного діалогу з бароко - музичний та позамузичний (інтонаційний, жанрово-стильовий, філософський) як дію закону спадкоємності, що забезпечує у часо-просторі “буття” національного образу світу. Національний образ світу, “порівняно із більш узагальненим поняттям моделі світу “базується на суб’єктивності і рефлексуючій природі виникнення збереження і накопичення сутнісних ментальних ознак” [1, 26]. Адже кожний український композитор індивідуально втілює національний образ світу як “координовану історичною глибиною культурної національної традиції, особливостями сприйняття та мислення систему філософських, естетичних, релігійних, міфологічних та ін. уявлень про сутність буття” [1, 32].

За цим процесом по суті стоїть інтеграційна система стилеутворення українського етносу, який на рівні музичного твору і цілісного музичного сприйняття диференціюється на розповідно-епічний, думний; танцювальний та пісенний. На рівні жанрової драматургії в триптиху існує послідовна взаємодія всіх трьох начал, які стають не лише інтонаційною

основою, а й формотворчим фактором. Принципи куплетної варіаційності (I ч. і III ч.), варіантно строфічний метод розвитку ніби вступає в полеміку і витісняє інші засоби формотворення: фугатності, сюїтності, сонатності.

I ч. “Щастя” вирішена композитором у куплетно-варіаційній формі. Крізь історико-стильову домінанту українського фольклору в темі баритона проглядають етнічно-стильові аспекти, найхарактернішим з яких є “думність”. В I частині триптиху вона використовується як інтегративний принцип на рівні семантики, формотворення, інтонаційної драматургії. Репрезентативно думною є незмінна речитативність теми баритону (в 4-х куплетному повторенні) на відміну від активної виразово-зображальної функції супроводу. Взагалі можна констатувати індивідуальне переломлення старовинної форми варіацій на *soprano-ostinato*.

Процес ладоутворення розкривається в русі синхронного комплексу діатоніки вокалу та дисонантно-вертикальних утворень супроводу. Ладотональне протиріччя *fis* і *f* визначається на протязі твору як наскрізний лейттон-лейтсимвол дуалізму буття. Але тональний центр твору *d* трактується композитором як символ “замкненого кола буття”. Кульмінаційні моменти відзначені звучанням збільшеного ладу. Атмосфера ірраціональності, таємничого занурення у розповідь давнини підкреслюється використанням “зворотних пунктирів”, гамоподібних пасажів, регістрової просторовості. В цілому ж компромісне поєднання інтонаційної та фонічної статичності з ритмічною динамікою (маршевість), яка в коді (тонічний органний пункт) трансформується в траурну ходу, утворює смисловий зв’язок з другою частиною.

В II ч. - “Смерть” - відбувається ретроспекція загальноєвропейського мотиву середньовіччя, який дістав жанрово-композиційне втілення не лише в добу бароко, а й у XIX та XX ст. в образі “танку смерті”. В художній

інтерпретації В. Тиможинського цей образ має виразово-моралізаторський характер (речитатив-фугато-речитатив), що вказує на звернення до алегоричного “прочитання” барокового тексту: фугато як символ динаміки образів від середньовічного “танку смерті” до інфернальної картини “жнив смерті”. У співвідношенні теми та відповіді фугато цікаво поєднані барокові та сучасні ладові співвідношення (Т-Д, тритон).

Синтез виразових засобів, які ведуть своє походження від доби українського бароко (кант в III ч., дума, імпровізаційність супроводу від традицій лірників) та західноєвропейських (фугованість, жанрова символічність “ходи“, “танку смерті”, музично-риторичних фігур) концентрує і підсумовує фінал циклу “Минуты”. Початкова інтонація, з якої виростає куплетно-варіаційна форма фінальної частини триптиху, асимілює і бахівську енергетику висхідної затактовості, і риторичну фігуру “піднесення”, і семантику “хресного ходу” пасакалії або сарабанди.

В цілому весь арсенал використаних мовностильових “ретроспективних” джерел репрезентує ті музичні символи - тритону, септими, псалмодії, речитації, фугатності, вертикального паралелізму як ознаки архаїки, - які закріпилися в “знаковому полі” національної музичної мови і індивідуально відтворені та переплавлені в творчій “лабораторії” українських композиторів ХХ ст.: Б.Лятошинського, В.Сильвестрова, М.Скорика, Л.Дичко, Є.Станковича та ін. Віктор Тиможинський вільно користується етнохарактерною знаковістю всього спектру діатонічних ладів. Поєднання ж по вертикалі і горизонталі співзвуч полімодальної або ускладнено дисонантної будови є своєрідним проявом синтезу народно-ладового мислення і, водночас, модерної “дванадцятизвучкової діатоніки” (за визначенням М. Скорика).

Отже, “авторський” “словник” Тиможинського як і більшості

українських композиторів кінця ХХ ст. є інтегральною складовою національної музичної мови. Цей період О. Козаренко влучно визначає як час “тектонічних зсувів” у духовному житті нації, як перехід від міфологічно-монодичного до діалогічно-теоретичного типу культури” [3, 220]. Останній є тою сутністю, яка вгамовує суперечки між традиціоналістами та новаторами, “лівими” та “правими” і народжує новий тип культури, категорію національного, однаково сутнісною та по-різному інтерпретованою. Одні вносять до національного стилеутворення теорію та практику додекафонії, серійності, пуантилізму, сонористики, алеаторики і т.п., інші піднімають на поверхню сучасності надбання минулих епох.

В триптиху “Світ розглянутий по частинах” зміна традиційної терцево-секстової структури в будові акорду секундово-септімовою “зламанистю”, ритмічна декламаційність, нерегламентованість містить алюзії з думною речитацією та ритмічною свободою давньоукраїнського вірша. Символічна ж тритоновість циклу, написаного на барокову поезію, може стати предметом окремого дослідження.

Отже, підводячи підсумки, зауважимо, що аналіз творів під кутом зору музичного феномену “ретроспекції” (як одного з проявів явища художньо-культурного “діалогу”) допомагає як розширити уявлення про засоби музичної семантики взагалі, так і доповнити наше розуміння явища національного музичного стилю.

Віктор Тиможинський в творах ретроспективної спрямованості намагається ніби “підключити” художні уявлення слухачів до історичної та національної пам’яті і природно досягає ефекту “діалогу в часі”. Принцип інтегрування барокового тексту в сучасний в його творчості грає не лише комунікативну а й аксиологічну роль. Ретроспективізм Тиможинського переростає вузьку означальність процесу повернення або згадування

минулого. (від лат. retro - назад, spesio - дивлюсь). В творчості композитора його дія існує і розвивається в комплексі з інтерпретуючим характером минулого крізь призму національного світобачення художника ХХ ст. і органічно включається в контекст сучасного українського неоавангарду, який “невблаганній та прогресуючій ентропії (“розтіканню”) авангарду протиставляє підкреслено стабілізуючу причетність до традицій, зокрема національних” [3, 226].

З усіх історико-національних “флюїд” музичної “ретроспекції” поступово випромінюється характерна особливість творчості композитора, яка репрезентує процес синтезу історико-типологічних процесів з індивідуальною інтонаційно-образною системою мислення художника ХХ-ХХІ століття.

1. Артеменко В. Национальный образ мира (опыт музыковедческой интерпретации понятия) // Київське музикознавство. Зб.ст. - вип. 2, -К.,-1999.
2. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л.,- Тритон, - 1926.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. -Львів., - НТШ, - 2000, - 286 с.
4. Стронько Б. Значение факторов прошлого, настоящего, будущего в музыке // Київське музикознавство. - Зб.ст.- Вип. 5,- К.,- 2000.
5. Юдкін І. Бароковий мелос та український музичний фольклор. Українське барокко та європейський контекст. - К., - 1991, - с.215-219.

© Єфіменко А.

Стильові ретроспекції в творчості Віктора Тиможинського

Zusammenfassung

©Yefimenko A.

Die stilistische Retrospektive in Viktor Timoschinskys Schaffen

Der Artikel untersucht den Entstehungsprozess ethno-folkloristischer Bewusstwerdung und Selbstaushdrucks im Schaffen moderner, zeitgenössischer Komponisten. Das Schaffen des zeitgenössischen, ukrainischen Komponisten Viktor Timoschinsky bildet dabei exemplarisch den Schwerpunkt des Artikels. Wie diese Prozesse in seinen Werken verwirklicht werden und sie die Prozesse stilistischer Innovation beeinflussen, wird am Beispiel derjenigen Werke gezeigt, die in ihrer Retrospektive, ihren Dialogen und ihrer Repräsentation national-kultureller Aspekte am repräsentativsten sind. Dazu gehört die instrumentale Miniatur für Geige und Klavier "Über den grauen Kuckuck" und "Die zwei Rufe der Gottessklavin Maria" für Sopran und Kammerorchester. Mit diesen zwei Werken des Komponisten, die man auf die neofolkloristischen Wurzeln zurückführen kann, präsentiert er stilistisch neue, originelle Formen des Umgangs mit der Folklore. Im Musikwerk Timoschinskys entsteht ein Dialog zwischen innovativen und retrospektiven musikalischen Mitteln. Dieser Dialog erzeugt eine Einheit, die schließlich zum Verständnis seines Wesens führt. Das Prinzip der "Retrospektive" in Timoschinskys Schaffen spielt nicht nur eine kommunikative (weil zukunftsorientierte) und axiologische (weil rückblickende) Rolle, sondern repräsentiert auch den Synthese-Prozess des geschichtsorientierten Denksystems mit dem individuellen, bildlichen und intonationsgeprägten eines Künstlers des 20. Jahrhunderts.

Багатогранність індивідуальної свідомості митця, творчість якого розглядається у контексті певного типу культури, відносно умовна в часі і просторі, але має здатність конструюватися в ході дослідження за певними типологічними ознаками, серед яких особливо актуальною видається етнологічна.

В даній статті процес вивчення творчості сучасних композиторів (на прикладі творчості волинського композитора В.Тиможинського) актуалізується як феномен етно-фольклорного самоусвідомлення та самовираження. В зв'язку з цим виникають цікаві спостереження щодо генетичної, часом неусвідомленої єдності в розумінні процесу стильових новацій та ретроспекцій. "Національний музичний семіоз в умовах стратифікації мовностильового процесу" [5, 286], є зараз вельми вагомим об'єктом етнологічних досліджень сучасної української музики. З точки зору етнології взаємодія історичного, національного та індивідуального

процесів стилеутворення, її проєкція на деякі закони гегелівської діалектики, де історичний стиль розуміється як загальне, національний як особливе та індивідуальний як окреме, розкриваються як закономірність. В аналітичному музикознавчому дослідженні вона виявляє дві суттєві особливості:

- a) свідоме використання фольклорних джерел в оригінальній творчості як засіб “ідентифікації певних художніх завдань”;
- b) опосередкований зв’язок з фольклорними джерелами без обов’язкової участі свідомого елемента у творчому процесі.

Остання є суб’єктивним відображенням дії спадкоємності національних традицій, проявом одного з найцікавіших артефактів – композиторського фольклоризму.

Паралельно нагадаємо ще одну цікаву закономірність, яка відзначає певні сучасні тенденції сучасного музикознавства. Зв’язок композиторської творчості з фольклором так чи інакше торкається проблеми часу, яка на даному етапі достатньо глибоко розроблена музикознавцями Є.Назайкінським, Б.Деменком, К.Мелик-Пашаєвою, Т.Тітовою. Вивчення категорії часу не лише як іманентно музичної категорії розкриває необмежені можливості моделювання стильової палітри того чи іншого композитора в ракурсі культурного діалогу жанрів, стилів, художніх напрямків с точки зору явища «музичного твору» як виду «комунікації в часі» та «комунікації в просторі». З позицій типології соціально-психологічних особливостей індивідууму в умовах даної етнічної культури цікаву спробу дослідження взаємодії факторів минулого, теперішнього та майбутнього в музиці, екстрапольованої з філософії “буття часу” М.Хайдеггера на музичну творчість робить Б.Стронько [10, 186-193]. До процесів рефлексії та опанування минулим, традиціями звертається І.Юдкін

у дослідженні українського музичного фольклору та барокового мелосу і називає їх ретроспективними. [12, 215-219].

Класичним же дослідженням, що узагальнює типи творчої особистості за ознаками характеру сприйняття і відтворення в творчому процесі комунікативної функції часу, є доробок німецького дослідника П.Беккера, зокрема його праця «Симфонія від Бетховена до Малера» [4]. Типологія емпіричних та психологічних особливостей феномену творчого індивідууму, що було запропоновано музикознавцем, пройшла випробування часом і безпосередньо вплинула на вище названі новітні музикознавчі дослідження. Нагадаємо, що музикознавець констатує існування двох типів творчої особистості, яку формують потреби як історичного, так і національно-етнологічного порядку:

- “синтезуючий” тип, до якого належить, наприклад, Й.С. Бах, Й.Брамс, Г.Малер. Такі індивідууми, як стверджує П.Беккер, створюються природою в якості сумуючих, завершуючи даний етап розвитку явищ.
- тип “збудника”, навпаки, характеризує началоположну позицію індивідууму, відкриття нового етапу розвитку культури, нових напрямків, течій, стилів та композиторських технік.

Так чи інакше, обидва культурно-історичних феномени розкривають відношення творчого індивідууму до того ж самого “буття часу” та його екзистенційних аспектів, які досліджував М.Хайдеггер.

Звідси новий зміст категорій часу минулого, теперішнього та майбутнього – аксиологічний. Так, осмислення “буття майбутнього” стає провідним стимулом в новаторських пошуках композитора, фактором ініціативно-перевтілюючого відношення до традиції, а часом її часткового або повного заперечення. А натомість – відкриття потенціалу раніше

невикористаних ідей, образів, жанрів, драматургічних, мовно-стильових засобів та можливостей буття художнього твору, наприклад, в ідеї “Gesamkunstwerk” Р.Вагнера, “Містерії” О.Скрябіна, “компромісному” жанрі симфонічної (та камерно-інструментальної) поеми, додекафонії нововіденців, та в більш широкому плані – самої ідеї авангардизму як заперечення минулого. (До слова нагадаємо про течію, яка етимологічно вміщувала категорію майбутнього – футуризм).

В цьому сенсі композитори-новатори (або реформатори) усвідомлювали часову природу музики як спорідненість з природою людської екзистенції, зверненої до майбутнього у вигляді очікування, передчуття, передбачення.

Протилежний тип творчої особистості, до якого належить, на наш погляд, волинський композитор Віктор Тиможинський, спрямовує пошук філософсько-естетичного та художньо-образного ідеалу у минуле. Тому їх творчість є в принципі процесом ретроспективним. Але на відміну від “естетики минулого” романтиків, всі сокровенні подумки яких були спрямовані на пошуки забуття, яке відбувалося шляхом втечі у давні часи [4, 7], зокрема у середньовіччя, (адже, як відомо, “культура краще пам’ятає далеке, ніж недавнє” [2, 24]; сучасний погляд у минуле, за висловом І.Юдкіна, стає предметом творчої рефлексії і уявного експерименту. [12, 215-219).

Отже, естетичне значення минулого в сучасній музиці ототожнюється в свідомості композитора з накопиченим досвідом сприйняття, фактором комплексного враження не лише від того, що вже відбулося, а й залишилося як незмінне, стабільне, естетичне уявлення про історичний та національний ідеал. Як відомо, пошук таких ідеалів у минулому спровокував появу різноманітних “нео” течій. Дослідження, присвячені їм, досі розвиваються в

атмосфері полеміки, супроводжуються риторичними думками типу: “минуле може стати більш актуальним, ніж сучасність”, [7, 224] або, навпаки, “минуле на служіння сучасності” [9, 196-214].

Так чи інакше ретроспективізм у художній творчості череватий зворотними явищами. Ретроспективна точка зору актуалізує процес ретельного споглядання, збирання фактів, і готує більш широке осягнення законів, що обумовлюють дію наскрізних сил в русі екзистенції національної культури.

В творчості В. Тиможинського національна специфіка “художньої рефлексії” по різному виявляється в процесі інтеграції сучасного індивідуально-композиторського тексту та контекстуальних модно-стильових елементів минулого, що відіграли особливу роль в історичному становленні національної культури.

Диференціюємо явище ретроспекції на певні типологічні ознаки, щоб висвітлити його індивідуальне рішення в творчості В. Тиможинського:

- активне (чи пасивне) неприйняття сучасного образу світу;
- домінування ідейної та естетичної цінності художньої спадщини минулих епох;
- усвідомлення творчого процесу як “діалогу” епох, напрямків, стилів;
- самоусвідомлення сучасних засобів спілкування (діалектика “старої” та “нової” систем мовотворення);
- розуміння “діалогу” як спадкоємності, стабільності історичного та національного архетипів.

В творчості В. Тиможинського ретроспективне втілення минулого як критерію цінності національної свідомості подібно до того, як це описує

К.Г. Юнг в своїй теорії архетипів; а саме, – композитор усвідомлює українську ментальність як непорушне явище, яке існує лише потенційно. [13, 19]. Це є своєрідна індивідуально-авторська реалізація національно-етнічної потенційності крізь призму специфічних для композитора

- сфери сприйняття та
- сфери уявлень,

які відображаються в музичній формі. Адже, як зауважив Л. Баткін, “трансцендентний та традиційний спосіб мислення вирізняє як бунтарів, так і ортодоксів”. [2, 29].

Осмислення даного процесу відбувається через аналітичні виходи, зокрема, на фольклорно-композиторські діалоги, що виникають на ґрунті професіоналізму, орієнтованого на ретроспекцію та подальшу індивідуальну репрезентацію національних джерел – цього практичного гаранту композиторської творчості, який містить в собі етнопсихологічні особливості характеру даної нації, своєрідно відображені в “інтонаційному світоспогляданні” творця.

В аналітичне “поле” даної статті включено два, найбільш репрезентативні в ретроспективному, діалогічному, національно-культурному ракурсі твори: Інструментальна мініатюра для скрипки і фортепіано “Про сиву зозулю” та “Два замовляння раби божої Марії” (для сопрано і камерного оркестру). В кожному з них спільні задуми реалізуються в різних жанрових, інтонаційних та композиційних інтерпретаціях.

Інструментальна мініатюра для скрипки і фортепіано “Про сиву зозулю” з одного боку “діалогізує” з авторськими творами, такими як “Старовинна пісня” С. Людкевича, “Мелодія” М. Скорика і т.п., з іншого, –

з фольклорними джерелами. Жанрове визначення п'єси композитором як фантазії на народні теми, (композиційно вирішеної в формі складної динамічної трьохчастинності (АВА), а також, використання монотематизму, варіантно-підголоскового типу розвитку, персоніфікації тембру-голосу, монологічності висловлювання, – все це так чи інакше актуалізує цілий ряд асоціацій ретроспективного порядку: фольклорних, жанрово-стильових, авторських.

Тема-моноімпульс архаїчна: вузький діапазон, натурально ладова діатоніка, ритмічна розкутість. Теми-відповіді являють собою імпровізаційно-зображальний, ніби розщеплений у регістровому просторі варіант теми-моноімпульсу (тема-розповідь і тема-політ). “Хвилеподібне”, розгортання монологу скрипки у супроводі фортепіано з елементами вертикального та горизонтального контрапунктів тем “розповіді” і “польоту” має, з одного боку, експресивно-напружений характер (розширення динаміки, фактури, регістру, інтенсивності підголоскового розвитку), з іншого, – “колообразний”, замкнений, семантично незмінний, якій впізнається навіть у самих віддалених від першоджерела варіантах теми.

Ідея “колообігу” як трагічної приреченості буття є по суті романтичною. Відповідно, композитор обирає і романтичні засоби для її реалізації. В середньому розділі образна інфернальність шабашу втілюється через “спотворення” теми-розповіді засобами загостреної дисонантності (в протиположності поліладовій діатоніці експозиційного розділу), жанрового викривлення танцювальності як символу антигероїні – “зозулі”. Контрастна драматургія твору насичена “зривами кульмінацій” та раптовими вторгненнями. Ідея тематичного спотворення як відображення негативної сутності антигероїні викликає стильові алюзії з “Фантастичною” симфонією Г. Берліоза.

Отже на прикладі твору “Про сиву зозулю” очевидно, що ретроспекція фольклорних джерел, а саме,

- літературна - легенда про сиву зозулю та
- музична – інтонації народної пісні про зозулю

існують паралельно з іншою – романтичною.

Характерне для творчості В. Тиможинського відчуття краси, гармонії розкривається через пізнання, а інколи, – “художнє відкриття” глибин української духовності. Тривала співпраця з Архієрейським хором “Оранта” Луцького Кафедрального собору Св. Петра і Павла та його солістами сформувала індивідуальну неповторність у поєднанні вишуканої прозорості та насиченої різнобарвності хорового звучання в творах Віктора Тиможинського. Особливе ставлення до семантики тембрів сприяє виявленню їх контрастних можливостей від кантилени до Sprechstimme (в баладі для баритону, мішаного хору і фортепіано “Ой у Луцьку славнім”, в “Двох думах” на вірші Й. Струцюка, романсах на вірші Л. Українки (меццо-сопрано), в триптиху на вірші українських поетів XVII століття “Світ, розглянутий по частинах” (баритон), в “Двох замовленнях раби Божої Марії” (сопрано).

Все це допомагає композитору відкрити рівень індивідуального “діалогізму” в процесі опанування і розвитку національної традиції як авторського резонування на певній інтонаційно-образній частоті з характерними для українського етносу лексемами фольклорного походження. Подібний феномен “діалогізму” докорінно відрізняється від тотально семантичної концепції М. Бахтіна, де “діалог” є по суті універсальним системоутворюючим законом “буття мови” [3, 438]. У музичному мистецтві ця концепція була розвинута на ґрунті явища полістилістики Альфредом Шнітке. Процес ретроспекції відбувається тут як

діалог стильовий, в якому моделлю виступає “чуже” слово. Так свідомо утворюється дистанція між моделлю та її авторським тлумаченням.

В цілому ж діалогічний принцип рел’єфно виявляється в дихотомії загальне-особливе через індивідуальне втілення стильових або фольклорних нормативів. В даному аспекті взаємодія явищ художньої ретроспекції та репрезентації констатує наявність діалогу.

На Поліссі – заповідній українській землі – існує особливий генетично-територіальний зв’язок ритуальної обрядовості з стихійно-магічною екзистенцією людини. В. Тиможинський в творі “Два замовляння раби божої Марії” (для сопрано і камерного оркестру) використовує тексти справжніх старовинних замовлянь. В творі представлено образ дівчини, яка прагне бути коханою і на допомогу закликає небесні світила – сонце, небо, зорі. У сонця вона просить краси, чарівності, величності, доброти; у зірок – кохання козака Івана і ворожить, вимовляючи текст відомих на Волині народних ворожінь, наприклад: “щоб він не міг ні спати, ні лежати, ні їсти, ні пити, ні інших любити”.

«Замовляння» Віктора Тиможинського відроджують містеріальну атмосферу чародійства, ворожіння, таїнства. Цей твір настільки оригінальний і яскравий в інтонаційно-образному та акустично-звуковому плані, що міг би бути театралізованим. В кожному замовлянні композитор синтезує виразову музичну палітру, що пов’язана з архаїкою. В першому замовлянні короткі інтонації-імпульси таким чином асимілюють мелос українських старовинних веснівок-закликань:

- вільна стихійно-емоційна імпровізація голосу завуальовує структурну “зцепленість” мотивів;

- ритмічне та метричне *rubato* вокалу вносить умовну невідповідність з інструментальною партією (завдяки поліметрії, поліритмії та поліладовості).

На структурному рівні все це компенсується логікою співвідношень варіантної строфічності з контрастною трьохчастинністю.

В першому розділі послідовно, у відповідності з текстом, розвиваються три мотивно-ладові утворення, пов'язані між собою засобами яскраво семантичної інтонаційності та ладовості. Так, текст “ти освітляєш гори, і долини, і високі могили” інтонується в нисхідному напрямку в еолійському *c* після дорійського *d*. Третя строфа є інтонаційно-сміисловою кульмінацією даного розділу. Про репризність тут можна говорити дуже умовно на рівні мотивної “знаковості” інтонації замовляння: спочатку вона звучить в оркестрі, в вокальній партії не зустрічається в “чистому” вигляді і лише поступово кристалізується в третьому мотивно-ладовому утворенні (на слова “рабу Богу”). В середньому розділі до інтонаційної фабули замовляння вноситься відчуття спокою, завроженості, статичної відреченості засобами хроматизації на відміну від емоційної схвильованості діатонічних крайніх розділів. Певним чином таке оригінальне вирішення інтонаційної фабули суперечить традиції, адже діатоніка завжди асоціювалася із спокоєм, а хроматика з експресією. Реприза твору стисла, але вирішена колористично. Відчуття таємничості посилюється завдяки оркестровій сонориці.

Якщо перше замовляння за характером тематизму та його розвитку умовно можна визначити як експресивно-епічне, то друге здається швидше містеріально-дієвим. Яскраво вирішена засобами сонористики, алеаторики, кластерних співзвуч ритуальна картина ворожіння. Прозора, срібляста “гра” звукових “плям” та “виблисків” (високих скрипок та віолончелей) в синтезі

з інтонаційними “вигукуваннями” вокалу (секстові та септімові стрибки) являє собою виразно живописну експозицію дійства (розділ Allegro – “Беріть голки, шпильки”). Подальше поєднання алеаторики в партії скрипок з архаїчними паралелізмами гармонічних вертикалей (віолончелі та контрабаси) створює акустичне враження звучущого простору, насиченого шепотіннями, вигуками, таємничими голосами духів, які ніби прислухаються до голосу раби Божої Марії. Образ містичного простору унікально вирішений композитором лише за допомогою інтонаційно-ладових засобів в епізоді, що відтворює семантику “чарівності”:

- ладова нестійкість,
- тритоновість,
- заворожуюча варіантна повторність “закличок”,
- висхідна енергетика мотивів.

Все це розкриває стихійно-схвильовану атмосферу ритуалу ворожіння в динаміці: від завороженої статичності до експресивного вибуху емоцій.

Цікавою видається інструментальна кода замовлянь. В епізоді, відзначеному змінною розміру на 11/2, кожна з партій проводить свою лінію в однозвуччі. На першу долю наступного такту горизонталь проектується у вертикальне дванадцятизвуччя, що у відповідності з авторським задумом символізує ніби останній бій годинника на північ і завершення таїнства ворожіння. “Два замовляння раби Божої Марії” симетрично обрамляються архаїчним оркестровим мотивом – лейтсимволом прадавніх часів, ніби повернутих сучасним художником з небуття.

Отже ретроспекція в “Двох замовляннях до раби Божої Марії” вирізняється оригінальним відтворенням автентичного звучання і діалогізує з авторськими версіями подібної роботи з фольклором у Станковича,

Зубицького, Грабовського, Верещагіна. У творі Тиможинського також відбувається реконструкція структури сонору як фольклорного джерела. Засобами сонорики, кластерних нашарувань композитор надзвичайно правдиво відтворив міфологічно-обрядову природу замовлянь. Цей новітній метод, який не лише використовує в творчості, а й досліджує композитор О.Козаренко, полягає у “витворенні нової нормативності, що заснована на підпорядкуванні елементів нових технік (сонорики, алеаторики тощо) природі фольклорних лексем і розгортанні за їх допомогою не доступних раніше глибинних смислів і контекстів” [5, 229].

Повертаючись до наскрізної ідеї даної статті – ідеї художньо-фольклорної ретроспекції як прояву діалогічності, можна зауважити, що в творах В. Тиможинського відбувається діалог не з “чужим” словом, або “чужим” стилем, а ніби із словом власного етносу, власного генетично збагаченого “я”, окремі компоненти якого початково нероздільні як коріння дерева з віттям, листям, плодом.

Отже, підводячи підсумки, зауважимо, що аналіз творів під кутом зору музичного феномену “ретроспекції” (як одного з проявів явища художньо-культурного “діалогу”) допомагає як розширити уявлення про засоби музичної семантики взагалі, так і доповнити наше розуміння явища національного музичного стилю.

Віктор Тиможинський в творах ретроспективної спрямованості намагається ніби “підключити” художні уявлення слухачів до історичної та національної пам’яті і природно досягає ефекту “діалогу в часі”. Принцип “ретроспекції” в його творчості грає не лише комунікативну та аксіологічну роль.

Наскрізно-діалогічна лінія з минулим в творчості Тиможинського стала проявом синкретизму національного з індивідуальним. Аналіз творів

під кутом зору художньої “ретроспекції” виявив цікаву закономірність: старовинний спосіб “мовлення” природно “перекладається” на мову сучасності. Персоніфікований в різних соло (“зозулі”, “раби Божої Марії”) авторський “голос” звучить як соло “мудрості”, адже в усіх творах прослуховуються наскрізні “знакові” для композитора інтонаційні імпульси. Очевидно, що це не відсторонено-репрезентативне втілення “національного образу світу”, а природна єдність загального, особливого і окремого.

Отже, риси національно-культурної “ретроспекції” в творчості Віктора Тиможинського актуалізується як дія безперервності історії українського народу, відповідно до якої історичну перспективу етнічної свідомості слід розглядати комплексно, в зв'язках з попередніми стадіями розвитку.

1. Артеменко В. Национальный образ мира (опыт музыковедческой интерпретации понятия) // *Київське музикознавство. Зб.ст. - вип. 2, -К.,-1999.*
2. Баткин Л. Тип культуры как историческая целостность // *Вопросы философии. - 1969, №12.*
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. - М., - 1972. - 438 с.
4. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л.,- Тритон, - 1926.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. -Львів., - НТШ., - 2000, - 286 с.
6. Levi-Strauss C. *Le cru et le cuit* // *Mythologique I - Paris (Plon).*- 1964.
7. Лобанова М. Музичний стиль і жанр. Історія і сучасність. - М.,-1997, - 224 с.
8. Прицак О. Історіософія М. Грушевського. Київ-Кембрідж, - 1991.
9. Раабен А. Ще раз про класицизм. Історія і сучасність.- Л.,-1981, - с.196-214.
10. Стронько Б. Значение факторов прошлого, настоящего, будущего в музыке // *Київське музикознавство.- Зб.ст.- Вип. 5,- К.,- 2000.*
11. Fubini E. *Historia estetyki musycsnej. Krakow, 1997.*
12. Юдкін І. Бароковий мелос та український музичний фольклор. Українське барокко та європейський контекст. - К., - 1991, - с.215-219.
13. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. - СПб., 1991.

Приклады статей Коменди О. / Aufsatzbeispiele von Komenda O.

© Коменда О.

Черты символизма в творческом наследии Н.Рославца: эстетический и стилевой аспекты

Zusammenfassung

© Коменда О.

Die Symbolismuszüge in N. Roslavets Schaffen: ästhetische und stilistische Aspekte

Bei der Untersuchung von N. Roslavets Schaffen ab 1910 muss sein Symbolismuseinsatz berücksichtigt werden. Sein Schaffen ist einerseits von der reichen und vielseitigen Vertonung verschiedener Merkmale des Symbolismus als einer philosophischen Doktrin bestimmt und andererseits als eine Kunstströmung zu interpretieren, die bei der Analyse seiner Werke der frühen Schaffensperiode zu beobachten ist. Von den Symbolismuseinflüssen sind sowohl die Ebene der Ideenbedeutung als auch die technischer Formen seines Schaffens berührt. Diese Ausgangslage ist eine gute Voraussetzung, um das schöpferische Erbe des Komponisten in der erwähnten Periode unter dem Blickwinkel des Symbolismus zu betrachten.

Die eindeutige Vertonung solcher Kunstsymbole unter Zuhilfenahme musikalischer Rhetorik wurden von N. Roslavets nicht nur in Kammer-Vokal-, sondern auch in Kammer-Instrumental-Werke integriert. Die Register äußerlicher Symbolik treten in Musiktexten mit zahlreichen Autorenbemerkungen auf, die in diesem Fall fast ausnahmslos mit Werken von A. Skrjabin zusammen hängen. Die musikalische Vertonung des Symbolismus durch N. Roslavets weist bestimmte Besonderheiten auf, die sich auf spezifische Autorenthemen und Symbole beziehen, sowie musik-rhetorische Figuren als auch thematische Formeln (Intoneme), die von der musikalischen Konkretisierung des Symbolbegriffs und die Themenreihe des Werks bestimmt werden.

Изучение творчества Н.Рославца 1910-х годов есть изучение проблемы рославецкого символизма. Это определено богатым и разносторонним воплощением признаков символизма и как философской доктрины, и как художественного течения, которое мы встречаем, анализируя творчество композитора раннего периода. Влиянием символизма отмечены как идейно-смысловой, так и собственно формально-технологический уровни творчества художника. Всё это, собранное воедино, – условие, более чем удовлетворительное для того, чтобы рассматривать творческое наследие композитора указанного периода как «символистское».

Эстетические взгляды Н.Рославца раскрывают не только его статьи,

напечатанные в «Музыке», «Музыкальной культуре», «Современной музыке» и др. изданиях, но и воспоминания современников: Л.Сабанеева, В.Каратыгина, Н.Мяскового и др. При этом, несмотря на то, что иногда упоминание какой-либо черты художника в источниках фигурирует косвенно, намёком, её вовлечение в общий контекст, позволяет, рисуя целостную картину внутреннего мира композитора, воссоздать необходимые детали.

Первым, наиболее непосредственным и, наверное, наиболее сильным (исходя из сложившейся расстановки творческих сил и влияний) посылом к символизму стали для Н.Рославца мистериальные музыкально-световые концепции его «духовного отца» А.Скрябина. Этому способствовали также творческие контакты композитора с современными художниками (некоторое время композитор создавал эскизы-оформления собственных музыкальных композиций, практиковал разноцветную запись партитур), изучение опыта французских и русских поэтов-символистов. Речь идёт, в первую очередь, о «красочной фонетике» А.Рембо и Р.Гиля, «зримой поэзии» К.Бальмонта, «переменных соединениях штрихов и огней» В.Брюсова, эмоциональных и зрительных эквивалентах к звукам речи Д.Бурлюка, «колористике музыкальных тембров» В.Кандинского.

Правильному пониманию рославецкого символизма способствует широко распространённая в кругах литераторов-символистов идея *исключительности музыкального искусства*, соразмерности истинной поэзии и музыки, «соответствия поэзии музыке» [5,52]. Творчество Рославца, собственно говоря, больше чем музыкальное искусство; композитора увлекает возможность своеобразного *художественного философствования*. Более того. Искусство Рославца философично не только на уровне образно-тематической развёртки произведения. Темы-символы композитора – суть «вехи невидимого смысла», раскрыть который

суждено лишь воображению, работающему за посредничеством догадок, допущений, прозрений.

Исходя из веяний времени, Н.Рославец по-своему стремился оторваться от земли – *выйти за грани* привычного, традиционного, в том числе и привычной для музыкального искусства в его традиционных формах семантики к высшему, неземному, трансцендентному – *недосказанно-несказанному* (мистической внереальности образного содержания, таинственной утончённости эмоционально-смысловых нюансов, намёков, ассоциаций). Короче говоря, всему тому, что, связываясь в нашем представлении с много-знаковостью прочтения символистских текстов, и обусловило необходимость появления «неслыханных ещё звуковых миров» композитора. Кстати, на деле указанная трансцендентность образного содержания выражается особым – *суггестивным* – качеством влияния звукового пространства системы синтетаккорда (с/а) на психику реципиента, – эффектом своеобразного навевания, заколдовывания, магизма. В основе этого – сложность центрального элемента системы, постоянное, точное либо неточное, повторение ладо-гармонического инварианта произведения, использование приёмов функциональности высшего уровня и др.

Синтетаккорд, как считает Н.Рославец, предоставляет композитору несуществующие ранее возможности. Как и *vers libre* символистов, он верный способ обретения искомой каждым художником наивысшей ступени творческой свободы. Но так как какое-либо обретение свободы предопределено новым этапом канонизации, то «необходимо каким то образом связать себя, как писал К.Бальмонт, для того чтобы стать действительно свободным» [2,26]. Творческая свобода творца синтетаккорда заключена в парадоксальной одновременности сосуществования максимально возможной раскрепощённости и контроля,

граничащего с самоограничением. С одной стороны, композитор выступает против стихийности творческого процесса, считая, что только придерживанием умело выстроенного канона возможно достижение искомой свободы (таким для него выступает свод правил системы синтетаккорда). С другой в рамках своей системы, в построении синтетаккордов, в самой идее использования *асимметрических звукорядов-созвучий*, никак не регламентированных ни количественно, ни качественно, он находит ничем не ограничиваемый континуум звукового пространства, необходимый ему для осуществления творческих намерений. Кроме того, одновременность свободы несвободы Рославца можно, наверное, рассматривать и как некоторое своеобразное образование, отпочковавшееся от характерного для символизма раздвоения сущности (образ – его символ и т. д.). Идя таким путём, находим объяснение, казалось бы, необъяснимому симбиозу предельной эмоциональности рославецких композиций с аналитической трезвостью его композиторских расчётов.

В произведениях 1910-х г. Рославец последовательно использует выразительные возможности символа «языка знаков, намёков на высшее, внеземное» [4,10]. Для этого, методом «эксклюзивного словообразования», действующего в рамках авторского словаря, композитор сознательно (либо несознательно) создаёт целую серию *инвариантов* собственных тем-символов: «порыва», «нежности», «томления», «властности», «страсти», «гнева», «полёта», «воспламенения» и др. Характер функционирования этих тем-символов подтверждает их вагнеро-скрябинское происхождение. Они воспринимаются как своеобразные *семиотические эквиваленты* идей «высшей утончённости» и «высшей грандиозности», претворенные в условиях рославецкой музыкальной современности. Так с помощью *собственной системы двухуровневой (образное содержание - музыкальная форма) символики* Рославец «переводит явление в идею.., но таким образом,

что она..., даже, будучи всевозможно *рассказанной*, всё равно остаётся *несказанной*» [1,347].

Ещё одним компонентом эстетической платформы Н.Рославца, как известно, был футуризм. Его резко антиромантическая позиция не противостояла пафосу символистских устремлений художника, но создавала вместе с ним своеобразную эстетически-художественную целостность. Как считает Д.Гойовы, трактовка символизма и футуризма как исторически сложившегося единого целого полностью оправдывает себя. Исходя из этого, возможно объяснение ряда эстетических «кентавризмов» Рославца: 1) внутреннее эстетство (художественный идеал в символизме) и внешний антиэстетизм (круг общения футуристы); 2) культивирование технического анализа (отстаивание системности) – идея художественного таинства (искание внутреннего «я»); 3) мессианский профетизм (просветительство) – духовный аристократизм (элитарность творчества) и т. п.

Достаточно чёткие признаки символистической трактовки образного строя наблюдаем у Рославца как на уровне отбора, так и уровне музыкального воплощения литературных первоисточников – поэтических текстов Ш.Бодлера, П.Верлена, А.Блока, К.Бальмонта, В.Брюсова, И.Северянина, Д.Бурлюка, В.Каменского и др. Так, например, канва поэтического текста композиции «*Ты не ушла*» (стих. А.Блока) из цикла «*Три произведения для голоса и фортепиано*» (1913) создаётся сквозной антитестичностью образов-символов розы и соловья. Поэтическая основа композиции «*Ветр налетит*» (стих. А.Блока) из того же цикла также отмечена символической двухмерностью образного содержания сопоставлением настроений героя и окружающей его природы. Кроме того, использованный здесь интересный драматургический приём (мелодические фразы среднего раздела («И шелестят травой сухой»), теряя исходную

округлѐнность, ассоциируются с семантическим троеточием), символизирует контекстуальное прерывание мысли, выступая неким намѐком-указанием символистской «несказанности». В композиции «Маргаритки» (стих. И.Северянина) из цикла “*Четыре произведения для голоса и фортепиано*” (1913-1914) цветы символизируют цветение юности и красоту девушки. Мистическая картина «*Волчьего кладбища*» (стих. Д.Бурлюка), насыщенная жуткими тонами: над кладбищем, под дождѐм ветер качает колыбели покойников, в которых мерцают слабые огоньки их душ, символизирует мировой Аппокалипсис. Образ полѐта (композиция «*Полѐт*» 1915, стих. В.Каменського) отображает экстатичность свободолобивого порыва героя, овладевающего мировым пространством. Кстати, тема произведения представляет собой яркий образец характерного для Рославца свободного воплощения риторической формулы (интономы) «полѐта» (в её основе – разнообразные трансформации распыляюще-истаивающего («взлетая и тая») восходящего движения кратких мелодических фраз).

Яркое воплощение художественного символа с помощью выразительных средств музыкальной риторики повсеместно наблюдаем не только в камерно-вокальных, но и камерно-инструментальных произведениях Рославца. Внешними указателями символичности музыкального текста в этом случае выступают многочисленные авторские ремарки, скорее всего скрябинского происхождения (к такому выводу склоняет детализированность авторских объяснений, сделанных исключительно на французском /*aile, avec elan, avec une soudaine langueur, foudroyant* и т.п./), касающиеся характера исполнения той или иной темы. Так, авторские темы-символы «порыва» и «нежности» не только используются в музыкальном тексте двух соседних произведений - *Струнном квартете № 1 in C* (1913) и *Фортепианной сонате № 1 in Des*

(1914). Они приобретают концептуальное значение, определяя веховые точки драматургии этих произведений. Вместе с тем, различное решение композиционного размещения этих неравноценных по степени активности образов-символов и воплощающих их тем определяет качественное отличие концептуально-смыслового наполнения этих произведений, превращая их, несмотря на сообщаемость образного содержания, в драматургических и художественных антиподов (главная партия сонаты (*Allegro con impeto*) – символ «порыва», эпизод – (*Moderato (dolce, con alcuna licezza)*) – символ «нежности»; в квартете (главная партия (*Allegretto grazioso (tres doux)*)-эпизод (*avec elan*) – наоборот). Существует и ряд других примеров. Содержательно-формообразующей основой *Этюда № 1 in Cес (Affetamente)* из цикла «Три этюда для фортепиано» (1914), к примеру, избрана тема «полёта», *Поэмы для скрипки и фортепиано in A (1915, Lent (avec langueur)* – целый комплекс тем-символов «утончённой» и «грандиозной» сфер. Наконец, символистская трактовка тематизма влияет и на драматургическое решение произведений. Так, в квинтете «Ноктюрн» (арфа, гобой, два альты, виолончель, 1913) яркость и убедительность художественного результата достигается, в том числе, и с помощью последовательного применения метода кадрового монтажа. Возникая как следствие «сюжетной адаптации» авторских риторических фигур, он используется в ряде других сочинений композитора, превращаясь в специфическую составную символистской драматургии («драматургия тем-персонажей») и стиля композитора.

Следующая таблица предлагает ориентировочный перечень тем-символов (авторских риторических фигур) Н.Рославца с указанием произведений, в которых они использованы и характеристикой применяемого комплекса выразительных средств.

Тема-символ	Произведение	Выразительные средства
«порыв»	Соната для фортепиано № 1: ГП (Allegro con impeto); Струнный квартет № 1: эпизод (ц. 10, avec elan); Два произведения: Квази-прелюдия (avec elan); «Полёт» (avec elan lumineux); «Маргаритки» (avec elan)	1) восходящая направленность мелодии с преобладанием поступенного движения, «раскачивание» на соседних тонах; 2) фигурационность арпеджиоподобной фактуры с превалированием тенденции к постепенному её уплотнению.
«нежность»	Соната для фортепиано № 1: эпизод (Moderato, dolce, con Alcuna licezza); Струнный квартет № 1: ГП (Allegro grazioso (tres doux); Два произведения: Квази-поэма (avec doucseur); Три этюда: № 1 (avec doucseur).	1) балансирующий тип мелодики (высотный уровень стабилен благодаря уравновешенности разнонаправленных прыжков) с частоиспользуемыми тритоновыми оборотами; 2) квази-секвентность построений; 3) прозрачность ажурной фигурационности; 4) гармония «чистая», т.е. без неаккордовых звуков.
«томление»	Поэма для скрипки и фортепиано (lent (avec langueur); Три этюда: № 1 (avec langueur); Два произведения: Квази-прелюдия (lanquide)	1) оstinатность фигурационного фона (полиритмическое либо триольное движение); 2) балансирующий тип мелодики (см. пред. стр.); 3) тонально-гармоническая неустойчивость.
«властность»	Два произведения: Квази-поэма (imperieux)	1) акцентированные «затактовые» мотивы; 2) «оркестровость» фактуры; 3) «растекание» пассажей.

Тема-символ	Произведение	Выразительные средства
«страсть»	Три произведения для фортепиано: № 2 (con passione)	1) фигурационность «противодвижения»; 2) пунктирные мотивы восходящей направленности.
«гнев»	Три произведения для фортепиано: № 2 (ad irato)	1) массивность фактуры; 2) оглашаемое скандирование остро-пунктирных мотивов.
«полёт»	Три этюда для фортепиано: № 1 (Presto volando)	1) восходящая секвентность фигурационного «двухголосия».
«воспламенение»	Три этюда для фортепиано: № 1 (comme des eclairs)	1) sf аккордов кластерного типа - «резкие двоеточия».

Символьное функционирование образов-тем интеллектуализирует «музыкальные исповеди» Н.Рославца, «охлаждает» их, снижает их эмоциональный накал. Оно препятствует той непосредственности срисовывания эмоции, которая присуща романтическому методу её воплощения. Место такой непосредственности в данном случае заступает отстранение, дистанцированность задуманного образа от его художественного воплощения-результата. Роль своеобразного барьера в этом случае принадлежит мысли-чувствованию композитора, который, как заметила ещё М.Лобанова, анализируя эмоцию, контролирует этот процесс. Результат такого метода работы заключается в некотором сближении со стилизацией, суть которой - жизнь эмоции (эмоционального образа) в интеллектуальном контексте. Вследствие этого, не теряя своей выразительности, эмоция приобретает особую возвышенность и утончённость. Указанные черты мышления, присущие художественному методу Н.Рославца, - основополагающие своеобразности символизма как стиля в его общем значении. Собственно же музыкальным воплощением рославецкого символизма, исходя из сказанного, следует, наверное, считать оперирование авторскими темами-символами (музыкально-риторическими

фигурами) как своеобразными интонационно-тематическими формулами (интонемами) композиций, которые, выступая собственно музыкальной конкретизацией понятия символа, определяют сюжетно-событийный ряд произведения. Такие темы-символы несут в себе зародыши и семантического, и формально-структурного уровней содержания композиций Рославца. Можно предположить, что в данном случае устремлённый в будущее композитор создаёт ещё одну своеобразную систему (по аналогии с системой синтетаккорда), в данном случае не декларируемую, но, тем не менее, последовательно воплощаемую в жизнь *систему нового видения образа и нового способа повествования о нём.*

1. Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. - Л.: Худ. литература, 1936. - 397 с.
2. Ермилова Е. Теория и образный мир русского символизма. - М.:Наука, 1989. - 176с.
3. История эстетической мысли: В 6 т. - Т.4. - М.: Искусство, 1987. - 724 с.
4. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст.: В 2 ч. - Ч.2. - Луцьк: Вежа, 1999. - 179 с.
5. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионізм і символізм. - М.: Прогресс, 1978. - 32 с.

© Коменда О.

Неофольклоризація культового жанру у “Нагірній проповіді” В.Рунчака як продовження практики жанрового синтезу І.Стравінського: музично-інтонаційний та естетично-художній аспекти

Zusammenfassung

©Komenda O.

Geistliche Neo-Folklorismusgattung in der “Bergpredigt” von V. Runchak als praktische Fortsetzung der Genresynthese von I. Stravinsky“

Die „Bergpredigt“ von V. Runchak ist ein klares Beispiel für die Genresynthese, die zu den primären Elementen des christlichen Gottesdienstes und der heidnischen Handlungen gehören. Ihre Kombination bildete sich aus zwei, auf den ersten Blick entgegengesetzten Gründen und deren Wechselwirkung ab: der Heterophonie und der Polyphonie. Hier fand auch die Verschmelzung von Modalität und Tonalität statt. Das Werk stellt sich als eine wirkungsvolle, emotionale und theatralische Darstellung und Interpretation des Gebets dar. Dabei enthält die "Predigt" eine Reihe charakteristischer, gattungsbildender Merkmale, wie z.B. die spezifische, melodisch-rhythmische Entwicklung im Kontext dieser Genresynthese. Dies wurde als entgegenkommende Bewegung beider zusammenwirkenden, genrehaften Systeme betrachtet. Zugleich nehmen auch die sekundären Genremerkmale, wie der Monolog, das lyrische Lied, das Partien-Konzert und der Choral, am angebotenen Modell der Genresynthese teil.

Процес поступового нівелювання нормативності жанру як сукупності стабільних ознак виконавського складу, характеру виконання, мелодико-ритмічних та словесно-музичних формул розпочався ще у кінці 18 ст. Із зростанням самоусвідомлення творчої індивідуальності, у т. ч. опанування нею індивідуально-особистісного початку, твір поступово переставав сприйматися лише як втілення певного жанрового типу. Натомість усвідомлювався як внутрішньо цілісний, неповторний феномен, той, який не може бути зведений до будь-яких норм.

У зв'язку із цим виразно заявила про себе запроваджена та узвичаєна романтиками практика жанрового синтезу, яку радо підхопили майстри модерного мистецтва, у тому числі й такі авторитетні як І.Стравінський. Привабив, вочевидь, парадокс – можливість поєднати непоєднуване, дивовижна “логіка алогізму”. Так чи інакше, для багатьох це був спосіб, заперечивши звичне, вести пошук нових шляхів у сфері жанротворчості. У Стравінського він виявився чи не найпослідовніше. Приклади тому –

численні. “Симфонія псалмів” – твір, що містить жанрові ознаки барочної сонати-сюїти та духовного концерту, “Весіллячко”, у якому риси сценічної кантати поєднуються з рисами вокальної симфонії (система лейтінтонацій, риси рондо в 2 ч. і сонатної форми в 4 ч.), “Байка про Лисицю...”, “Історія солдата”, “Пульчинелла”, “Цар Едіп”, “Весна священна” і ряд інших.

А.Шнітке якось зауважив: “Увесь непрямий трагізм музики Стравінського – це трагізм, породжений принциповою неможливістю повторити сьогодні класичну форму, не впадаючи при цьому в абсурд... Одним з перших це зрозумів і довів Стравінський” [6,402].

Могутнє силове поле творчості Стравінського, породивши другу хвилю авангарду, продовжує чинити вплив на ряд сучасних композиторських шкіл. “В українську музику, – за словами О.Зінькевич, – традиція І.Стравінського увійшла як один з елементів її генетичної формули” [2,121]. Підтвердженням цього може служити творчість багатьох українських композиторів, серед яких і автор численних жанрових мікстів, разом з тим і кількох “буквальних присвят Стравінському” В.Рунчак. Вивчення жанрової своєрідності його “Нагірної проповіді” – акапельного хорового антифону для шістнадцяти голосів і було метою цієї роботи.

“Нагірна проповідь” В.Рунчака – це музично-театральне дійство, хеппенінг, створений “за сценарієм” пасіонарного типу (з символом хреста у кульмінації).

Рольова оформленість “сюжету” така: диригент, повернений до залу, не диригує, а лише показує зазначені автором вступи; артисти, співаючи, заходять в зал з різних дверей; виходячи на сцену, – розташовуються у формі хреста; одночасно з вимкненням світла – підіймають угору руки із увімкненими ліхтариками, таким чином глядачі-слухачі бачать з темряви лише освітлені контури хреста, ліхтарики вимикаються одночасно з

включенням світла в залі – на той момент музика вже не звучить, проте сам світловий ефект готується потужним унісоном “А” у баритонів-тенорів, що витримується два з половиною такти на фоні “небесних” фігурацій сопрано-альтів.

За сюжетом “Проповідь” – монологічна, в її основі – повчання Ісуса на горі. Це ж підтверджує і програмна заявленість твору: не просто 3-й антифон, а “Нагірна проповідь”. Численні повтори словесного тексту, спрямовані на уведення співучасника дійства у гіпнотичний стан, діють як навіювання, властиві і язичницькому замовлянню, і християнській молитві. У 1-й частині твору фраза “У царстві Твоїм пом’яни нас, Господи”, наприклад, повторюється 14 (!) разів (і це – розглядаючи лише каркас та членуючи текст лише по горизонталі. Ефект посилюється і мелодико-ритмічною стабільністю тематизму, тобто наявністю стійких зворотів у кожному з численних варіантів ладо-мелодичної формули твору.

Основою метро-ритмічної організації “Проповіді” є характерний для фольклорної архаїки часомірний, з тяжінням до нерегулярності ритм (9/4, 11/4, 10/4, 15/4, 7/4, 13/4, 12/4 – так змінюється розмір у перших п’яти тактах). Такого ж походження, очевидно, – і системне застосування поліметрії та поліритмії як важливих, характеристичних ознак твору (один із найяскравіших проявів поліритмії - *Piu mosso*, цц..70-73, де враження тематичної самодостатності кожної ритмічної лінії посилюється завдяки послідовному проведенню принципу мелодичної варіантності (фольклорного чи алеаторичного походження). Цьому ж слугує квазіостнатний характер “хорового акомпанементу”, що вагомо заявляє про себе, починаючи від ц.17 (*Commodo*, альти).

Ладова система твору – модально-тональна: ранньофольклорний тип ладової організації збагачується рисами діатонічних середньовічних систем

(“Блаженні убогії духом”) та мажоро-мінору. При цьому, спостерігається рясне використання політональних з’єднань – As|fis, As|e (ц.21-22); f|C, cis|C, cis|As, cis|C|As, cis|f|C|As (цц..40-46); Es|a, Es|A (цц..76,78), A|H|B (ц.79).

Тритоново-малосекундове “initio” “Проповіді” (А-1, ц. 1) поєднує структури локрійського та фрігійського, двічігармонічного та гармонічного тетраходів. Його ладовий зміст відзначений рідкісною стабільністю не тільки у межах вступного розділу твору, але і далі – у центральній та заключній його частинах, де з’являється новий пісенного походження тематизм (від ц.17), розвиток якого приводить до багатократних стретних перекликань риторичного квінтового мотиву з треллю (“на небесах”). Пісенність, до речі, як важлива жанрова ознака “Проповіді” “працює” також у сфері формотворення. Зокрема у $\frac{3}{4}$ даної форми композитор єдиний раз застосовує такий характерний для пісенного жанру контраст вокального і інструментального початків – співставлення співу і розгорнутого квазіінструментального (m.m. /проспіваного без слів) програшу (цц..47-61), що, виконуючи розмежовуючу функцію між центральним і заключним (синтетичною репризою) розділами форми, служить фактором додаткового напруження у заповільнено-тихій (Meno mosso, *p*) передкульмінаційній зоні твору.

Мелодичний розвиток “initio” спирається, з одного боку, на характерний для “імпровізаційних” (у першу чергу, – ранньофольклорних жанрів – ладкання, наприклад) метод варіантного розцвічування заданої формули, зберігаючи стабільність її ключових інтонацій, “прив’язаність” до тонічно-квінових опор (порів. варіанти мелодичних мотивів “У царстві Твоім пом’яни нас, Господи”, “Блаженні убогі духом”, “Бо вони втішаються”, “Радуйтеся і веселіться”). З іншого, – на споріднений з першим, достатньо широко розповсюджений у середньовічно-ренесансному церковному письмі

метод варіантного обігравання знакових, емблемних інтонацій тієї чи іншої ладо-мелодичної моделі (порів. варіанти мотиву “Блаженні убогії духом” – цц..17-25; “І спрагнені правди” – цц..37-39). Водночас – містить риси псалмодичної манери (В: 1-4 ц. 10, ц. 15 – Т: 1-4 - В: 1-4), в тому числі – розкішні юбіляційні розспіви (А-2 і А-3 у ц.3), що, вигідно співставляючись з багатоголосною хоровою сканзією (цц..40-46, цц..70-73), дають підстави розглядати даний варіант жанрового синтезу як з точки зору співвіднесення новітньої практики (алеаторика) з вітчизняною культовою традицією (середньовічна церковна монодія та практика раннього багатоголосся), так і у взаємодії факторів національного та позанаціонального.

Спираючись на розповсюджене уявлення про церковну традицію як, у першу чергу, пов’язану з барочною стилістикою, В.Рунчак неодноразово використовує прийоми імітаційної поліфонії: зокрема - ц.28 – (S:1-2 – S:3-4), ц.31-32 (S:1-2 – S:3-4), ц.36 (T:1-2) – точні мелодико-ритмічні імітації в пріму; ц.5 – майже точні у пріму (T-3, T-4 /т.1-2/) та вільні; ц. 12 А-1 – А-2 /т. 2/ - вільні; одно- і різно-тональні імітації - ц.6 (T-1: ais – T-2: h – T-3: ais), ритмічні імітації – ц.21 –22 (T:1-2 – T:3-4); різноманітні контрапункти ритмічних (інваріант, подвійне, потрійне збільшення) варіантів мотиву (ц.28-29).

Разом з тим, провідною – жанротворчою рисою “Проповіді” є не стільки імітаційна поліфонічна техніка, скільки вільнополіфонічне (лінійне) письмо. На це вказує широке застосування прийомів поступового (по діагоналі) долучення голосів (цц..47-54, 64-65); діалогу між ансамблевими групами (парами голосів) – цц..23-27, 30-32); врешті-решт – “поліфонії пластів”, представленої у вигляді контрапункту 2-х близько споріднених мелодико-ритмічних варіантів (сопрано-альти /“Блаженні чисті серцем”), поданих у півтактовому горизонтальному зміщенні чи співставлених між собою як, з одного боку, варіантно-розцвічена

імпровізація чотирьох самостійних мелодій, з іншого – строго уніфікований унісон баритонів і альтів (цц..83-85). Міра і способи варіантності при цьому є ідентичними ступеню варіантності матеріалу у “рубатних” фольклорних жанрах.

Вертикаль заявляє про себе порівняно рідко, у першу чергу, як результат варіантної видозміни лінейного тематизму. Приклад – щільний чотиризвучний однотембровий (сопрановий) декламований протягом такту кластер (ц.12), що асоціюється з гетерофонними розщепленнями унісону, або такого ж плану кластер у альтів на фоні баритонової педалі, що в наступному такті сама переростає у кластер (ц.26-27), чотиризвучне кластерове глісандо (ц. 37-39); у цц..30, 32-33, 47-49 – нетерцієвої будови шестизвуччя, у цц..17-19, 74-75, 83 - квазікласичне (як іншостильова вставка) співставлення ММ6/5 - ВВ 7; у ц.31-32 – ММ4/3. Перед кодою – зворотна тенденція – мелодизація вертикалі - зм. 7 (ц.80-82), причому явно емблемного (використовується бахівська алюзія) значення.

Характерною жанротворчою ознакою “Проповіді” є трактування 16-тиголосного мішаного хору (хорове *divisi*) як ансамблю солістів. Це нагадує деталізоване розгалуження фактури партесного багатоголосся. Поява у альтів (ц. 5) характерної “сонорної плями” - хорової безтекстової педалі, озвученої m.m...O,A,U...m.m., на фоні якої звучить “відповідь” тенорів, варта уваги в і плані фактури, і в плані форми. З одного боку - як неофольклорне перетворення ознак гетерофонного бурдону, з його колоритним суголоссям магічних окликів, з іншого (на макрорівні трактування форми як квазіполіфонічної) - як контрастне темі і, відповідно, відповіді протискладнення (“відповідь” проходить, до речі, у тональності домінанти (h)).

Пісенно-монологічні жанрові асоціації викликає і інший сонорно-

фактурний комплекс – звуко-жестова педаль, побудована на переплетенні слухових і зорових вражень, що вперше з’являється у ц. 17 (А: 1-4, subito), виконуючи функцію акомпанементу до пісенної мелодії теми (S: 1-4). Відзначена синкретизмом звукової та жестової інтонацій (проспівування протягнутого звуку урізноманітнюється прикриванням та відкриванням ротової порожнини пальцями долоні згідно з виписаним квазіостінатним поліритмічним малюнком тексту), ця нова педаль сприймається як ускладнене кількістю активно взаємодіючих голосів продовження попередньої. Разом з тим несподівана тональна ясність (діатонічний E-dur) вказує на початок нового – центрального – розділу твору (“Блаженні убогії духом”).

Як запозичення від фольклорної автентики слід розглядати і артикуляційні “родзинки” твору: потрійне “сходинчасте” (зверху – вниз) дво(три)звучне глісандо тенорів (ц.7); п’ятикратне “сходинчасте” (з розширенням зліва направо) глісандо тенорів; почетверне “суцільне” в межах В. 7 глісандо альтів (ц. 9); почетверне октавне глісандо сопран паралельними терціями (ц.34); почетверне висхідне глісандо тенорів у вигляді чотиризвучного кластеру (ц.37-39); прийоми нетемперованого інтонування – зокрема, чвертьтонові альтерації-“з’їзди” у тенорів (ц. 15 - Т: 1-4). З іншого боку, штрих *rochetto* (трошки, ледь-ледь), послідовно використаний при вступі кожного наступного голосу (по діагоналі), як засіб досягнути плавності, поступовості інтонаційно-тембрових напластувань, бачиться похідним від неконтрастної, динамічно однорідної практики монодичного церковного співу.

Виходячи з вищесказаного, необхідно наголосити таке. “Нагірна проповідь” В.Рунчака є яскравим прикладом жанрового синтезу, первинними чинниками якого служать жанрові системи християнського Богослужіння та язичницького дійства. Їх поєднання знайшло відображення

у взаємодії двох, на перший погляд, протилежних музично-інтонаційних формацій – гетерофонії та поліфонії (вільної та імітаційної), взаємопроникненні модальності (оліготоніки) і тональності (мажоро-мінору), ефектно вирішеній, проте спрямованій більше на зображення, ніж на переживання, пассіонарній театралізації молитви, оздобленій сугестивною спрямованістю її “рольового розпису”. При цьому ряд характерних жанротворчих ознак “Проповіді”, як то варіантні прийоми мелодичного розвитку чи часомірно-нерегулярну метро-ритмічну організацію у контексті даного жанрового синтезу варто розглядати як такі, що стимулюють зустрічний рух обох взаємодіючих жанрових систем. Разом з тим, у запропонованій моделі жанрового синтезу беруть участь і вторинні жанрові ознаки - монологу, ліричної пісні, партесного концерту, хоралу, які своїми сплетіннями ущільнюють сітку жанрових взаємозв’язків твору.

Усе це Рунчак, як композитор з “атестаційним свідоцтвом” школи “майстра музичного ремесла”, чинить, спираючись на широковживану Стравінським практику жанрового синтезу, а також величезний досвід останнього у справі фольклоризації музично-театрального жанру. Осягаючи як основу основ естетики ХХ ст. укорінену в архаїці ідею гри, Рунчак також іде услід за Стравінським, проте наслідки в нього виявляються набагато радикальнішими, адже він осмілюється перенести експеримент у царину сакрального. Рунчак трактує канонічну християнську молитву в дусі неофольк-гри. І досягає при цьому високого рівня художньої цілісності та переконливості.

1. Гузеева В. “Симфония псалмов” И.Стравинского в контексте формирования принципов украинской вокальной симфонии // Стравинський та Україна. – К.: “Абрис”, 1996. - С.140-148.
2. Зінькевич О. Традиції І.Стравинського у творчості українських композиторів // Стравинський та Україна. – К.: “Абрис”, 1996. - С.121-131.
3. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: “Сов. энциклопедия”, 1991. – 671 с.
4. Рунчак В. Нагірна проповідь. – Хорова бібліотека камерного хору “Київ”, 2002. – 38 с.
5. Сташевський А. Володимир Рунчак – “Музика про життя...”. Аналітичні есе баянної творчості. – Луцьк, 2004. – 195 с.
6. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы. – М.: “Сов. композитор”, 1973. – С.383-436.
7. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – М.: “Сов. композитор”, 1969. – 319 с.

© Коменда О.

Sacra Sanctorum Віктора Герасимчука або творчі істини композитора

/ до 40-річчя творчої діяльності /

Zusammenfassung

©Komenda O.

Sacra Sanctorum und das Wesen des kompositorischen Schaffens von V. Gerasimchuk

Zum 40-jährigen Jubiläum seiner schöpferischen Tätigkeit

Der Artikel betrachtet das schöpferische Schaffen des ersten professionellen, wolynischen Komponisten V. Gerasimchuk. Dessen Schaffen entstand unter dreifachem Einfluss:

- von berühmten Kompositionsklassikern des 20. Jahrhunderts aus der Ukraine, wie M. Lysenko, und aus Russland, wie S. Prokofjev,
- von seinen individuellen Musikgenres, die von der Instrumental- bis zur Vokalmusik reichen und
- von der berühmten, wolynischen Dichterin Lesja Ukrainka, die eine Hauptrolle in der Entwicklung seines Vokal- und Chor-Schaffens spielte.

Das Schaffen dieses wolynischen Komponisten bildet dadurch eine in sich geschlossene künstlerische Einheit, die sich organisch in den Kontext osteuropäischer Musikkultur integriert.

Віктор Герасимчук народився 13 серпня 1935 року в с. Топільне Рожищенського району Волинської області. У 1978 році він закінчив композиторський факультет Львівської консерваторії і став першим професійним композитором Волині. Тоді ж, перший серед волинян, В.Герасимчук був прийнятий до Національної Спілки композиторів України. А в 1991 р. йому, першому серед музикантів нашої області, було присвоєно високе звання заслуженого діяча мистецтв України...

Парадоксально, тим не менш реально і загальновідомо – сучасну публіку набагато більше цікавить творець, ніж сама творчість. Саме тому вона так часто шукає нагоди поспілкуватись з автором, хоча, як правило, марно. Їй або не відповідають, або відповідають не за суттю питання. Затуляючись маскою показної доброзичливості, від публіки **приховують істину...** Ситуацію, що склалася з Віктором Герасимчуком, ніяк не назвеш винятковою.

Так чи інакше, сьогодні уже безсумнівним є факт: композитор Віктор

Герасимчук відбувся. Більше того, відбувся щасливо. Він – професіонал високого рівня, знана, шанована і авторитетна людина не тільки на Волині. Корифей сучасної української музичної еліти композитор *Леся Дичко*, наприклад, якось відзначала: «Музика талановитого волинянина – мелодійна і щира, тому й не дивно, що вона хвилює людські серця». Художній керівник і диригент жіночої хорової капели Луцького педагогічного училища *Юрій Мельник* говорить: «Віктор Герасимчук – один з кращих сучасних композиторів, який відчуває й добре розуміє хоровий спів. Багаторічна творча співпраця з композитором дала можливість відчути його осмислене ставлення до вокальних властивостей голосів, хорової органіки. Хорові твори В.Герасимчука – це чудові зразки живої інтонації мови, теплоти почуттів, невимушеності». Кандидат мистецтвознавства, член Національної Спілки композиторів України, доцент Волинського державного університету *Аделіна Єфіменко* вважає: «Віктор Герасимчук є справді національним митцем, котрий сприймає і тлумачить кожну народну поспівку як своєрідний відсвіт природної мови і вимови. Твори композитора вирізняє інтонаційно-образна експресивність світосприйняття тонкого лірика, благородної людини, інтелігента, лицаря музики. Так чи інакше, широке коло музичних жанрів і форм у творчості Віктора Герасимчука завжди залишає відчуття наскрізно-прозорого звучання волинського Полісся, почутого і талановито озвученого *митцем-професіоналом*».

Істина 1 - від Лисенка до Прокоф'єва

Навчаючись у класі Дезидорія Задора, Віктор Герасимчук творчо сприйняв фундаментальні засади національного композиторського стилю, репрезентованого на той час творчістю М.Лисенка та С.Людкевича. Водночас він глибоко та вдумливо осмислив культурні надбання європейського мистецтва – в його минулому і сучасності. Те й інше далось

взнаки у власній творчості, особливо раннього періоду. Присвячена доньці Валентині Соната для фортепіано №1 c-moll (1976) репрезентує риси стилю митця того часу. Чарівне враження в її першій частині справляє синтезування імпресіоністичної манери письма із шлягерними інтонаціями. Свіже звучання менуетної теми con moto з другої частини вносить характерно неокласичний відтінок у образно-смісловий ряд твору. Нарешті, ставши імпульсом творення досконалої інструментальної форми, болісно-експресивна, в дусі С.Прокоф'єва, тема фіналу, полонить вражаючою природністю та життєподібністю.

Істина 2 - від інструменталізму до вокально-хорового мистецтва

Сьогодні творчий ужинок Віктора Герасимчука представлений багатьма значущими кантатно-ораторіальними, хоровими, камерно-вокальними та камерно-інструментальними композиціями. Серед них – ораторія "Обеліски і колоски" (1978), Концерт для голосу з оркестром (1983), поема для баритона і симфонічного оркестру "Україні" (1999), "Концертне рондо" для труби і симфонічного оркестру (1974). Не перший рік користуються незмінною любов'ю публіки дві фортепіанні сонати, "Фортепіанний альбом" для молодого піаніста (1999), твір для скрипки і фортепіано – "Контрасти" (1981), три струнні квартети та інше.

Оглядаючи творчий доробок В.Герасимчука у всьому його жанровому багатстві та розмаїтті, розумієш наскільки важливо необхідне, не випадкове місце в ньому належить саме вокально-хоровим композиціям. Починаючи працювати в інструментальних жанрах, композитор поступово зосередився виключно на вокально-хоровому мистецтві. Очевидно, запорукою такої підкреслено послідовної відданості, окрім суто особистого смаку, можна вважати і паралельну диригентську освіту композитора, і благодатний ґрунт існуючих традицій українського вокально-хорового виконавства, в тому числі волинського.

Рідкісною емоційною проникливістю, задушевністю, не сходячи зі сцени ось уже багато років, чарують хори, романси та пісні композитора. Перу митця належать такі шедеври як "Вечірня година", "То була тихая ніч-чарівниця", "Горить моє серце", "Сім струн", "Колискова", (вірші Д.Павличка), "Батьківська криниця" (вірші В.Гея), "Ожини" та ін.

У одних своїх хорових композиціях, змальовуючи історичні події епохального значення ("Обеліски і колоски", "Україні"), В.Герасимчук постає справжнім майстром монументального жанру. В інших він – тонкий лірик, перу якого підвладні і колоритність пейзажу ("Вечірня година", "То була тихая ніч-чарівниця"), і глибина психологізму ("Горить моє серце", "Виглядає мати").

Істина 3 - від Лесі Українки до Віктора Герасимчука

Очевидно, мало хто сперечатиметься з тим, що найпотужнішим імпульсом роботи у вокально-хоровому жанрі є *своя поезія*. Для Віктора Герасимчука такою стала поетична спадщина Лесі Українки. Саме з нею він досягнув творчої самобутності, оригінальної самостійності авторського стилю. Саме з нею (чи за допомогою її) йому вдалось добратись до заманливих, немеркнучих вершин високого мистецтва.

На основі поетичних текстів Лесі Українки В.Герасимчук створив низку емоційно-виразних художньо-неповторних музичних образів. Невичерпність душевної туги, страждання вдало передані композитором у хорі "Горить моє серце". Велична строгість його провідного образу створена шляхом переосмислення інтонацій народнопісенної лірики. Улюблена всіма "Вечірня година" – тонкий пейзаж, пройнятий гострим внутрішнім чуттям гармонії оточуючої природи. Тема твору – прекрасна: вона живе, дихає, розростається за рахунок гнучкості ансамблево-туттійних переходів та вуалювання цезур. Чудовими знахідками композитора тут

стали затактове фразування, секвентний розвиток ключового мотиву, імітації. У хорі "Надія" особливо вдалою є середина форми *Piu mosso*. Використані там хорове *crescendo*, горизонтальність інтонаційного мислення, напластування неакордових звуків зумовлюють інтонаційно-тематичну свіжість та динаміку подачі художнього образу.

Значуще місце серед численних інтерпретацій композитором Лесиного слова належить хоровій сюїті "Сім струн". У її образно-емоційному спектрі – палкість патріотичного почуття ("До тебе, Україно"), зворушливість материнства ("Місяць ясененький"), натхненне звеличування творчого пориву ("Фантазіє! Ти - сило чарівна"), вишукано-ніжний звукопис весни ("Соловейковий спів навесні", "Лагідні веснянії ночі зористі!") та ін. Хор "Do", наприклад, полонить художньою виправданістю тріольної пульсації та чаруючим лінійним проростанням мелодії, "Mi" – розгалуженими сонорними напластуваннями та тендітністю мелодичного рельєфу, "La" – об'ємністю квазіімітаційної фактури, "Si" – променистим сьайвом прозорого двоголосного фугато.

Замість висновку

Справжній митець, інстинктивно оберігаючи свої творіння від осуду, іронії чи просто байдужості, ставиться до власної творчості з особливим трепетом, побожною пошаною, вона ж бо – його святиня, те, чому він віддає свої найкращі, найчистіші помисли і порухи душі. В цьому, очевидно, і криється секрет найголовнішої з істин мистецької праці. І хіба той, хто володіє найбільшим багатством світу – осяйною радістю відчуття причетності до творчості, – навіть усебічно підкоряючись її владно-свавільній натурі, має право вважати себе нещасливим?

Додаток – Контрольні питання та література / Anhang – Lese-Kontrollfragen und Literaturempfehlungen

Перелік контрольних питань / Lese-Kontrollfragen

1. Назвати членів Волинського осередку Національної спілки композиторів України.
2. Охарактеризувати особливості історії створення Волинського осередку Національної спілки композиторів України.
3. Як виникла ідея створення Волинського осередку Національної спілки композиторів України і ким вона була здійснена?
4. Розказати про основні перемоги та нагороди членів Волинського осередку Національної спілки композиторів України.
5. Хто з молодих сучасних композиторів та музикознавців України є вихідцем з Волині?
6. Які умови вступу до Національної спілки композиторів України?
7. Розповісти біографію композитора В. Герасимчука.
8. Які жанри займають вагоме місце в творчості В. Герасимчука?
9. Які риси притаманні камерно-вокальним творам композитора?
10. З якими поетами на протязі життя працював В. Герасимчук, стимулом яких творів послужила поезія?
11. Розкрити роль поезії Лесі Українки в творчості В. Герасимчука.
12. Які твори написані композитором В. Герасимчуком в камерно-вокальному жанрі?
13. Розповісти біографію композитора В. Тиможинського.
14. Яку роль займають духовні жанри в творчості В. Тиможинського?
15. Як вплинула на формування творчих задумів В. Тиможинського його творча співдружність з хоровим колективом «Оранта»?

16. Як вплинула на формування творчих задумів В. Тиможинського його творча співдружність з Волинським академічним державним народним хором?
17. Охарактеризувати жанр псалми та літургії в творчості В.Тиможинського.
18. Представити постать композитора В. Тиможинського в аспекті взаємодії традицій і новаторства.
19. Які твори написані композитором В. Тиможинським в камерно-інструментальному жанрі?
20. Які твори написані композитором В. Тиможинським в хоровому жанрі?
21. Що означає поняття «художня ретроспекція»? Розкрити її дію в творах В.Тиможинського.
22. Проаналізувати твір «Два замовляння раби Божої Марії».
23. Проаналізувати триптих «Світ, розглянутий по частинах».
24. Розповісти біографію композитора О.Калуст'яна.
25. Визначити провідні напрямки творчої діяльності композитора О.Калуст'яна
26. Охарактеризувати провідні напрямки методико-педагогічної діяльності О.Калуст'яна.
27. Розкрити особливості розвитку театрального жанру в творчості О.Калуст'яна.
28. Розповісти біографію музикознавця А.Єфіменко.
29. Охарактеризувати провідні напрямки методико-педагогічної діяльності музикознавця А.Єфіменко.
30. Висвітлити коло наукових інтересів музикознавця А.Єфіменко.
31. Розповісти біографію музикознавця О. Коменди.
32. Охарактеризувати провідні напрямки методико-педагогічної діяльності музикознавця О. Коменди.
33. Висвітлити коло наукових інтересів музикознавця О. Коменди.

34. Розповісти про перспективи творчої діяльності членів Волинського осередку Національної спілки композиторів України.
35. Які осередки Національної спілки композиторів України ви ще можете назвати?
36. Творчість яких сучасних українських композиторів тісно пов'язана з Волинським осередком Національної спілки композиторів України?
37. Як впливає творчість композиторів і музикознавців Волинського осередку Національної спілки композиторів України на культурне життя Волині?

Рекомендована література / Literaturempfehlungen

1. Гордійчук М. Леся Дичко. – Київ, 1978
2. Єрмакова Г. Іван Кара биць. – Київ, 1983
3. Зінкевич Є. Симфонические гиперболы «О музыке Евгения Станковича». Научное приложение к журналу «Зеленая лампа». Выпуск первый – Сумы, – 252 с.
4. Історія української музики. – Том 1. – Київ, 1987. – Том 2. – Київ, 1989. – Том 3. – Київ, 1990. – Том 4. Київ, 1992
5. Київське музикознавство, Збірка наукових праць. Видавництво Національної музичної академії України ім. П.Чайковського, Київського державного вищого музичного училища ім. Р.М.Глієра. – Київ, 1999 – 2005
6. Кияновська Л. Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Видавництво «Сполом», Львів, 1998. – 216 с.
7. Кияновська Л. Українська музична культура. –: видавництво «Сполом», Львів, 1998. 144 с.
8. Комплексне дослідження духовної культури слов'ян. Колективна монографія. Вид. НАН України, Київ, 2004. – 168 с.
9. Контрасти. 4-й Міжнародний фестиваль сучасної музики. – Львів, 1998 – 221 с.
10. Контрасти. 6-й Міжнародний фестиваль сучасної музики. – Львів, 2000 – 215 с.
11. Контрасти. 7-й Міжнародний фестиваль сучасної музики. – Львів, 2001 – 271 с.
12. Контрасти. 10-й Міжнародний фестиваль сучасної музики. – Львів, 2004 –95 с.

13. Контрасти. 11-й Міжнародний фестиваль сучасної музики. – Львів, 2005 –94 с.
14. Лісецький С. Євген Станкович. – Київ, 1987
15. Науковий Вісник Національної музичної академії України. Збірка наукових праць. Видавництво Національної музичної академії України ім. П.Чайковського, – Київ, 1999 – 2005
16. Нестьева М. Валентин Сильвестров: «Музыка – это пение мира о самом себе...». – Киев, 2004 – 264 с.
17. Павлишин С. Валентин Сильвестров. – Київ, 1989
18. Паламарчук О. Микола Колессаю – Київ, 1990
19. Праці музикознавчої комісії НТШ. Т. ССХХVI.- Львів, 1993
20. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музыка про життя...» Аналітичні есе баянної творчості. Вид. Волинської обл. друкарні, – Луцьк, 2004. – 199 с.
21. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945-1974). – Київ, 1975
22. Українське музикознавство. Збірка наукових праць. Видавництво Міністерства культури і мистецтв України, Національної музичної академії України ім. П.Чайковського, Центру музичної україністики. – Київ, 1999 – 2004
23. Черкашина М. Опера ХХ століття. Нариси. – Київ, 1981
24. Щириця Ю. Мирослав Скорик. – Київ, 1979
25. Яворський Е. Віталій Губаренко. – Київ, 1972