

КИЇВСЬКІ КОНЦЕРТИ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ ОЧИМА МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ
(за матеріалами рецензій О. Канєвцова в газеті "Києвлянин": 1900-1917 рр.)

Стаття присвячена дослідженню практики проведення концертів духовної музики в Києві в період 1900–1917 рр. На матеріалі рецензій критика О. Канєвцова в газеті "Києвлянин" детально висвітлені особливості ставлення слухачів до духовних концертів, їх репертуарні вподобання, питання якості виконання духовної музики у Києві в порівнянні з аналогічними концертами Росії рубежу XIX–XX ст. Всі матеріали архіву, на яких ґрунтується дослідження автора, в науковий обіг вводяться вперше.

Ключові слова: концерти духовної музики ("духовні концерти"), "церковність" духовної музики, якість виконання, репертуарні вподобання, музично-концертна атмосфера.

Українська музична культура кінця XIX – перших десятиліть XX століття – надзвичайно складне, багатшарове і суперечливе явище, яке не до кінця вивчене і осмислене дослідниками. Загальна картина цього періоду буде неповною, якщо з неї виключити таке своєрідне явище музично-виконавського життя, як хорові концерти духовної музики, або "духовні концерти", як їх називали сучасники – заходи, які поступово повертають до себе дедалі більшу увагу дослідників української музичної культури.

Без духовних концертів, які проходили регулярно і, як свідчать джерела того часу, користувалися постійною увагою та інтересом з боку аудиторії, неможливо скласти всебічну панораму музично-виконавського життя в Україні, особливо – у Києві, який, як відомо, був головним центром хорової виконавської культури цього періоду.

Водночас концерт духовної музики як самобутнє мистецьке явище, практика проведення концертів духовної музики в цілому, історія її затвердження в Україні залишаються ще фактично невивченими, що й зумовлює актуальність даного дослідження. У цій статті хочемо простежити процес опису й аналізу духовних концертів очевидцями, тобто київськими музичними критиками і любителями духовної музики.

В газеті "Києвлянин" міститься безліч заміток, анонсів, рецензій і статей, що дозволяють зануритися в музично-концертну атмосферу 1900-1917 років. Багато з них присвячені концертам духовної музики. На їх основі можна судити про те, як ставилася київська публіка до цих заходів, які мала репертуарні вподобання, з яких точок зору оцінювала музичну подію. Останнє особливо важливо для музикознавця-культуролога. Як відомо, навколо духовних концертів, що проходили в цей же час в Росії, в першу чергу в Москві, виникла широка полеміка в пресі. Обговорювалися насамперед питання естетичного плану – співвідношення церковного і музичного, проблеми розвитку і завдання церковної музики, принципи складання програм. У Києві духовні концерти також перебували в центрі уваги критики, але питання, які хвилювали у зв'язку з ними музикознавців, були іншими. Тим більше цікаво було б зіставити, які проблеми обговорювалися тут у зв'язку з цим новим явищем музично-виконавської культури.

В Москві наукове вивчення давньоруської церковно-співочої культури в другій половині XIX століття висунуло на перший план питання про шляхи розвитку самобутньої православної церковно-співочої культури, а також питання критеріїв "церковності" духовних музичних творів. З цього питання розгорнулася широка полеміка на сторінках московської преси: у 1899-1903 рр. – в газеті "Московские ведомости" і в 1909-1910 рр. – в журналі "Хоровое и регентское дело", окремі статті з'являлися і в інших виданнях. Проблема особливо загострювалася тим, що в цій полеміці брали участь представники самих різних, часом протилежних за світоглядом соціальних верств і професій: з одного боку – видатні критики, музикознавці, знамениті композитори, з іншого – священнослужителі, регенти, рядові віруючі – парафіяни.

У полеміці про "церковність" духовної музики всі були згодні з тим, що "церковною" є "тільки та музика, яка ні однією рисою свого внутрішнього духу не нагадує світську музику" [9, 565]; що стосується кола засобів музичної виразності такої музики – єдиної думки не існувало. Однак було два основних підходи. Ті, хто займав консервативні позиції і вважав, що церковна музика повинна бути, по-перше, об'єктивною, тобто позбавленою чуттєвості, підкресленого драматизму, і по-друге – доступною, простою і зрозумілою кожному віруючому, зручною для виконання найскромнішими хорами, тому її мають відрізняти мелодико – гармонійна і фактурна простота [8, 598]. Представники Нового напрямку духовної музики вважали церковною музикою ті твори, які спиралися на форми і дух давньоруських наспівів, а також мали самі по собі "широкий і потужний художній задум, здатний розвернутися самим розкішним каскадом тонів", за допомогою використання всіх засобів композиторської техніки [9, 600-601].

У контексті всіх цих пошуків, рецензії на духовні концерти в Москві ставали "рупором" композиторів Нового напрямку.

У Києві була інша ситуація. Тут не було етапу попереднього наукового осмислення давньої співочої культури. Але все ж, безсумнівно, що передумовою критичного осмислення київською публікою такого своєрідного з естетичної точки зору заходу, як концерти духовної музики, мала стати поява в Києві суспільства людей, здатних до адекватного сприйняття духовної музики – як художньо – стильового, так і змістовно – смислового. На нашу думку, цьому сприяв розвиток хорової культури України, зокрема Києва, в XIX столітті.

Як відомо, протягом XIX століття українська музично-хорова культура за короткий час пройшла шлях від панування хорових колективів, пов'язаних з Церквою, богослужбовою практикою і духовною освітою, – парафіяльні кліросні хори, братські шкільні хори, хорові колективи при семінаріях та духовних училищах, колегіумах та Академіях, – до появи спеціалізованих, чисто світських хорових колективів та музично – освітніх установ, таких, як хор університету св. Володимира, хорові колективи, створені М. Лисенком та іншими музикантами, зокрема хорами товариства "Баян". Цей процес отримав в науці назву "хорового руху" в Україні другої половини XIX століття.

Тепер богослужбовий і ширше, релігійний за тематикою репертуар почав виконуватися світськими хоровими колективами на концертній естраді, поза богослужбового контексту, поза вимогами церковного календаря, тобто з виключно художньою метою. Це, у свою чергу, провокувало церковні парафіяльні хори на свого роду "творче змагання" з хорами світськими і зумовило їх вихід за межі церковного кліросу заради концертування перед широкою аудиторією.

Така взаємодія церковного і світського професійного хорового виконавства виводила хорову культуру Києва (ширше – України) на новий рівень. У репертуарне поле церковних, кліросних хорів потрапляли твори світських авторів, українських, російських і західноєвропейських, які вимагали високого рівня професіоналізму. З іншого боку, перед чисто світськими хоровими колективами ставилися складні завдання адекватної передачі характеру і образності церковної музики, що досягається повною мірою тільки в умовах богослужіння.

Отже, в Києві головними питаннями ставилися перш за все питання, пов'язані з якістю виконання духовної музики – рівнем вокального професіоналізму, глибиною виконавських інтерпретацій, освоєнням нового хорового репертуару, а також питання просвітництва, знайомства музикантів і слухачів з новою для них старовинною та сучасною музикою, в першу чергу – російською та західноєвропейською. У зв'язку з цією важливою подією, в Києві в 1913 році відкрилася консерваторія. Цікаво, що урочистості, пов'язані з цією подією, збіглися зі святкуванням 50-річного існування в Києві відділення Імператорського російського музичного товариства, яке офіційно почало свою діяльність в жовтні 1863 року. "Ідея установи консерваторії в Києві не є чимось випадковим, несподіваним; – пише відомий київський піаніст, теоретик і композитор, випускник київського музичного училища РМТ, постійний музичний кореспондент газети "Киевлянин" О. Канєвцов, – вона давно вже тут назріла і природно підготовлювалася самим життям, швидко прогресувала з музичними потребами, тими сприятливими умовами, в які були поставлені в Києві як один із значних культурних центрів серед великих міст Росії" [4, 3].

З наведеного вище порівняння бачимо, що головна відмінність художніх завдань київських духовних концертів від московських полягала в тому, що в Україні проблеми, пов'язані з естетикою духовної музики, естетикою церковного співу, були не так відчутні. В центрі уваги, як вище згадувалося, були художньо-виконавські та просвітницькі завдання. Ця особливість відбилася на змісті рецензій на концерти духовної музики, що проходили в Києві в 1900-1917 рр.

Показовою є рецензія О. Канєвцова [1] на духовний концерт, який проходив у березні 1913 року в приміщенні цирку, де виконувалася меса Дж. Россіні "Stabat Mater" за участю оркестру, з'єданого хору і співаків – солістів під керуванням Е. Гранеллі. В силу значущості виконуваного твору духовний концерт був повторений тричі. Автор дає цікавий аналіз комерційної і, кажучи сучасною мовою, продюсерського аспекту підприємства, зупиняючись на питаннях вибору творів, якості виконуваної музики, вибору приміщення і часу проведення концерту: "Здійснюючи таку цікаву справу, диригент, мабуть, не врахував деяких несприятливих для цієї затії обставин, завдяки яким, всі три сеанси не мали ні художнього, ні матеріального успіху. Тим часом, у Києві люблять західну духовну музику, цікавляться нею, і внаслідок рідкісних випадків її постановки, звичайно охоче відвідують подібного роду концерти. Потрібно лише вміти влаштувати їх, користуючись зручними для цього моментами, рахуючись зі смаками публіки. Е. Гранеллі у виборі п'єси для концертів зупинився на мало цікавому зразку західної духовної творчості: виконаний гімн Россіні "Stabat Mater" загалом не справляє враження п'єси, витриманої в строго – релігійному стилі, не відрізняється ні красою, ні глибиною змісту, ні перевагою спеціальних поліфонічних форм церковної музики. Завдяки скромній ролі оркестру і хорів у цьому гімні, написаному в дусі старої італійської опери, немає тієї урочистості, того піднесеного релігійного настрою, тобто тих головних якостей, які надають більшій частині зразків західно-церковної музики високий внутрішній інтерес і величезну музичну цінність. Бажаючи з надлишком окупити великі витрати, пов'язані з участю хору та оркестру, організатор цих концертів невдало скористався приміщенням цирку, в негативних якостях якого (в сенсі його поганої придатності для музичних сеансів), публіка вже переконалася по деяким досліддам. До цих двох причин, які несприятливо вплинули на збори, можна додати ще й невдало вибраний для концертів час – друга половина березня; низка симфонічних оркестрів (два місцевих і чотири – п. Кусевицького), гастролі Бітістіні, концерти Гофмана, майбутні спектаклі Собінова, порядком спустошили кишені обивателів і відвернули останніх від концерту Е. Гранеллі" [6, 3].

Далі у своїй рецензії О. Канєвцов переходить до аналізу якості виконання, пропонуючи низку тонких зауважень, що є яскравим прикладом професіоналізму музичного критика. О. Канєвцов, у своїй рецензії не тільки виносить сувору критику, а й проявляє якості глибокого, серйозного і вдумливого музиканта: "Я повинен сказати, що виконання меси далеко не відрізнялося художньою закінченістю і витриманістю настрою. Головний недолік його – повільні в порівнянні з метрономічними даними темпи, встановлені диригентом, що внесло в деякі номери гімну нудні ноти, монотонність руху. Взагалі, диригент поставився більш-менш поверхнево до художньої обробки матеріалу за допомогою нюансів, до установаки рівноваги між оркестром, хором і солістами. Потрібно сказати, що solo сопрано, баса, дуєт сопрано і меццо – сопрано, соло тенора були хорошими голосами солістів, які приймали участь – пані Куткова і старі наші знайомі пані Коваленко, пан Ростовський і Босс, особливо другого і останнього). Вокальний квартет акапела пройшов з вельми сумнівною інтонацією. Найцікавіший з музики гімну – його фінал (у вигляді добре розвиненою фуги), – виконаний був неясно щодо виділення основної теми, що проходила у всіх голосах. Серед сольних номерів звертає на себе увагу арія баса "Pro recessatis" як найбільш пройнята релігійним настроєм. Не можна сказати, щоб хори у виконанні своїх функцій скрізь проявили блискучу технічну підготовку" [6, 3].

Важливою з точки зору музичних рецензентів "Киевлянина" бу освітньо-просвітницький аспект духовних концертів. У деяких випадках автори відгуків супроводжували їх відступами і коментарями, покликаними роз'яснити читачам і слухачам музично-естетичні наміри автора, жанрово-історичну основу виконуваного твору.

Як приклад можна навести відгук того ж О. Канєвцова на концерт капели М. А. Надеждинського, що відбувся 21 листопада 1908 року, в якому серед іншого прозвучав давньоруський пісенспів XVI століття і обробка "Пещного действа" представника "нового напрямку" російської церковної музики А.Д. Кастальського.

Автор відразу ж, на самому початку рецензії, привертає увагу читача до вибору репертуару концерту, після чого переходить до його естетичного обґрунтування, а також знайомить слухача з художніми установаками Нової російської школи: "Незалежно від якості кращої в Києві капели, керованої М. Надеждинським, яка завжди привертала увагу публіки, концерт цей порушив великий інтерес своєю програмою, особливо другою її частиною, в якій запропоновані були зразки російської старовинної церковної музики XVI – XVII століть, а саме: "Достойно" розспіву царя Теодора і "Пещное действо" – в обробці талановитого в наш час композитора О. Кастальського. В даний час О. Кастальський (директор Московського Синодального училища церковного співу) серед музичних діячів є одним з видних представників нового напрямку в російській церковній музиці, що переслідує мету очищення церковного стилю від всяких чужих нам гармонійних надмірностей, що спотворили, частково, замаскованих під впливом західної творчості, головні риси російської національності, російського духу, так ясно виражені в старовинних церковних наспівах, у своєрідних їх ритмах і простих поєднаннях суворого стилю, заснованих, як і склад народної пісні, – на характерних гамах" [5, 3].

Далі О. Канєвцов, сказавши кілька слів про стиль стародавнього пісенспіву "Достойно", робить екскурс в історію обряду пещного дійства: "Що стосується "Достойно" старого розспіву, то від цієї красивої, повної настрою музики дійсно віє величною простотою, тим містичним духом старовини, який відбивався в світогляді релігійних людей. "Пещное действо", як старовинний церковний обряд (нині неіснуючий), відбувався в Кремлівському соборі при урочистих обставинах і зображував чудесний порятунок трьох юнаків – Ананія, Азарія і Мисаїла, ввергнутих у вогняну піч Вавилонську. Вокальний матеріал цього обряду складався з вигуків протодиякона (з точним мотивом) і широких вокальних періодів і фраз "отроків", "дяків", (і інших учасників обряду)" [4, 3].

Потім слідує невелика довідка про виконавчий склад "Пещного действа" ("Партії отроків виконуються дитячими та частково жіночими голосами; дяками – тенорами і басами. Речитативи і вигуки протодиякона доручені басу (на описуваному концерті цю роль виконав о. Протодиякон Софійського собору М. Бистров, що володіє великим, звучним голосом) [5, 3], після чого рецензент переходить до аналізу фактури і ладогармонічної сторони і стилю твору в цілому: "Велика частина пісенспівів" Пещного дійства "представляє собою зразки надзвичайно характерного двухголосно складання в строго контрапунктичному стилі, заснованого на старих народних гамах. Особливо красиво звучить фраза отроків "Благословен сии Господи", часто повторюваного після вигуків протодиякона і взагалі всі фрази – відповіді їх, – а також урочиста фраза "Господу пойте и превозносите во вся веки", що слідувала в різних голосах після цілого ряду вигуків протодиякона, авитримана за настроєм пісня "На реках вавилонських", розпочата тенорами і басами, потім дитячими голосами і закінчена всім хором" [5, 3].

У висновку О. Канєвцов дає пораду продюсера і одночасно музиканта-просвітителя: "Все це так цікаво, так свіжо, так щиро нарешті, так майстерно зроблено, що заслуговує повної уваги. Думається мені, що М. Надеждинський нічим би не ризикував, якби повторив "Пещное действо" в одному зі своїх майбутніх концертів, щоб ширше ознайомити публіку з цим оригінальним пам'ятником старовини" [5, 3].

Велику увагу музичний рецензент "Киевлянина" приділяє якості виконання твору. З цієї точки зору цікаво зіставити дві його рецензії, присвячені виконанню одного і того ж твору – "Реквієму" Дж. Верді, написані з різницею в 5 років в 1911 і 1916 роках. Обидва виконання відбулися на сцені міського оперного театру силами солістів, хору та оркестру київської опери.

У 1911 році О. Канєвцов відзначає високу якість виконання Реквієму, характеризуючи спочатку загальне враження від звучання: "Цього разу весь чудовий витвір Верді в загальному залишив ще більш сильне враження, ніж у першому концерті. У звучності всієї маси досягнуто більше рівноваги. У солістів тепер більшою мірою проявився той величавий спокій, у зв'язку з впевненістю, яка необхідна в даному випадку для підтримки належного настрою. У обробці терцетів, квартетів та ансамблів виконавці також набагато ближче підійшли до повної закінченості в сенсі чистоти інтонації і декламаційної ясності. Особливо добре звучали такі складні номери, як квартет "Requiem" і "Kyrie", "Lacrymosa", "Lux aeterna", "Domine Jesu" [3, 3].

Далі автор характеризує окремих виконавців, виявляючи в собі тонкого знавця вокального мистецтва: "кожен із солістів виконавців показав свої найкращі якості. Ступінь захоплення і глибокої продуманості сильніше виявилися в співі Тихонова, який до того ж давав і більше звуку порівняно з іншими співаками. У цьому співвідношенні найбільш економною виявилася пані Воронець, в голосі якої місцями трохи не вистачало сили і соковитості для широкої духовної кантилени. Вельми непогано впоралася пані Рибчинська зі своїм "solo" ("Liber Scriptus"), виконаним з хорошою витримкою, з простою природною нюансировкою. Голос співачки звучав краще в ансамблях, де не було чути вібрацію. Гідний похвали п. Долінін, який заспівав свою партію красивим яскравим звуком з дуже виразною вимовою тексту і властивою музикальністю" [3, 3].

О. Канєвцов приходять до висновку про необхідність збагачення репертуару духовних концертів такими складними, масштабними творами, як аналізований опус Верді: "З усього видно, що путне вивчення меси Верді, на яке витрачено багато часу та праці, принесло, крім художнього інтересу, безсумнівно, величезну користь в сенсі технічної виправки солістів і хору; взагалі подібні твори можуть служити прекрасною практичною школою і для розвитку смаку у виконавців, і для технічного їх вдосконалення. Та й публіка, мабуть, поставилася дуже співчутливо до духовних вокально-оркестрових концертів. Чи не впливає з цього, що подібні сеанси дуже і дуже бажані і на майбутній час?" [3, 3]. Цікаво, що схоже судження про необхідність збагачення програми духовних концертів масштабними творами зі складними філософськими концепціями висловлював відомий московський композитор і музичний публіцист О. Нікольський у статті "Духовні концерти та їх завдання" [9, 600-601].

Зовсім інакше кореспондент "Киянина" характеризує виконання "Реквієму" Верді 5 років по тому. Починаючи свою рецензію із зауваження про те, що інтерес до видатних творів західноєвропейської музики у київської публіки не втратив своєї гостроти, рецензент пояснює це високими якістьсами самої музики, дозволяючи собі зробити невеликий відступ в аналіз окремих аспектів твору: "У "Requiem" автор в яскравій музичній ілюстрації відмінно передав загальний початково-урочистий настрій, що викликається поданням широко обробленої ідеї смерті. З окремих моментів всієї меси найбільш сильне враження справляє хорівий номер "Dies Irae" ("День гніву"), що виражає в стрімких музичних фразах страх, несвідомий жах, що охоплює людство при одній тільки думці про настання фатальної грізної години неминучого божественного гніву і суду. Крім основних позитивних якостей музики меси – виразності, витриманості настрою, в ній на кожному кроці висуваються мелодійність, приваблива, гармонійна краса, колоритна оркестровка, що відзначає в оркестровому супроводі багато дрібниць та ілюструє такі моменти, як, наприклад: стони душі (в "Lacrimosa") ... так і всі інші номери меси взагалі дуже змістовні і красиві" [7, 3].

Однак, говорячи про якість виконання твору Верді, О. Канєвцов не утримується від зауважень: "Що стосується виконання "Requiem" у першому сеансі, яке відбулося 17 березня під управлінням п. Штейнберга, то воно далеко ще не відрізнялося технічною закінченістю; головний у ньому недолік – звукова неврівноваженість між складовими елементами загальної маси хорів, оркестру, квартету солістів, отримана, яка виникла внаслідок не цілком вдалого розміщення останніх. Хори, розтягнуті по всьому фронту сцени, взагалі звучали рідко, глухувато при ріано і дуже різко при відтінку forte, заглушаючи струнний квартет. При такому численному складі виконавців вокальний квартет краще б було помістити в бочку і в центрі, при тому трохи вище загального рівня. Оркестровий фон здавався місцями (вступні такти до 1- номеру, "Lacrimosa") слабким по звуку. У виконанні деяких номерів (хоча б обох фуг) був взятий дуже швидкий темп, внаслідок чого трохи постраждала ясність поліфонії. Не можна сказати, що наповнення всієї меси було цілком коректним щодо чистоти інтонації; в цьому сенсі грішили і хори, і співаки – солісти" [7, 3].

Характерне заключне зауваження рецензента: відзначивши, що публіки на концерті було досить багато, автор пише, що, все ж "ставлення слухачів до твору Верді на цей раз здавалося холоднішим, ніж при першій постановці в 1911 році" [7, 3].

Важливим для київських рецензентів було питання освоєння богослужбового репертуару світськими колективами, їх здатності передати змістовно-смыслову глибину церковних творів .

З цієї точки зору показова рецензія О. Канєвцова на перший виступ хору міського оперного театру під керуванням І. Паліцина в духовному концерті, яке відбулося в 1910 році: "Духовний концерт хору київського міського театру, що відбувся 25 березня під управлінням І. Паліцина, залучив до зали Купецького зібрання багато любителів церковного співу. Сеанс цей, крім художнього значення, представляв інтерес і як перший досвід виступу оперного хору на концертній естраді при виконанні музики такого саме стилю, з яким йому майже не доводилося мати справу в повсякденній практиці. Прослу-

хавши всю програму сеансу, що містила в собі більш або менш цікаві зразки російської церковної музики, я в загальному виніс гарне враження, хоча в самому виконанні поряд з позитивними його аспектами можна вказати і на незначні недоліки. До останніх слід віднести звукову не рівновагу груп голосів, причому на характер всієї здорової маси помітний вплив зробили жіночі голоси на шкоду густоті басового фону. Недолік його соковитості спостерігався у всьому першому відділенні концерту; у виконанні інших п'єс сила звуку була розподілена набагато рівномірніше у всіх голосах, внаслідок чого яскраво були підкреслені мелодичні ходи басів, що прикрасили загальну звучність хору. Серед сопрано лише кілька осіб мають достатній діапазон з хорошим верхнім регістром, а багато хто бере деякі високі ноти з бою, невільно, іноді й неточно. Що стосується здатності створити високий релігійний настрій, то оперний хор не у всіх п'єсах виявив таку в бажаній мірі, подекуди з провини самих авторів, які ґрунтують свій твір на оперних ефектах (наприклад "Отче наш" Направника), частково ж по невмінню користуватися помірним нюансом, та розподіляти силу звуку в незручній обстановці концертної естради" [2, 4].

Безсумнівно, духовні концерти сприяли розвитку не тільки духовного, а й естетичного почуття представників київського музичного товариства, сприяли зростанню творчого потенціалу українських композиторів, диригентів, музикантів, стали одним з чинників стрімкого музичного та загальнокультурного розвитку Києва на рубежі XIX-XX століть.

Література

1. Каневцов О. О. Музыкальная энциклопедия / Каневцов О. О. [Электронный ресурс] // Словари и энциклопедии на Академике, 30.09.2013. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music.
2. Каневцов О. О. Духовный концерт хора киевского городского театра / [О. О. Каневцов] // Киевлянин. – 1910. – №86. – С. 4.
3. Каневцов О. О. Литература и искусство / [О. О. Каневцов] // Киевлянин. – 1911. – №77. – С. 3.
4. Каневцов О. О. Открытие в Киеве консерватории / [О. О. Каневцов] // Киевлянин. – 1913. – №303. – С. 3.
5. Каневцов О. О. Духовный концерт капеллы М. А. Надеждинского / [О. О. Каневцов] // Киевлянин. – 1913. – №323. – С. 3.
6. Каневцов О. О. Духовный концерт под управлением Э. Гранелли / [О. О. Каневцов] // Киевлянин. – 1913. – №84. – С. 3.
7. Каневцов О. О. Наука, литература и искусство / [О. О. Каневцов] // Киевлянин. – 1916. – №79. – С. 3.
8. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том II. Книга I. Синодальный хор и училище церковного пения. Исследования, документы, периодика. Языки славянской культуры. – М., 2002. – 679 с.
9. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том III: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников, 1861-1918. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 903 с.

References

1. Kanevtsov O. O. Muzykal'naya entsiklopediya / Kanevtsov O. O. [Elektronnyy resurs] Slovari i entsiklopedii na Akademike, 30.09.2013. – Rezhim dostupu: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music.
2. Kanevtsov O. O. Dukhovnyy kontsert khora kievskogo gorodskogo teatra / [O. O. Kanevtsov] // Kievlyanin. – 1910. – №86. – С. 4.
3. Kanevtsov O. O. Literatura i iskusstvo / [O. O. Kanevtsov] // Kievlyanin. – 1911. – №77. – С. 3.
4. Kanevtsov O. O. Otkrytie v Kieve konservatorii / [O. O. Kanevtsov] // Kievlyanin. – 1913. – №303. – С. 3.
5. Kanevtsov O. O. Dukhovnyy kontsert kapelly M. A. Nadezhdinskogo / [O. O. Kanevtsov] // Kievlyanin. – 1913. – №323. – С. 3.
6. Kanevtsov O. O. Dukhovnyy kontsert pod upravlenim E. Granelli / [O. O. Kanevtsov] // Kievlyanin. – 1913. – №84. – С. 3.
7. Kanevtsov O. O. Nauka, literatura i iskusstvo / [O. O. Kanevtsov] // Kievlyanin. – 1916. – №79. – С. 3.
8. Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. Tom II. Kniga I. Sinodal'nyy khor i uchilishche tserkovnogo peniya. Issledovaniya, dokumenty, periodika. Yazyki slavyanskoy kul'tury. – M., 2002. – 679 s.
9. Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. Tom III: Tserkovnoe penie poreformennoy Rossii v osmyslenii sovremennikov, 1861-1918. – M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. – 903 s.

Харченко Е. І. Киевские концерты духовной музыки глазами музыкальной критики (на материалах рецензий А. Каневцова в газете "Киевлянин": 1900-1917 гг.)

Статья посвящена исследованию практики проведения концертов духовной музыки в Киеве в период 1900–1917 гг. на материале рецензий критика А. Каневцова газеты "Киевлянин" детально освещены особенности отношения киевских слушателей к духовным концертам, их репертуарные предпочтения, вопросы качества исполнения духовной музыки в Киеве в сравнении с аналогичными концертами России рубежа XIX–XX вв. Все материалы архива, на которых основано исследование, в научный оборот вводятся впервые.

Ключевые слова: концерты духовной музыки ("духовные концерты"), "церковность" духовной музыки, качество исполнения, репертуарные предпочтения, музыкально-концертная атмосфера.

Kharchenko E. Kyiv sacred music concert in terms of music critics (based on reviews of O. Kanievtsova in the newspaper "Kyivlianin" 1900-1917)

The article investigates the practice of sacred music concerts in Kiev during 1900-1917. Peculiarities of listeners' attitude to sacred music concerts, their repertoire tastes, and issues on quality of sacred music performance in Kyiv

in comparison with the similar Russian concerts at the turn of XXth century are presented in details in the newspaper "Kyivlianin" following the reviews of O.Kanievtsova, a musical critic.

Ukrainian musical culture of the late XIX – early decades of the XXth century is extremely complex, multilateral and contradictory phenomenon which is still not fully studied and understood by researchers. Thorough investigation of musical-performing life in Ukraine, and, especially in Kyiv, which is known to be the main centre of choral performance culture of the period is impossible without sacred music concerts.

The history of adoption and practice of spiritual concerts in Ukraine are still unexplored, which determines the relevance of this study. This article observes the process of describing and analyzing spiritual concerts by witnesses, i.e. by Kiev musical critics and admirers of sacred music.

The newspaper "Kyivlianin" is an outstanding example of a large content of notes, announcements, reviews and articles that allow the author to plunge into the atmosphere of concert music of 1900-1917. Based hereon, there have been made conclusions about how the Kiev audience had treated these events, which repertoire tastes it had had and what had been the basis for evaluating a musical event.

The article draws a distinct parallel between specifics and features of sacred music concert performances in Russia and Ukraine. Such aesthetic issues as the correlation of "church" and "music", the problems of development and tasks of church music and the principles of program preparation are the main issues that were primarily discussed in Moscow. Indeed, the scientific study of ancient church-singing culture in the second half of the 19th century put in the forefront an issue on ways of development of original orthodox church-singing culture and an issue on criteria of "ecclesiasticism" of spiritual musical works. The article shows the main issues that were unfolded in the pages of the Moscow press, i.e. in the newspaper "Moscowskie Vedomosti" in the years 1899-1903, and in the magazine "Horovoe regentskoe delo" in the years 1909-1910... A question of "ecclesiasticism" of spiritual music and the main approaches to what the church music should be were important issues in Moscow.

Quite different situation was disclosed and showed in Kiev. There was no stage of prior scientific understanding of the ancient singing culture. A prerequisite for critical re-evaluation by Kyiv audience of such original, from aesthetic point of view, event as a sacred music concert was the appearance in Kiev of society of people capable of adequate perception of sacred music both as artistic-stylistic and content-semantic concepts. The development of choral culture of Ukraine, including Kyiv, in the 19th century has contributed to this.

Liturgical and religious repertoire was performed by secular choirs on concert halls outside the liturgical context and beyond the requirements of the church calendar, i.e. exclusively for artistic purpose, which, in turn, instigated parish church choirs to a sort of "creative contest" with secular choirs and led them to move outside the choir place for concerts before a large audience.

Interaction between church and professional secular choral performance brought a choral culture of Kyiv (and Ukraine) to a new level. Entering the repertory field of church and kliros works of Ukrainian, Russian and Western European secular authors required a high level of professionalism. Absolutely secular choirs were set complex tasks to adequately convey the character and imaging of church music, which are fully achieved only in the context of worship.

Thus, the main issues in Kiev turned out to be the issues related to the quality of sacred music performance, including vocal level of professionalism, depth of performing interpretations and learning of new choral repertoire, as well as issues of education, acquaintance of musicians and listeners with an unknown ancient and modern music, first of all, with Russian and Western European music.

Following the above comparison, the article highlights the main difference between artistic tasks of Kyiv and Moscow spiritual concerts, which consisted in the fact that problems associated with the aesthetics of sacred music and aesthetics of church singing in Ukraine were not so keenly palpable. As mentioned above artistic-performing and educational tasks were the focus of attention.

Based on archival documents the author analyzes in this article spiritual concerts in Kiev and yet concludes that the concerts of sacred music have contributed to the development of both spiritual and aesthetic sense of the representatives of Kyiv music society, the growth of the creative potential of Ukrainian composers, bandmasters and musicians, and became one of the factors of the rapid musical and cultural development of Kyiv at the turn of XXth century.

All archive materials which has become the basis of the author's study, have been introduced in the academic review for the first time.

Key words: concerts of sacred music ("spiritual concerts"), "ecclesiasticism" of spiritual music, quality of performance, repertoire taste, musical concert atmosphere.

УДК 74.01/09

Оксана Володимирівна Чуєва
здобувач

ІНТЕГРОВАНІ ВИМОГИ ДО ПРОЕКТУВАННЯ КАРТОНАЖНО-ПАПЕРОВИХ ПАКУВАНЬ

Публікація присвячена всебічному вивченню явища інтеграції співвідносно до проектування пакувальної продукції. Розглянуто значення художньо-образних проблем як інтегратора, стан зв'язків між складовими, які впливають на процес проектування пакувань з картонажно-паперових та комбінованих матеріалів. Окреслена специфіка взаємодії всієї сукупності інтеграторів, визначені інтегративні підходи до проектування пакувань та позитивні й негативні умови взаємодії їх складових.

Ключові слова: інтеграційні процеси, проектні концепції, інформаційно-комунікативні елементи.