

85
В-53

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ВИПУСК XIV



Івано-Франківськ
2008

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК XIV



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
"ПЛАЙ"
2008



Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника й інших вищих навчальних закладів України – висвітлюють теоретичні та історичні проблеми розвитку українського образотворчого і музичного мистецтва. Розглядаються питання музичної культури Галичини та інших регіонів України, розвитку музичної освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості.

Розраховано на виконавців, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться питаннями мистецтва України.

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members and graduate students completing Kandidat-degree of Precarpathian National University named after Vasil Stefanyk and other higher educational institutions of Ukraine. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of music in Ukraine. The issue is designed for scholars, secondary school teachers, undergraduate students and individuals who are interested in Ukrainian art studies. It is also highlighted the questions relative to the musical culture of Halychyna and another Regions of Ukraine, to the development of musical education, to the theory and practice of the performing and to the folk art.

At first time, the unknown pages about the famous artists of our culture are published.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЦУК (*голова ради*); д-р філол. наук, проф. С.М.ВОЗНЯК; д-р філол. наук, проф. В.І.КОНОНЕНКО; д-р істор. наук, проф. М.В.КУГУТЯК; д-р юрид. наук, проф. В.В.ЛУЦЬ; д-р філол. наук, проф. В.Г.МАТ-ВІШИН; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. О.В.КОЗАРЕНКО; д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. Д.В.СТЕПОВИК; д-р мистецтв., ст. наук. співроб. Р.В.ЧУГАЙ; д-р мистецтв., проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН; д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЯСІНОВСЬКИЙ; канд. мистецтв., доц. В.Г.ДУТЧАК (*відповідальний секретар*).

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів Національної музичної академії ім. П.Чайковського М.А.ДАВИДОВ;

кандидат мистецтвознавства, доцент Дрогобицького педагогічного університету ім. І.Франка О.В.ФРАЙТ.

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Протокол №4 від 25.11.2008 р.

Адреса редакційної колегії:

код 0276000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,
Інститут мистецтв

754521

© Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008.

© Видавництво "Плай" ЦІТ Прикарпатського національного університету, 2008.

ХУДОЖНИК-ПАТРІОТ АНДРІЙ НАКОНЕЧНИЙ

Стаття є спробою узагальнення і аналізу творчого шляху та мистецького доробку українського художника ХХ ст. Андрія Наконечного. Здійснено акцент на провідній тематиці творчості митця – ікономалярстві. Проаналізовано патріотичну мотивацію спадщини художника. Охарактеризовано долю його ікон та пейзажів.

Ключові слова: А.Наконечний, мистецтво, іконопис, пейзаж.

До числа мистців, які працювали на ниві ікономалярства, замислюючись над проблемою національного в образотворенні, належить ім'я дивовижної долі художника Андрія Наконечного.

2005 року мистецькі кола Західної України, особливо Тернопілля, вшановували пам'ять талановитого мистця-іконописця Андрія Наконечного з нагоди сотої річниці від дня його народження. Народився майбутній художник 31 травня 1905 р. у селі Урмань на Бережанщині в сім'ї Михайла та Пелагії Наконечних, заможних сільських господарів. У сім'ї було шестеро дітей. Батько Андрія був чи не єдиним письменним на все село, випишував різні газети, здебільшого на господарську тематику. Хоча сам Михайло Наконечний був переконаним народовцем, проте читав і московфільські газети з господарськими порадами, за що й поплатився засланням у Талергоф, де і загинув 1914 року. Ще через два роки від так званої "іспанки" померла мати Андрія. В одинадцять років хлопчик осиротів. Після закінчення початкової школи він продовжив навчання в приватній столярній робітні Миколи Когута.

Щоб прищепити своїм учням любов до мистецтва, майстер возив їх у музеї та на виставки до Львова. Андрій Наконечний із дитинства виявляв хист до малювання. У сімнадцятилітньому віці він створив декорації до вистави в місцевій читальні. 1928 року його призвали до війська польського. Служив на залізниці у Кракові як писар і оформлювач. Там тяжко захворів і був відкликаний від строкової військової служби.

З дозволу старшин Андрій Наконечний залишився жити в казармі та одержав можливість брати уроки малювання в професора Гофмана, а в 1929–1933 рр. продовжив навчання в школі Альфреда Терлецького при Краківській Академії Красних Мистецтв, після закінчення якої одержав диплом вільного художника. Ще навчаючись у Кракові, Андрій Наконечний активно займався політичною діяльністю, вступив до Організації українських націоналістів, розробляв відзнаки для ОУН.

У мистецькому житті Кракова витав дух попередників-неовізантистів. Візантійсько-українська культура, що з такою силою розквітла за короля Ягайла та його послідовників, мала на польських землях свої традиції й заслужену славу. Молодий мистець прагнув зануритись і збагнути духовні глибини ікони, її структурно-технологічні принципи. Любов до традиційного візантійського іконопису молодому мистцеві прищепив професор Краківської Академії Кароль Гомоляш. Основою творчості Андрія Наконечного стає іконопис. Його навіть назвали "українським Леонардо" за те, що створив свій власний стиль, його роботи впізнавали й належно оцінювали.

Краківський період у творчості Наконечного був найбільш плідним. Він брав активну участь у виставковій діяльності. Його роботи постійно експонувалися на збірних виставках тогочасних мистців. Свого часу Андрій Наконечний входив у професійне патріотичне об'єднання "Зарево", яке очолював упродовж 1934–1939 рр. Богдан Стебельський. Члени об'єднання, серед яких були М.Зорій, Д.Іванців, Я.Лукавецький, В.Продан, М.Гарасовська, Г.Крук, Д.Горняткевич, Н.Кисілевський, М.Черешньовський, А.Лепкий, А.Шуляр, О.Касараб та інші, пропагували творчість авангардових поетів, художників, влаштовували ювілейні вечори. Та, звісно, головним завданням об'єднання була організація мистецьких виставок [2, с.330–340]. Як член "Зарева" Наконечний мав персональні виставки у Кракові. Вони мали великий резонанс і засвідчили, що

молодий маляр відважився сягнути в глибини історико-культурного розвитку українського образотворчого мистецтва, надавши своїм творам характеру українсько-візантійського правзору.

1932 року Андрій Наконечний разом із колегами Дам'яном Горняткевичем, Андрієм Лепким і Михайлом Зорієм розписали церкву в селі Настасів Тернопільського повіту. Збереглося чимало шкідливих до цієї поліхромії. У той час ним було створено ікони “Мати Божа – заступниця України” та “Спаситель”, “Святий Миколай” (кілька варіантів), “Свята княгиня Ольга” та “Святи рівноапостольні Володимир і Ольга”, “Святий Юрій”, “Різдво”, “Троє царів несуть дари”, “Благовіщення”, “Мати Божа – Покрова”, “Мати Божа – Знамення” та інші. Його ікони символізують Україну, що припала на коліна, аби поклонитися Богу, Божій Матері, Ісусу Христу і всім святым.

На іконі “Троє царів несуть дари” зображено, як маленький Ісусик лежить на вишиваній подушці, а сіно накрите вишиваною скатертиною. “Божа Мати – заступниця України” тримає у руках волошки. На іконі “Благовіщення” архангел Гавриїл, як і Діва Марія, теж у вишиванці. Образ “Різдво Христове” представляє козака, лемка і гуцула, які принесли дари щойно народженому Синові Божому.

У червні–липні 1939 р. Наконечний брав участь у виставці сучасного релігійного мистецтва у Кракові. Дванадцять виставлених ікон Наконечного – немов його особисті молитви. Серед них вирізнялись ікони “Христос”, “Свята Ольга”, “Мадонна”, “Народження Христа”, “Свята Ольга та Святий Володимир”, “Хрест Ісуса Христа”, де модифіковані в стилі мистецтва Русі-України візантійські іконографічні принципи набули сучасного звучання [3, с.14]. Аналізуючи ікони Наконечного цього періоду, помітно, що, малюючи здебільшого поясні зображення, він дотримувався класичних пропорцій тіла при симетрії та фронтальності композиції, вводячи в рамки візантійської стилізації академічний рисунок. Такими є “Святий Миколай” Наконечного з високим чолом, турботливим і водночас проникливим поглядом. Таким є його “Св. Ольга та Св. Володимир”, які спричинилися до поширення в Україні візантійського мистецтва, монументалізм і велич якого на українських землях збагатилися ліричною задушевністю й теплом.

1939 року Наконечний створив ікону “Свята Ольга, княгиня України” в техніці олійного малярства. Поясне зображення княгині виконане на вохристовому тлі. М'який блиск відтіняє брунатний одяг Богородиці. Звучання кольору в цій композиції посилює золото хрещатого німба. Великі очі княгині немов звернені до найпотемніших глибин людської душі. Її руки, виразно й майстерно виписані, тримають храм на білосніжному рушникові.

Вишиваний рушник – частий атрибут у релігійному малярстві Наконечного. Він зустрічається в композиціях “Покрова”, “Різдво Христове” та інших. Мистець виражено вводить у свої ікони національні мотиви: декор одягу, інтер'єру, ликам святих надає типових рис українців.

В іконі “Матір Божа – заступниця Соборної України”, лише мафорій на голові Марії та німби засвідчують, що це образ Богородиці, а не ліричний образ української жінки-матері. Богоматір із дитям зображена на тлі золотих ланів. Обабіч постатей, на одній лінії горизонту, зображені собори. Навколишній пейзаж і архітектура, багата рослинність надають іконі Наконечного жанрового характеру, який притаманний також іконі-картині “Козацька Покрова”, що є яскравим прикладом поєднання церковної іконографії та історичної теми в малярському доробкові майстра. Серед його ікон можна виділити певну частину, на яких Богородиця і Христос одягнені в український народний одяг. Іноді мистець вводить у свої ікони таких персонажів, як козаки, лемки, гуцули, як це бачимо на іконі “Народження Христа”.

Із благословення митрополита Андрея Шептицького мистець малював копії фресок XV ст. каплиці Чесного Хреста, що на Вавелі в Кракові, де чимало здобув у пізнанні технології та стилістики візанто-українського ікономалярства. На стінах і склепіннях каплиці було поміщено 43 композиції зі сценами від “Благовіщення” до “Успіння”, а поміж цими сценами – поодинокі постаті святих, євангелістів, ангелів. Копіювання цих поліхромій Наконечний виконував на замовлення митрополита Андрея Шептицького протягом 1938–1939 років. Андрей Шептицький допомагав молодому, талановитому юнакові у фаховому вдосконаленні. Як засвідчує активне листування між митрополитом і мистцем, владики систематично пересилали йому кошти за виконані копії поліхромій [1, с.10–13], давав фахові рекомендації та зауваження, складав подяку. З початком Другої світової війни А.Наконечний закінчував замовлення вже під німецьким конвоєм.

Копії фресок використовувалися митрополитом як зразки візантійського ортодоксального малярства в іконописній школі, що діяла при монастирі оо. Студитів у Львові. Після приходу радянської влади в Західні області України копії фресок, як і багато інших сакральних творів, пропали безвісти. Недавно, в 70-х роках, одна з копій знайшлася, це “Собор Архістратига Михайла”. Але, як виявилось пізніше, – це лише копія з копії, виконана А.Наконечним на замовлення о. Іллі Юника із с. Ігровиці, про що свідчить напис на звороті. Сьогодні ця ікона, а також Богородичний триптих А.Наконечного, знаходяться в семінарській каплиці села Велика Березовиця, що під Тернополем.

Із приходом німецьких військ у Польщі почалися масові арешти поляків та євреїв. Українці деякий час мали більш привілейоване становище. Андрій Наконечний за підтримки голови УЦК у Кракові Володимира Кубійовича звільнив з-під німецького арешту єврея та кількох поляків – професора астрономії Ягеллонського університету Банахевича та свого товариша-художника. Це викликало підозру в гестапівців, і йому довелося втікати до Кенігсберга, де з групою художників виконував оформлення до Міжнародної виставки, після чого подався в Карпати.

Перебуваючи в Сяноку, Наконечний малював околиці міста, дзвіницю в Чергіжі, церкву в Дудівцях. У Сяноку він знайомиться із художниками Петром Обалем та Левком Гецом. У 1941 році мистець повернувся в Україну, до Львова. Відтоді починається новий період у його житті та творчості, характерний тим, що А.Наконечний активно займається політичною діяльністю. У творчості і в політиці для нього існувало єдине життєве кредо – вільна Україна. Він брав участь у проголошенні відновлення незалежності України, займався питаннями культури та мистецтва в уряді Я.Стецька, розробляв взірці військових відзнак для майбутньої Української Армії. Наконечного, як місіонера, відряджають у Харківську область для організації культурно-мистецького життя Слобожанщини. Маючи кілька вільних днів, він захотів провідати свою родину в Урмані. Однак невдовзі отримує повідомлення, що у Львові відбуваються масові арешти. Художник повернувся туди. Його вчасно попереджують, що на квартирі, де зберігалися всі його праці, була облава, а картини та ікони знищено, за винятком тих, які вдалося забрати раніше. Рятуючись від гестапо, Наконечний знову повертається в рідне село, тепер – назавжди.

Оскільки в уряді Я.Стецька він діяв під псевдо, то зміг уникнути подальших переслідувань. Але невгамовна душа художника прагнула до нових творчих і патріотичних звершень. Зрозумівши, що прямої загрози немає, він продовжував політичну та мистецьку діяльність.

1942 року Андрій Наконечний одружився з місцевою вишивальницею Євгенією Юрковською. Шлюб благословив митрополит Андрей Шептицький іконою “Мати Божа – заступниця Соборної України”, зробивши напис: “Пана А.Наконечного та його дружину з нагоди вінчання хай Бог благословить”. На весілля приїхали друзі-побратими, серед яких були художник Е.Козак (ЕКО) та зв'язкова Р.Шухевича Галина Дидик (псевдо “Анна”).

З того часу розпочинається новий період у творчості художника. Він малює околиці Урманя. Пейзажі Андрія Наконечного – це мальовнича, неповторна краса рідного краю. Так з'являється цикл нових полотен: “Околиці Урманя”, “Копи”, “Над ставом”, “Яблуна цвіте”, “Урманські поля” та інші. Він продовжує активно брати участь у збірних виставках СП УОМ (Спілка Праць Українських Образотворчих Мистців) у Львові (1942–1944 рр.), про що свідчить каталог-альманах III виставки СП УОМ за 1942 р. Тоді А.Наконечний представив сім своїх картин: “Різдво”, “За правду”, “Церква”, “Вид на Урмань”, “Копи над ставом”, “Краєвид”. Його твори експонувалися поряд із картинами Св.Гординського, Е.Козака, Я.Музики, О.Куриласа, П.Обаля, М.Бутовича та інших відомих українських художників.

Із приходом радянської влади в Україну Андрій Наконечний для уникнення переслідувань НКВД написав в анкеті, що має лише чотири класи початкової школи і йде працювати спочатку в каменоломню, а потім у лісництво. Однак залишається при власних патріотичних переконаннях. Щоб підтримати підпільних вояків Української Повстанської Армії, він малює карикатури на радянську владу і передає зв'язковою “Анною” (Галиною Дидик). Із 1954 року аж до смерті мистець працював маляром у Бережанській дорожній службі.

Останні десять років Андрій Наконечний був прикутий до ліжка важкою хворобою. У той час він багато читав, годинами вдивлявся у візерунки вишивок своєї коханої дружини, згадував минуле. Його відвідували родичі та близькі друзі.

Помер художник 15 вересня 1983 р. зі словами на устах – “Любіть Україну!” Багато його краян до останнього часу не знали, що серед них жив і працював художник від Бога, автор немирущих, усім відомих “Св. Володимира і Ольги”.

У родині художника залишилася частина його неповторних творів. Сьогодні картини Андрія Наконечного зберігаються в постійних експозиціях Тернопільських обласних краєзнавчого та художнього музеїв, Бережанського краєзнавчого музею, Львівського Палацу мистецтв, а також у приватних збірках. На жаль, багато робіт художника, кожна з яких – окреме бачення, окреме пережиття автора, втрачені в плінні історичних подій.

Майже п'ятдесят років художник змушений був мовчати. Лише після смерті про нього заговорили його немирущі “діти” – ікони та пейзажі. Із часу проголошення незалежності України неодноразово експонувалися персональні та збірні виставки його праць, зокрема: 1991 р. відбулися персональні виставки в Тернопільському та Бережанському краєзнавчих музеях, у с. Урмань; 1993 р. – збірна виставка членів гурту “Зарево” в Івано-Франківську, присвячена 120-й річниці Б.Лепкого; 1994 р. – збірна виставка “Мистецтво Львова I половини ХХ століття” у Львівській картинній галереї; 1995 р. – збірна виставка “Сакральне мистецтво Львова I половини ХХ століття” в Національному музеї у Львові; 2000 р. – персональна виставка в Палаці мистецтв у Львові; 2005 р. – травень–червень – персональна виставка в Тернопільському обласному художньому музеї, присвячена 100-річчю від дня народження художника; липень–серпень – персональна виставка в Бережанському краєзнавчому музеї; серпень–вересень – персональна виставка в Палаці мистецтв у Львові. З нагоди сотої річниці від дня народження Андрія Наконечного відбулися виставки, урочиста Академія, поминальна відправа в церкві та на могилі художника в м. Бережани, де його ім'ям названа одна з нових вулиць. Нарешті, ім'я Андрія Наконечного повернулося на сторінки образотворчого мистецтва України.

1. Стецько В. А душі вбити не можуть / В.Стецько // Образотворче мистецтво. – №6. – 1992.
2. Стебельський Б. Ідеї і творчість / Б.Стебельський. – Торонто, 1991.
3. Katalog wystawy wspolczesnej sztuki religijnej. – Kraków, 1939.

Presented article is the generalization and analysis attempt for the art way and artistic heritage of the XX-th century Ukrainian painter Andriy Nakonechij. The accent was put on the main subject of the painter's creation – icon designing. The painter's icon and landscapes fate was characterized.

Key words: A.Nakonechnyi, art, icons, landscapes.

УДК 7.021.5:746.4 (477.83/86)
ББК 85.100.022

Лідія Стефанишин

ВЗАЄМОДІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ І НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА В ПРАКТИЦІ МОДЕЛЮВАННЯ ОДЯГУ ТА РУЧНИХ РОБІТ УКРАЇНЦІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

У статті розглядаються історичні, соціокультурні, художньо-естетичні чинники вироблення нової парадигми розвитку галузей моделювання одягу та ручних робіт українців Східної Галичини першої третини ХХ ст. Значний фактологічний матеріал, що фіксує активність цілого ряду українських митців та інституцій, виявляє виразну тенденцію використання українського народного мистецтва як джерела при формуванні стильових рис міського одягу та ручних виробів. Ця тенденція була дотичною до ідеї “українського стилю”, яка стала однією з провідних у діапазоні формальних пошуків вітчизняних художників та архітекторів-модерністів. Наведені в статті приклади засвідчують системний характер цього руху на рівні професійної освіти, діяльності відповідних професійних інституцій, кооперативів та індивідуальних творчих практик.

Ключові слова: професійна мистецька освіта, народне мистецтво, міський одяг, моделювання одягу, ручні роботи інтер'єрного призначення, домашній мистецький промисел, ідея національного стилю.

Одним із питань, актуальність яких особливо зростає в сучасних мистецтвознавчих дослідженнях, є взаємодія міської культури і народного мистецтва. Зважаючи на ту обставину, що

цілий ряд явищ українського декоративно-ужиткового мистецтва першої третини ХХ ст. розвивався в руслі пошуків національно вираженої стилістики, виникає проблема вивчення механізмів проникнення елементів народного мистецтва в різні форми декоративних робіт, які виконувалися у містах і містечках Східної Галичини українськими кооперативами й приватними особами. Окремим аспектом цієї широкої тематики є вплив народного мистецтва на міський одяг і ручні роботи інтер'єрного призначення, які були особливо поширеними на західних теренах України в 20–30-х рр.

Перша третина ХХ ст. – це період інтенсивного розвитку промислового виробництва тканин і одягу, формування художньо-ремісничих осередків та фахових шкіл, закладання основ дизайну, проникнення й впливу європейської моди на міське вбрання Східної Галичини. Одяг у цей час, переходячи від індивідуального способу виготовлення до масового, відповідно до парадигми розвитку від декоративно-прикладного мистецтва до дизайну, потребував нових форм проектування, які базувалися на уніфікації й стандартизації деталей. Це щораз більше віддаляло його від способів виготовлення народного костюма в умовах натурального й ремісничого господарства.

Вивченням особливостей українського народного одягу займалися в різний період О.Кульчицька [1], К.Матейко [2], Т.Ніколаєва [3] та інші. У своїх працях автори розглянули низку аспектів розвитку народного вбрання: його еволюцію, художні й типологічні особливості. На підставі проведених фактологічних досліджень вони виокремили й охарактеризували регіональні комплекси традиційного вбрання. Подальші зусилля вітчизняних учених були скеровані на висвітлення етнорегіональної специфіки комплексів традиційного вбрання з їх проекцією на сучасність. Так, Г.Стельмащук і М.Білан у книзі “Український стрій” [4], крім зазначених аспектів, простежують і вплив народного костюма на сучасний стиль одягу за народними мотивами. У монографії “Українська народна одяг Середнього Подніпров'я” Т.Ніколаєва відслідковує розвиток народного традиційного одягу Середнього Подніпров'я, указує подібність і відмінність одягу цього етнографічного регіону від інших областей України, також аналізує конструктивно-художні засоби створення окремих компонентів одягу, принципи об'єднання їх в комплекси й демонструє зміни в традиційному одязі, що відбуваються впродовж ХХ ст. [5].

Міський костюм Галичини кінця ХVIII–ХІХ ст. та весільний костюм у Галичині кінця ХІХ–ХХ ст. висвітлюють у своїх дисертаційних дослідженнях відповідно Л.Шпирало [6] та О.Федина [7]. Ще інші сучасні автори З.Тканко та О.Коровицький розглядають феномени традиційного вбрання в площині проблематики моделювання костюма в Україні у ХХ ст. Ці автори звертають увагу на основні аспекти розвитку кравецтва в Галичині, становлення й розвитку моделювання в Україні, створення професійної національної школи моделювання [8]. У дисертаційному дослідженні О.Цимбалюк “Етномистецькі традиції костюма в Україні середини ХІХ–ХХ ст.” проаналізовано становлення кравецьких осередків та розвиток художнього моделювання костюма в Україні зазначеного періоду, простежено шляхи трансформації народного костюма в урбанізованому середовищі, визначено ступінь упровадження народних традицій у костюмі ХХ ст. на прикладі фольклорно-сценічного, художнього та театральньо-естрадного костюма [9].

Окрему групу публікацій, в яких висвітлено деякі аспекти проблеми взаємодії міської культури та народного мистецтва, складають наукові праці етнографічного змісту 50–80-х рр. таких відомих учених, як К.Матейко, С.Сидорович, В.Бойко, М.Костишин, Ф.Пармон, Г.Щербій. Відомий сучасний мистецтвознавець Т.Кара-Васильєва, досліджуючи історичну динаміку трансформаційних процесів у загальній системі декоративно-прикладного мистецтва України, теж розглядає питання використання народних традицій у сучасному одязі [10]. Інша відома дослідниця народного мистецтва Р.Захарчук-Чугай у своїй праці “Українська народна вишивка: Західні області України” відстежує еволюцію художньо-виразальних засобів народного вишивального мистецтва західних областей України, розкриваючи специфіку його художньо-естетичної природи [11].

Разом із тим цей стислий історіографічний огляд дає підстави зробити висновок про недостатнє висвітлення теми взаємопроникнення народних традицій, міської культури й фахової освіти у формуванні художніх особливостей міського одягу та ручних робіт інтер'єрного призначення Східної Галичини першої третини ХХ ст., що й визначає актуальність даної публіка-

ції. Зокрема, у сучасному мистецтвознавстві недостатньою мірою розкриті питання впливу народного мистецтва на міський одяг та ручні (вишиті) роботи інтер'єрного призначення Східної Галичини першої третини ХХ ст. у контексті еволюції розвитку прикладних форм, безпосередньо пов'язаних із художньою виразністю та формою. Також нез'ясовано є роль традицій у навчально-методичній діяльності викладачів професійних закладів у галузі моделювання міського вбрання.

Метою даної публікації є з'ясування соціальних чинників, що зумовили становлення вітчизняного моделювання одягу, виявлення національних рис у міському одязі, визначення рівня взаємовпливів традиційних засад і професійної освіти в системі виражальних засобів та стилістики міського одягу й ручних робіт інтер'єрного призначення в практиці українців Східної Галичини першої третини ХХ ст., з'ясування ролі фахових шкіл у пошуках шляхів формування “українського стилю”.

Інтенсивний розвиток промисловості в Галичині, що розпочався в другій половині ХІХ ст., спричинив підвищення темпів урбанізації краю. Масова міграція мешканців із навколишніх сіл до великих міст, в яких виникали нові промислові підприємства, – Львова, Станіслава, Дрогобича, Коломиї – зумовила різке збільшення населення в цих містах і на прилеглих територіях. На швидке зростання темпів урбанізації на Прикарпатті вплинув розвиток нафтової і лісової галузей промисловості, а також будівництво залізниць, що сприяло зростанню торгівельних відносин між Заходом і Сходом.

Найбільшими містами Східної Галичини перед Першою світовою війною були Львів, Перемишль, Коломия, Дрогобич, Тернопіль, Станіславів, Стрий. Під час війни ці міста зазнали порівняно незначних втрат серед населення, оскільки туди, рятуючись від фронтних дій, переселялися мешканці навколишніх сіл і невеличких міст.

У міжвоєнний період, під час занепаду промисловості, найпоширенішим шляхом збільшення кількості населення в містах були адміністративні перетворення: до міст прилучали прилеглі сільські території [12, с.37], відбувалась інтеграція культур сільських і міських мешканців. У сільській місцевості більшість українського населення віддавала дітей із початковою освітою до українських промислових шкіл, де вони здобували подальшу освіту і навчалися ремеслу. Карпатська частина Східної Галичини здавна приваблювала туристів з усієї Європи. Тому володіння ремеслами, типовими для краю, давало для місцевої молоді можливість заробітку.

Для жіноцтва на той час досить поширеним було кравецтво (добра кравчиня була краще забезпечена, аніж найвищого рангу учителька), але крім того існували більш мистецькі галузі ремесла, як, наприклад, “моднярство, галянтерійне переплетництво, декоративне малярство, кошикарство, шкірництво, коронкарство” [13, с.7].

На той час у Львові існувало кілька українських дівочих фахових шкіл. Найпопулярнішими серед них були дівоча фахова школа Сестер Василянок по вул. Длугоша, 17 (середня), а також трілітня фахова школа кооперативи “Труд” (Ринок, 39), що мала кравецький і білизнярський відділи [14, с.7].

Приватна жіноча фахова школа середнього типу Сестер Василянок, заснована 1928 р., займала спочатку перший поверх будівлі по вул. Длугоша, 17 [15, с.32]. Існувала вона й під час німецької окупації Львова. За час трирічного навчання в цій школі молодь здобувала загальну освіту, студіюючи такі дисципліни, як релігія, українська, польська, німецька мови, історія, етнографія, костюмологія та інші, а також фахові знання, що в майбутньому давало можливість заробітку. Із практичних робіт на І курсі вивчали білизнярство та артистичні роботи, а на II–III – кравецтво. Учениці мали змогу докладно пізнати крій, моделювання й шиття дитячого та жіночого одягу, раціональне застосування одягу, його естетичний вигляд. При школі було організовано робітню, яку очолювала Маруся Ганушевська і в якій частина випускниць знаходили роботу [16, с.7].

У промисловій школі жіночого кооперативу “Труд” навчання тривало три роки. Серед фахових предметів були крій, шиття суконь і білизни, вишивок, гафтів тощо; серед загальноосвітніх – рахунки, українська мова і література, історія та інші. У цьому закладі плекалося “почуття змислу для мистецтва і краси, а саме рисунками й співом” [17, с.6].

Крім згаданих фахових шкіл існували ще фахові дівочі заклади, які утримувала “Рідна школа”, і метою яких було виховати свідомих робітниць та ремісниць, що могли б засновувати

на провінції кравецькі кооперативи, виробляти одяг для міста і села, давали б змогу селянкам збувати вишивки та вироби власної продукції на території краю, у європейських країнах та Америці. Одна з таких шкіл з 1922 р. існувала у Львові (пл. Св. Юра, 5), інша – у Перемишлі, по вул. Татарецькій, 4 [18, с.7].

У звіті про шкільництво “Рідної Школи” за 1932/33 роки можна простежити значне зниження кількості учнів, що є наслідком зростання економічної кризи, безробіття серед працівників приватних ремісничих робітень і звільнення практикантів. Ось деякі цифри тогочасної статистики: у 1930/31 у фахові школи записалося 736 учнів, а залишилося – 638. Відповідно, у 1931/32 – 537 і 440, у 1932/33 – 414 і 320. Із 440 учнів у 1931/32 н. р. кравців було 37, кравчинь – 50, закінчило школи 125 учнів, з них 15 дівчат, а в 1932/33 н. р. на 320 учнів кравців припадало 36, а кравчинь – 44, закінчило школи 91 учень, у тому числі 19 дівчат [19, с.361].

Коротку фахову підготовку з різних видів ремесел можна було отримати на відповідних курсах, не завжди українських. Серед них короткотермінові курси, організовані “Рідною Школою”: курс шиття і крою в Белзі (26. 10. 1926 – 3. 02. 1927) [20, с.13]; курс крою і шиття в Любачеві (тривав понад 4 місяці, 23 учениці) [21, с.182]; курс крою і шиття в Угерську Стрийського повіту (тривав 2 місяці, 19 учениць) [19, с.361].

Ці та інші факти історії художньо-промислової освіти та мистецтва свідчать про те, що в 20–30 рр. ХХ ст. відбувалося зародження українського моделювання. Створення фахових шкіл, робітень, кооперативів сприяло пропагуванню модного вбрання, яке опиралося не тільки на європейську моду, але й на український народний одяг. Однією з таких спеціалізованих фахових структур був жіночий промисловий кооператив “Українське Народне Мистецтво”, що розпочав свою діяльність у вересні 1922 р. у Львові і проіснував до початку Другої світової війни. 1925 року кооператив почав видавати журнал для плекання домашньої культури “Нова хата”, завданням якого була популяризація народних строїв і пробудження зацікавлення українського жіноцтва народним мистецтвом, застосування його в домашній обстановці, одязі, білизні.

Часописи для жіноцтва, які видавалися не тільки у Львові, але й у Празі або Варшаві, різнилися між собою рівнем поданого матеріалу, натомість за змістом у них було немало спільного. Усі вони мали доволі об'ємну практичну частину, що містила в собі зразки модного вбрання, ручні роботи, господарські поради та рецепти для своїх читачок. Ця частина на той час була досить актуальною як для фахового, так і для домашнього навчання молодого українського жіноцтва.

Кооператив “Українське Народне Мистецтво”, крім видання журналу, брав участь у різних виставках на теренах краю і за кордоном (Чикаго, Нью-Йорк, Скрантон, Філадельфія, Париж, Варшава, Львів, Станіславів), утримував торгівельні заклади не тільки у Львові, але й у Варшаві, де провадив збут вишиваних виробів та виробів домашнього мистецького промислу [22, с.4]. Кооператив ставив за мету об'єднання всіх кустарних мистецьких підприємств для кращого пропагування та збуту мистецької продукції в Галичині й за межами краю.

Жіночий промисловий кооператив “Українське Народне Мистецтво” був ініціатором та учасником вечорів, показів української моди, конкурсів ручних робіт. Співучасником згаданих дійств був і кооператив “Труд”. Основне завдання заходів полягало в українізації міського одягу, у приверненні інтелігенції Галичини до культури свого народу. Міський костюм, на відміну від сільського, що виявився стійкішим щодо збереження традиційних форм, найбільше піддавався короткотерміновим змінам моди. Тому питання українізації міського костюма, питання української моди було актуальним на той час і залишається актуальним і сьогодні, у період глобалізації світової культури [23, с.117].

Велика увага приділялася класифікації одягу відповідно до сезону, дня й нагоди, а саме диференціювалися відмінності між вечірньою, передполудневою, спортивною суконкою. Також велике значення отримували індивідуальний підхід щодо жіночої фігури та розташування оздоблювальних технік на одязі. Порівняно з народною ношею розширився асортимент виробів, декорованих вишивкою: крім одягу (сукні, комплекти, блузи, фартушки, плащі тощо) і доповнень до нього (торбинки, краватки), звернуто увагу на вироби інтер'єрного призначення (настільники, серветки, накривала на машинку до шиття чи столик, рушнички тощо). Неабияке значення мала поява на той час нових матеріалів: маркізет, сирий шовк, жоржет, шовковий бурчак, білий тусор, креп, крепон, шовковий рипс.

З урахуванням цих нововведень здійснювалася типологія модернізації модельних розробок, як про це свідчить публікація на прикладі асортименту блузок:

“І тип – моделі блузок розроблені переважно на основі відомого крою сільської сорочки: виріз морщений, довгі рукави, оздоблення спереду і на уставці.

ІІ тип – змінено виріз ший з морщеного на комірець, схема примінення вишивки та сама.

ІІІ тип – зовсім модернізований” [24, с.22].

Щодо орнаментальних мотивів, то найбільш поширеними були буковинські, закарпатські, лемківські, волинські, полтавські. Орнаментування вишиваних виробів у міському одязі не зводилося тільки до запозичення зразків окремого етнічного регіону, як це спостерігається в традиційному одязі, а через синтезування найбільш характерних особливостей орнаменту, з яким ідентифікується загальноукраїнська мистецька традиція.

Вагомим внеском у становлення і формування українського стилю в декоративно-прикладному мистецтві стала творчість у цій галузі відомої художниці Олени Кульчицької та її сестри Ольги. Так, Олена Кульчицька працювала викладачем Дівочого інституту в Перемишлі, керувала жіночими гуртками, у 20–30-х рр. активно співпрацювала з журналом “Нова хата”, систематично подаючи в рубрику “Ручні роботи” свої проекти предметів сучасного побуту [25, с.11]. Крім сестер Кульчицьких цікавими проектантками вишиваних виробів були Марія Морачевська, Ольга Козакевич-Дядинок, Стефанія Гебус, Марія Чижович, Софія Вальницька, Марта Шанковська, Ірина Добрянська, Євгенія Сташків. За їхніми ескізами виконувалися роботи в фаховій школі “Труд”, у професійній школі Сестер Василянок, де викладали Марія Кромпець-Морачевська та Ірина Гургула. Важливу інституційну роль у справі застосування зразків народного мистецтва в міській культурі мали також і жіночі спілки, насамперед наймасовіша з жіночих організацій Східної Галичини – “Союз українок”.

Кожен із названих фактів відображає певний фрагмент сукупного досвіду українців Східної Галичини першої третини ХХ ст. щодо актуалізації народного мистецтва при творенні зразків міського одягу і ручних робіт інтер’єрного призначення. Ця тенденція відслідковувалась як на рівні індивідуальних праць художників, так і в скерованості діяльності цілого ряду інституцій: кооператив, жіночих організацій, фахових шкіл, спеціалізованих жіночих видань – до національно окреслених рис стильових рішень продуктованих виробів. На підставі збережених або зафіксованих різного роду публікованих джерел пам’яток можна зробити висновок про те, що в багатьох прикладах відповідна тенденція була закріплена значимими за художньо-естетичним рівнем ідеями, які досі зберігають своє значення. Разом із тим проаналізований фактичний матеріал дає можливість зробити й більш загальні висновки, а саме:

- моделювання одягу в Галичині в першій третині ХХ ст. розвивалося в тісному поєднанні з передовими тенденціями загальноєвропейської художньої культури, чому сприяв стиль “модерн” (у редакції Віденського Сецесіона), в руслі якого й відбувалося становлення характеризованої галузі;

- доробок українських модельєрів та авторів ручних робіт, як і представників інших галузей тогочасного декоративно-прикладного мистецтва і дизайну, репрезентований своєрідним, національно-окресленим за формою і змістом стильовим варіантом модерну;

- у період 20–30-х рр. справа проектування та виготовлення міського одягу перетворилася на галузь промислової естетики, відродившись із еkleктики та рутини міщанських смаків;

- важливим фактором у оновленні естетики сучасного вбрання стало звернення до вікових джерел народної творчості через використання інтерпретованих орнаментальних мотивів, конструктивних форм та стилістики народного одягу;

- ідея органічного синтезу сучасної естетики та нових форм одягу з духом і стилістикою народної формотворчості як вираження нового стилю часу пропагувалася на сторінках спеціальних видань та в педагогічній практиці кравецьких шкіл;

- ідея національного стилю в міському одязі перших десятиліть минулого століття знайшла подальший розвиток в українському моделюванні середини – другої половини ХХ ст., а також у творчості сучасних художників-модельєрів.

1. Кульчицька О. Народний одяг Західних областей УРСР / О.Кульчицька. – К., 1959.

2. Матейко К. Український народний одяг / К.Матейко. – К., 1977. – 224 с.

3. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Т.Ніколаєва. – К., 1996. – 205 с.
4. Стельмашук Г. Український стрій / Г.Стельмашук, М.Білан. – К., 2000. – 328 с.
5. Ніколаєва Т. Украинская народная одежда : Среднее Поднепровье / Т.Николаева. – К., 1988.
6. Шпирало Л. Міський костюм Галичини кінця ХVІІІ–ХІХ ст. : стильові ознаки : автореферат дис. на здобуття вченого ступеня канд. мистецтвознавства / Л.Шпирало. – Львів, 1995.
7. Федина О. Весільний костюм в Галичині кінця ХІХ–ХХ ст. : автореферат дис. на здобуття вченого ступеня канд. мистецтвознавства / О.Федина. – Львів, 1996.
8. Тканко З. Моделювання костюма в Україні ХХ ст. : навчальний посібник / З.Тканко, О.Коровицький. – Львів : Брати Сиротинські і К, 2000. – 96 с. : 126 іл.
9. Цимбалюк О. Етномистецькі традиції костюма в Україні середини ХІХ–ХХ ст. : автореферат дис. на здобуття вченого ступеня канд. мистецтвознавства. – Львів, 2000.
10. Кара-Васильєва Т. Декоративно-прикладне мистецтво України ХХ ст. / Т.Кара-Васильєва, З.Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 275 с.
11. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка : Західні області України / Р.Захарчук-Чугай. – К. : Наукова думка. – 192 с.
12. Лозинський Р. Урбанізація Галичини у часі і просторі / Р.Лозинський // Незалежний культурологічний часопис “І”. – 2005. – Ч.36. – С.35–40.
13. Малицька К. Жіночий вісник / К.Малицька // Діло. – 1922. – Ч.2. – С.7.
14. Жіноча Доля. – 1931. – 7 червня. – С.7.
15. Боб’як Ярош І. Гімназія СС. Василянок у Львові під час Першої большевицької окупації / І.Ярош Боб’як // Пропам’ятна книга гімназії сестер Василянок у Львові. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1980.
16. Середня фахова жіноча школа СС. Василянок // Нова хата. – 1935. – Ч.11–12. – С.7.
17. Закінчення науки в школі “Труд” // Жіноча Доля. – 1931. – Ч.30. – С.6.
18. Жіноча Доля. – 1931. – Ч.23. – С.7.
19. Рідна Школа. – 1933. – Ч.23–24. – С.361.
20. Рідна Школа. – 1927. – Ч.1. – С.13.
21. Рідна Школа. – 1933. – Ч.11. – С.182.
22. Про Звичайні Загальні збори кооперативи “Українське Народне Мистецтво” // Нова Хата. – 1935. – Ч.21. – С.4.
23. Рега Н. Українізація міського костюму Галичини // Галицька земля : Історія та сучасність : матеріали наук. конференції, присвяченої 1100-річчю Галича / Н.Рега. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998.
24. Вечір вишиваної сукні // Нова хата. – 1936. – Ч.13–14.
25. Волошин Л. Творці українського модерну : Олена Кульчицька / Л.Волошин // Образотворче мистецтво. – 2006. – №1.

The article dwells upon historic, socio-cultural, artistic and esthetic factors of new paradigm in the development of garment design and handicraft of East Galicia Ukrainians in the first triens of the twentieth century. Significant body of facts reflecting the activity of the whole number of Ukrainian artists and institutions displays a clear trend to use Ukrainian folk art as a source of stylistic features of urban garment and handicrafts. This trend has also touched upon the idea of Ukrainian style which was one of the leads within the range of formal research by national artists and modernist architects. Examples within the article reveal the systematic nature of this research at the level of vocational education, respective vocational institutions, cooperatives and individual artistic practices.

Key words: vocational artistic education, folk art, urban garment, garment design, handicraft for interior design, home art work, idea of national style.

УДК 745.5

ББК 85.123 (4 Укр.)

НАРОДНЕ І ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ ХХ ст.

Олена Дяків

У статті зроблена спроба цілісного осмислення найбільш значних і яскравих творів декоративного мистецтва Західного Поділля. Дослідження народної і професійної творчості Західного Поділля видається актуальним як з огляду на те, що згаданий субрегіон найменш вивчений у порівнянні з сусідніми Буковиною та Покуттям, так і з потреби глибшого пізнання національної художньої спадщини, заповнення маловідомих сторінок історії українського мистецтва.

Ключові слова: професійне мистецтво, народна творчість, декоративне мистецтво, Західне Поділля.

Розвиток народного і професійного мистецтва. Розвиток народного і професійного мистецтва на теренах Західного Поділля залежав не тільки від соціально-політичних та економічних умов, а й від подій і явищ художнього життя краю. Завданням даної статі є виявлення фактів, що творять культурні передумови становлення духовно-мистецьких основ. Форми такої мистецької діяльності були очевидні у ХХ ст., про що свідчать атрибути й чинники, які впливали на художній процес.

Метою дослідження є виявлення етапів розвитку народного і професійного мистецтва Західного Поділля ХХ ст.

Перші десятиліття ХХ ст. були означені модерністично орієнтованими мистецькими течіями і “прибирали вигляду вестернізації, тобто впливів та запозичень із західноєвропейських традицій” [12, с.281]. Але цей інноваційний процес на Західному Поділлі опирався на нагромаджені попереднім досвідом мистецькі ресурси, а також на використання минулих здобутків майстрами народного мистецтва та цеховими ремісниками, що й надалі залишалися основними виробниками матеріальної культури. Економічна політика, яка проводилася на цих землях, не сприяла розвитку промисловості, тут і надалі продовжує існувати напівкустарне виробництво. Об’єднані цехи проіснували до початку ХХ ст., поступово перетворюючись у ремісничі товариства, наприклад, за статистикою 1892 р. у Теревовлі працювало 64 ковалі, 2 слюсарі, 6 бляхарів, 1 мосяжник, 6 золотників [11, с.367]. Створювані на зразок середньовічних цехів із власним статутом у Збаражі, Підгайцях, Струсові, Теревовлі, вони були під контролем ремісничої палати м. Тернопіль. Такі ж комісії ремісничої палати працювали у Станіславі, Львові, Кракові [1, с.27]. Діяльність комісій сприяла фаховій підготовці ремісників, які в подальшому створювали власну справу. Так, у Теревовлі в 1920–1930 рр. діяли приватна кузня Лева Яцківа (який навчався ремеслу в знамого коваля Івана Луцка) та слюсарний цех Йосифа Думанського, куди входили три члени: власник верстату Осип Борковський, Павло Головатий, Ройовський [11, с.368–370].

На перше десятиліття ХХ ст. у містечках Західного Поділля спостерігалася досить велика кількість ремісників, зокрема в Бучачі нараховувалось 440 кустарів, у Підгайцях – 150 ремісників, продовжує розвиватися гончарне ремесло в Буданові, Теревовлі, Товстому, Бучачі. До 1920 р. згасає домашнє ткацтво та килимарство в Гримайлові, Заліщиках, Борщеві, а головним негативним чинником цього процесу була організація майстерень, “продукція яких, не маючи нічого спільного з народним мистецтвом, заповнювала ринок протягом довгих років” [5, с.38]. Для виготовлення виробів використовували “крикливі” анілінові фарби, а в декоруванні з’явилися “модні” натуралістичні квіти та “грубі” геометричні мотиви в надуманих композиціях килимів. У 1930 р. П.Гораль відкриває килимарсько-ткацькі курси “Рідної школи” в Борщеві, які знаходились у приміщенні народного дому [7, с.10].

На 1920–1940 рр. припадає розквіт камінеобробництва, формуються локальні осередки, серед яких виокремлюється каменярська спілка Б.Земського (м. Струсів). Творча активність спілки простежується в надгробковій скульптурі Струсова та Теревовлі, яка означена впливом стилю модерн, поширеного в Європі наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Зрештою, впливу цього стилю зазнала “вся народна, “низова” культура України” [8, с.212]. У народному ковальстві, окрім традиційних, з’являються вироби, створені під впливом новітньої міської культури.

Важливою формою розвитку сучасного гончарства, що залишилося провідною галуззю декоративно-прикладного мистецтва південно-західного Поділля (Надзбруччя), є індивідуальна діяльність народних майстрів і професійних керамістів у домашніх умовах. Їх творчість має самобутній характер при спільній стилістичній єдності, що орієнтується на давні етномистецькі традиції, які виявляються в застосуванні усталених типів посуду, форм та декору.

Серед надзбручанської кераміки трапляються твори з трьох функціональних родів: *посуд, предмети для обладнання житла та іграшки*. Найбільш численним родом є посуд, який складається з відомих типологічних груп: *миски, дзбанки, баньки, горнята* та ін. Традиційний посуд має чітко виражені регіональні риси: стрункість і стійкість посудини, легке пластичне доповнення вінчиком і вушком, чіткий і стриманий декор. До окремого виду гончарних виробів належать складові обладнання житла: кахлі, свічники, вазонники.

Типологічна група кахель складається з кількох конструктивних типів: **плиткові кахлі, кутові та обрамлюючі кахлі** [6, с.110]. На Поділлі відомі дві техніки їх оздоблення. Перша – **розпис і гравірування** на побілкованому фоні з використанням жовтого, зеленого та коричневого кольорів. Друга техніка декорування кахель полягає у формуванні **пластичного орнаменту**. Такі кахлі поливають зеленою, коричневою або прозорою поливами. Цей традиційний спосіб рельєфного оздоблення кахель ще й сьогодні широко побутує в гончарних осередках.

Типологічні групи свічників, каганців і вазонників мають місцеву специфіку. Форми надзбручанських каганців повторюють форми конусоподібних мисочок, вони мають маленький злив (для воску), утворений дотиком пальця до сирого черепка, іноді збоку є маленька ручка.

Керамічні іграшки – це рід виробів, які відзначаються багатством типологічних груп: *ляльки, вершники, коники, свищики* тощо. Їх виготовляють не в усіх гончарних осередках Надзбруччя. Типологічні групи цих виробів мають також чіткі специфічні місцеві особливості.

До традиційних технік виготовлення керамічних виробів насамперед відноситься техніка **точення** на гончарному крузі. Проте формування посуду за допомогою гіпсових форм у краї не траплялося й почало застосовуватися тільки в керамічній промисловості другої половини ХХ ст. Гончарний круг служив основним засобом формування надзбручанської кераміки. Побутував і ліпний спосіб виготовлення керамічних виробів, зокрема дитячих іграшок. Та найширшого застосування набув спосіб доліплення. Цей традиційний метод широко застосовується народними майстрами ХХ ст., зокрема при виготовленні антропо- і зооморфного посуду [6, с.111].

Декорування сучасної надзбручанської художньої кераміки також відзначається різноманітністю технік. Основною й найпоширенішою є **ріжкування** (нанесення декору з допомогою ріжка або “горгулі”). Він дозволяє зробити ангобом чіткий малюнок, провести рівні смужки, крапочки та ін. А також з допомогою ріжка та дротяної шпильки можна використати спеціальний вид декорування – **фляндрівку**. Традиційний і дуже давній спосіб ріжкування широко використовується сучасними майстрами-керамістами, які замість “горгулі” застосовують звичайну гумову “грушу”.

Контурний розпис на побілкованому фоні відомий у Надзбруччі здавна, але ним в основному розписували декоративні тарелі. У сучасних умовах ця традиційна техніка декорування набула високої досконалості й використовується майстрами для оздоблення широкого асортименту виробів.

У деяких гончарних осередках, зокрема в Золотому Потоці на Бучаччині, майстри декорували посуд “**залиттями**” (під мармур). Для цього використовували кілька ангобів або полив різного кольору, якими почергово поливали окремі місця виробу. У результаті змішування на черепку сирих полив між собою утворювався незвичний візерунок.

Своєрідною технікою декорування керамічних виробів для цієї місцевості є малювання пензликом, квачиком, інколи просто пальцем. Часто малювання виступає доповнюючим засобом декорування. Воно поєднується з ріжкуванням, гравіруванням тощо. Так, на декорований виріб пензликом (здебільшого зеленою фарбою) наносять довільні плями, які, розтікаючись під поливою, набувають вигідної виразності, “оживляють” його. Малювання широко застосовують і як самостійну техніку декорування виробів. Для цього гончарі використовують зелену фарбу, білий та різної тональності коричневі ангоби, зроблені на основі природних глин, а в селі Вовківці Борщівського району розмальовували посуд червоною глиною.

У другій половині ХХ ст. із розвитком керамічної промисловості глиняний посуд поступово замінюється порцеляново-фаянсовим. У 1964 р. вступає до ладу великий порцеляновий завод у Тернополі, що повністю задовольнив потреби населення в асортименті ужиткового посуду. Усе це спричинило різкий занепад гончарного ремесла. Із численних осередків минулого нині діє тільки один – у селі Гончарівка Монастирського району. Тут не тільки не згасли народні традиційні прийоми ремесла, але й набули розвитку нові форми й напрямки в ньому. Деяко змінився асортимент виробів, який пристосований до потреб часу, адже відпала необхідність виготовляти череп’яні миски, горщики, горнята, проте традиційний гладущик для молока, макітру і дзбанок ніщо не змогло замінити. Започатковано виготовлення антропо- і зооморфного посуду, дрібної скульптурної пластики та сувенірів.

Високий художній рівень притаманний творам сучасного професійного майстра Василя Степановича Бардачевського (нар. 1950 р.) із села Кут-Товсте Гусятинського району (закінчив Ко-

сівське училище прикладного мистецтва). Його вазоподібний посуд відзначається злагодженою пропорційністю форм, а квітчасті розписи його тарелів мають традиційні локальні витоки. Так, створюючи власні композиції, він широко використовує мотиви декору, що часто зустрічаються на виробках Я.Прикарського, відомого народного майстра кераміки, який жив і працював у цьому ж селі наприкінці XIX – на початку XX ст. В.Бардачевський сміливо інтерпретує традиційні мотиви декору, утворюючи нові, дуже своєрідні структурні групи орнаменту. Для розпису він використовує білий, сірий і коричневий ангоби, які наносить технікою різкування на вологий черепок. Вироби не глазурує, тому вони приємно матові з витонченою орнаментальністю. Майстер на дні тарілки розташовує насичені концентричні композиції, а на вінця наносить стрічковий орнамент у вигляді смужок, кривульок та крапок. Ці прості елементи декору гончар поєднує в окремі групи, а залишені між ними інтервали чистого поля ритмічно членують композицію. Власне, в цьому полягає своєрідне новаторство та індивідуальність його творчого методу.

Пластичною самобутністю відзначається робота народного майстра із села Кут-Товсте Куцярьського Євгена Антоновича (нар. 1932 р.). Шляхом максимальної стилізації та узагальнення, використовуючи різні техніки декорування: доліплення дрібних деталей, ангобний розпис, продряпування тощо, майстер виготовляє посуд, використовуючи антропо- і зооморфні форми. Це утилітарний посуд, разом із тим він містить вражаюче декоративно-образне навантаження. Витонченою пластичністю й іноді реальною характеристикою звичок тварин сповнені його анімалістичні скульптури, яким властива яскрава декоративність.

Зооморфна тематика набула розвитку у творчості ще одного професійного майстра художньої кераміки Південно-Західного Поділля Дякова Степана Івановича (1945 р. н.) із села Голгоче Підгаєцького району. У його доробку вази, горщики, миски та іграшки, свищики. Вони виготовлені зі світло-червоної або охристої глини, неглазуровані та розписані білим і різної тональності коричневими ангобами. Численні коники, олені, птахи, їжачки, рибки тощо мають витончений силует, довершену пластичність і гармонійне співвідношення форм. Елементи розпису на цих виробках традиційно прості: *кривульки*, *прямі смужки*, *крапочки* згруповані в рослинний орнамент. Особливе місце займають тонко виготовлені свистунці у вигляді птахів: “*курочка*”, “*сова*”, “*гуска*”, “*нава*”, “*глухар*”. Використовуючи стилізаційні прийоми, автор передає характерні риси пташки, до того ж свистунці-птахи декоровані щедріше, ніж інші.

“Сучасна художня кераміка Південно-Західного Поділля яскрава й глибока за своїми традиціями і джерелами, різноманітна за видами і формами, – зазначає Г.Заяць, – надзбрчанські майстри працюють, засвоюючи місцеві, народні форми і засоби виразності, постійно удосконалюючи і доповнюючи їх власними новаторськими пошуками” [6, с.117]. Виокремлюються майстри з інших гончарних осередків, зокрема Бутинський із Микулинців, М.Вольський із Вигнанки, А.Гармаш зі Струсова, М.Гринків, Й.Лобанович та І.Черниш із Копичищів; А.Калотник, А.Костів, С.Камінецький, М.Лукашевич, З.Сулима з Товстого; Островський із Бережан.

У першій половині XX ст. основною рефлексійною домінантою народного професіоналізму (вислів С.Й.Грици) є народна дерев'яна скульптура малих форм В.Бідули (1868–1925 рр.) із с. Лапшин Бережанського району та Д.Білинського із с. Колиндяни Чортківського району. Художня традиція об'ємного різьблення, яка формувалася на Західному Поділлі протягом XIX–XX ст., змогла вступити в конкурентне партнерство з європейським професіоналізмом і переорієнтуватись із традиційної на новаторську художню структуру.

Особливий внесок мистецького професіоналізму 1950 року привнесли лемки-переселенці (осередок лемківського різьблення с. Гутисько на Бережанщині), “у творчому доробку яких анімалістичні композиції та вироби утилітарного призначення” [4, с.115]. Вони стали носіями самобутніх традицій об'ємного різьблення з жанровим поділом (анімалістичний, побутовий) та появою натуралістичних мотивів у різьбі високого рельєфу.

У 1950–1980 рр. на Західному Поділлі створюється низка підприємств, цехів, дільниць, які виготовляють сувеніри та вироби широкого вжитку, оздоблені вишивкою, різьбленням. Народні майстри залучаються до праці надомниками при Бережанському, Бучацькому, Тернопільському лісгоспзагах та при Тернопільських художньо-виробничих майстернях, які масово тиражують вторинні зразки народного різьблення, вишивки, і при цьому спостерігається зрушення типології виробів. Для популяризації народних промислів було створено в Тернополі обласний Будинок народної творчості (1945 р.), основним завданням якого “було вивчення, збереження

і поширення скарбів народної творчості” [4, с.5]. Виставки народного мистецтва проходять у 1953 р. – тоді в них узяло участь 215 майстрів та в 1957 р. – учасниками стали 4015 чоловік.

Його нечисленні методисти були зобов'язані сприяти розвитку народного мистецтва в області. Оскільки особи, які займали посади методистів, не знали, що таке народне мистецтво, то їх увага зосереджувалася на роботі гуртків художньої самодіяльності; на організації виставок аматорських творів. На обласній виставці образотворчого мистецтва в Тернополі 1953 р. показували свої роботи народні майстри різних сіл області: М.Заставний із Буданівського району виготовив у барельєфній різьбі по дереву герб Української РСР, О.Сухорський із с. Золотники на відзначення 36-х роковин Великої Жовтневої соціалістичної революції зробив шкатулку, на кришці якої вирізьбив кремлівську вежу, напис “XXXVI років Жовтня” і дати “1917–1953” [2, с.80]. На цій виставці були представлені також твори без радянської емблематики, наприклад, вишивані сорочки і рушники Ольги Остап'юк з Тернополя, Лідії Савирко із с. Витятинці Заліщицького району, різьблені шкатулки майстрів Степана Батюка, Івана Іляша, Степана Яреми та інші, але не було представлено різьблення по каменю, ткацтво, гончарство, розписи та витинанки, які застосовувалися в побуті до середини XX ст.

Згадана обласна виставка була четвертою за порядком, а попередні відбулися, відповідно, в 1947, 1949 і 1951 рр. Про них дійшло дуже мало інформації. Перша обласна виставка образотворчого мистецтва присвячувалася “30-м роковинам Жовтня” і мала відображати переваги соціалізму. Однак організація таких виставок була більш ніж проблематичною, тому що професійних художників і скульпторів у Тернополі налічувалося кілька осіб, та й ті, якщо не прибули з партійними структурами зі сходу, то не брали участі у виставках, не бажаючи змінювати переконання. Відомі майстри Степан Бий, Іван Качмарчук із Тернополя, Іван Бохенюк із Теремнів жодного разу не пропонували свої твори на обласні чи республіканські виставки.

У сільській місцевості тривав опір комуністичній ідеології. Майже до кінця 1950 р. добровільна співпраця з владою вважалася серед односельчан негідним принизливим учинком, а тому на виставки давали свої роботи переважно з примусу, бо так само добровільно-примусово йшли на суботники, недільники, демонстрації та інші акції вчителі, бібліотекарі, секретарі й голови сільських рад та їхні родичі.

З'ясувалось, що переселені з Польщі в результаті акції “Вісла” лемки активніше брали участь у виставках, ніж місцеві майстри. Іноді їх твори займали більшу частину експозиції. У місцях компактного заселення лемків на Тернопільщині утворилися локальні осередки лемківського мистецтва (с. Гутисько Бережанського р-ну, с. Підзамочок та ін.). Здається, це дало підставу для суб'єктивного твердження, що до розвитку народного мистецтва Західного Поділля спричинилися впливи лемківського мистецтва [3, с.89]. За далеко не повними даними, у перших виставках брали участь вишивальниці О.Остап'юк, Л.Савирко, В.Сербіна, майстри художнього дерева С.Батюк, Г.Бенч, І.Красовський, С.Наконечний, С.Орисик, Г.Поляк, І.Стецяк та ін.

Про багатий різноманітний характер народного мистецтва Тернопільщини свідчать експозиційні матеріали, зібрані 1954 р. працівниками відділу мистецтвознавства Інституту суспільних наук Львівської філії АН УРСР. Так, різьблення по дереву поширене в осередках Бережан, Підгайців, Бучача, Монастирська, Золотого Поточу, Товстого, Заліщиків і Чорткова, а найдавнішими центрами культового різьблення були села Лапшин, Порохова, Сокілець, Улашківці, де до останньої чверті XVIII ст. знаходилися монастирі [3, с.72].

1968 року до художньо-виробничих майстерень був приєднаний новостворений підрозділ декоративно-прикладного мистецтва з виготовлення сувенірної продукції з дерева, тканин, а згодом шкіри. У 1970–1980 рр. практикувалися виставки-звіти сільських народних умільців у райцентрах районів (Збараському, Бережанському, Монастирському та інших), 1973 р. у килимарському селі Токи Підволочиського району проходила виставка-семинар килимарства, на якій експонувалися понад 50 килимів.

Було здійснено низку заходів щодо відродження та розвитку згасаючих видів народного декоративно-ужиткового мистецтва – лозоплетіння, писанкарства, гончарства, ковальства, витинання. Зокрема, науково-практична конференція (Тернопіль, квітень, 1972 р.) розробила рекомендації для подальшого розвитку народної творчості. Чільне місце відводили створенню в сільських будинках культури та в клубах гуртків декоративно-ужиткового мистецтва. За стати-

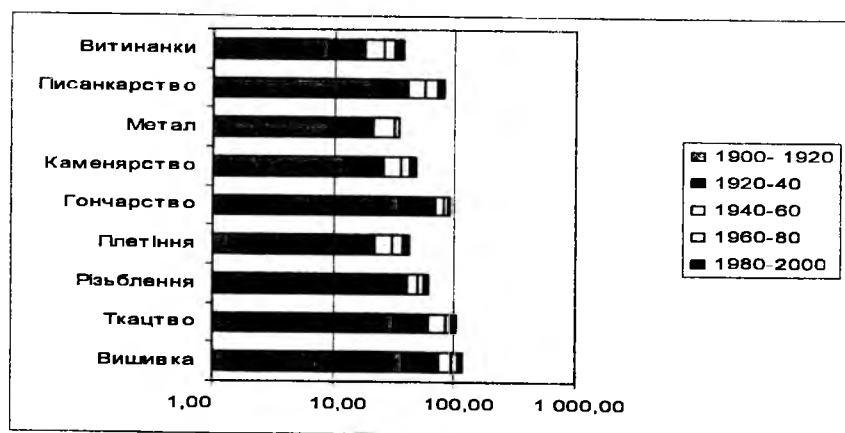
стикою Центру народної творчості Тернопільщини 1973 р. створено 27 гуртків, в 1977–1980 рр. – 86, а в 1978 – 132. Серед них виокремлюються студія художньої кераміки в селі Товсте Гусятинського району та народних промислів – Микулинецька. Великої уваги надавали проведенню виставок (1970 р. – 552 твори 189 авторів, 1972 р. – 630 творів 232 авторів, 1978 р. – 410 виробів 200 авторів). З 1977 р. проводяться свята народних ремесел і фольклору. У 1987 р. лауреатами обласної премії імені Олени Кульчицької став народний майстер із Теремовлі Т.П.Ткачук (комплекс одягу), у 1992 р. – А.С.Байдак із Тернополя (вишивка та жіночі прикраси з бісеру), а в 1997 р. – О.С.Поглод із Тернополя.

1994 р. було організовано обласну виставку-конкурс писанкарства, що дала змогу виявити молодих обдарованих писанкарів, які згодом взяли активну участь в організації першої республіканської виставки так званого “наївного малярства”. Але загалом у 1980–1990 рр. спостерігаються ознаки занепаду народного декоративного мистецтва: “зникали органічність національної формотворчості, усталеність системи орнаменталізації, вірність обрядово-мистецьким народним традиціям”, а “пропаганда народного мистецтва зводилась до висвітлення індивідуальних здобутків окремих митців” [9, с.5–6].

Спроби реанімувати народні промисли не зазнали успіху, адже було порушено соціальні основи творення, які визначили такий феномен, як масова культура. У прикладному мистецтві спостерігається посилення елементів декоративізму. Поряд із суто ужитковими виробами майстри починають виготовляти багатоорнаментовані твори, на які зростає попит. Мотиви, що використовуються в орнаменталізації, збільшуються, зникає кольорова стриманість, бо натуральні фарбники замінюються купованими хімічними фарбами, виникають заміники народних розписів, тканин домашнього ткацтва. Усе це цілком відповідає розвитку й побутуванню модерну, який “склався як стиль в умовах зовсім нового функціонування мистецтва у суспільстві” та “послужив утвердженню проблематики масової культури” [10, с.223].

Масовий випуск художніх побутових виробів із середини ХХ ст. налагодила промисловість, а професіонали свідомо використовують кітч як художній прийом. Згасання традицій народного декоративного мистецтва в ХХ ст. зумовлене конкуренцією промислової продукції, переорієнтацією смаків споживача та соціальними змінами в суспільстві. Ці зміни подано в таблиці-діаграмі “Згасання традицій народного декоративного мистецтва ХХ ст.”, де враховано кількість осередків усіх видів декоративного народного мистецтва періоду 1900–2000 рр.

Згасання традицій народного декоративного мистецтва ХХ ст.



Висновки. Соціокультурні процеси в сільському середовищі початку ХХ ст. посилили розшарування за майновими, діяльними та культурно-комунікативними ознаками. Поглиблення поділу праці в провінційному, сільському та міському середовищах, розвиток виробництва, ремесел, промислів, збільшення обсягу культурного обміну між селом і містом стали причиною появи нових та якісно інших, ніж традиційні, культурних запитів і творчих тенденцій. Зовнішніми факторами, що сприяли розвитку народного мистецтва, були загальноєвропейські культурно-мистецькі процеси, які, проникаючи в середовище народної культури, своєрідно нею трансформувалися, видозмінювалися.

Із середини ХХ ст. промислова продукція витісняє народні ремесла, здійснюється низка заходів, завдяки яким посилюється фольклоризм – вторинна форма творчості. Проте жива прак-

тика масової художньої діяльності викликає до життя нові форми та методи роботи з матеріалом, які відкривають додаткові художні можливості для виявлення творчої індивідуальності. Зміна соціально-культурних умов трансформує традиційні форми, які переживають складний процес внутрішньої перебудови, пристосування до сучасних вимог.

У 1970–1980 рр. прагнення до відродження та розвитку згасаючих видів народного мистецтва реалізувались у численних публікаціях на сторінках газет і журналів, у проведенні науково-практичних конференцій, виставок (1970, 1972, 1978 рр.), свят народних ремесел і фольклору, організації ряду центрів сувенірного виробництва. Проте все це не зупинило регресуючі процеси в 1990 р. Майже цілком зникають локальні осередки ткацтва, лозоплетіння, рогозоплетіння, писанкарства, витинанки. Негативними наслідками цього процесу є втрата викристалізованих у ХІХ – поч. ХХ ст. високохудожніх традицій формотворчості, усталеної системи орнаменталізації.

1. Боньковська С.М. Ковальство на Україні (ХІХ – поч. ХХ ст.) / С.М.Боньковська. – К. : Наук. думка, 1991. – 109 с.
2. Будзан А.Ф. Різьба по дереву в західних областях України / А.Ф.Будзан. – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – 160 с.
3. Гарасимчук Р.П. Народное искусство Тернопольской области УССР / Р.П.Гарасимчук // Советская этнография. – М., 1957. – С.72–89.
4. Гриб А. Барвисті джерела / А.Гриб. – Тернопіль : АМБЕР, 1998. – 150 с.
5. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України / І.Гургула. – К. : Мистецтво, 1966. – 74 с.
6. Заяць Г. Сучасна кераміка Південно-Західного Поділля / Г.Заяць // Мистецтвознавство'99. – Львів : СКІМ, 1999. – С.109–117.
7. Кушей С. Борщів у 30-х р. і в час Другої світової війни / С.Кушей // Літопис Борщівщини. – Борщів : Джерело, 1996. – Вип.8. – С.10–11.
8. Найден О.С. Стильові та позастильові фактори стилю модерн в українському народному мистецтві / О.С.Найден // Українська художня культура. – К. : Либідь, 1996. – С.212–215.
9. Народні художні промисли : альбом / [авт.-упоряд., вступ. ст. Є.Шевченко]. – К., 2004. – С.5–6.
10. Сараб'янов Д.К. К определению стиля модерн / Д.К.Сараб'янов // Советское искусствознание-78. – М., 1979. – Вып.2. – С.223.
11. Шуган П. Домашня або дрібна промисловість : Терновлянська земля : історико-мемуарний збірник / П.Шуган. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : НТШ, 1968. – С.363–370.
12. Юдкін І.М. Проблеми спадкоємності в стилістичній ситуації України ХХ ст. / І.М.Юдкін // Українська художня культура. – К. : Либідь, 1996. – С.281–283.

In the article introduce decorative art Western Podilla of the XX century. The research folk and professional creation Western Podilla there are actual because this region insufficient investigation at compare with neighboring Bucovina and Pocuția.

Key words: professional, folk, decorative.

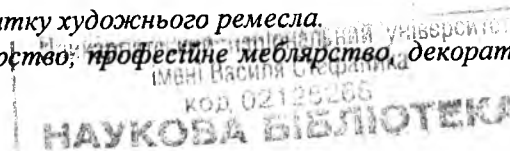
УДК 745.51:749.1
ББК 85.123(4 Укр.)

Марія Дяків

ПЕРЕГІНСЬКИЙ РІЗЬБ'ЯРНО-МЕБЛЕВИЙ ОСЕРЕДОК

У статті висвітлено передумови відродження меблярства в Перегінську, впровадження в ремесло мистецького смаку, індивідуального підходу до створення виробу, професійне конструювання, налаштованість на історичні стилі. Усі ці фактори стали обов'язковою нормою й вимогою фахового підходу деревообробних шкіл, які визначили подальший розвиток народного, професійного меблярства та сприяли розвитку художнього ремесла.

Ключові слова: історичні стилі, меблярство, професійне меблярство, декоративне мистецтво.



Дослідження осередків меблярства західноукраїнського регіону проводимо в аспекті вивчення цього недослідженого мистецького явища України. Про Перегінськ, як центр виготовлення художніх меблів та осередок рельєфного різьблення, не знайдено інформацію, відсутні відомості й у мистецтвознавчій літературі, що й спричинило написання статті.

Джерельною базою для написання статті стали польові дослідження, проведені нами у 2007 році у формі опитування майстрів і фотозйомки об'єктів дослідження.

Метою даного дослідження є не тільки теоретичний підхід до розуміння художніх особливостей меблів Перегінського осередку, але й характеристика процесу його формування на підставі виявленого.

Завданням статті, крім виявлення художніх особливостей типології меблів Перегінського осередку, є аналіз стилютворення, який проходить через засвоєння та інтерпретацію історичних стилів.

Селище міського типу Перегінськ, в якому є осередок виробництва художніх меблів, розташоване на височині, оточене з одного боку Чорним лісом, а з інших – гірським масивом. У містечку чоловіки споконвічно займалися заготівлею деревини, а навколо Перегінська завжди були мисливські угіддя, найбільше з них – Краснянське лісництво, куди приїжджали до Другої світової війни на полювання заможні верстви населення. Трофей, здобутий на полюванні (опудала птахів, голів косуль, оленів, лисиць, зайців), вони віддавали для оформлення місцевим майстрам-різьбяркам. Серед них були обдаровані майстри, які навчалися у промисловій школі Відня, завдяки дії програми відродження ремесел на початку ХХ ст.

Серед місцевих різьбярів є нащадки тих майстрів, вони продовжують традиції об'ємного та рельєфного різьблення, заснованого чотирма поколіннями. Майстер Ількович Василь Володимирович (1967 р. н.), зокрема, розповів про свого діда, який навчався в промисловій школі з трьома сільськими хлопцями на прізвища Люклян, Лейон, Хухолько. У родині Хухольків зберігається фрагмент різьбленого іконостаса з місцевої церкви Пресвятої Богородиці, яку виготовив для цього храму німець Вайда, що мандрував із сім'єю.

Різьбярно-меблевий осередок тут формується з кінця ХІХ ст. і до сьогодні, а тому можна визначити його етапи. На основі збережених різьблених виробів (місцева назва "тарчі") припускаємо, що тут здавна різьбили рами, оправы для дзеркал, карнизи, вішалки, а також підставки до опудал. Поява таких виробів у містечковому середовищі була пов'язана з конкретними замовленнями. На давніх "тарчах" основним мотивом є дубові гілочки з жолудями, а також вплетені в композицію мисливські атрибути. Центральну-симетричну композицію цих творів формують дві дубові гілочки з перехресним завершенням і графічним ритмом листочків, які розміщені попарно на відвернутих у бік гілочках. Серцеподібна форма "тарчі" відповідає улюбленому мотиву серця, поширеному в народному мистецтві, що також використовувався у вишивці, меблях, писанкарстві. Різні способи передачі фактури кори, листя досягнуто завдяки тональному забарвленню, а тому на тлі темних гілок виразно прочитуються світліші листочки. Зігнуті дубові гілочки обрамляють серцеподібну форму, яка по краях декорована орнаментом у техніці випалювання.

Майстри-різьбярі використовували декілька різновидів композиційних рішень: *центральну-симетричні, асиметричні, замкнуто-обрамляючі, вертикальні* зі стрічковим повтором різних мотивів, частково *обрамляючі*. Центральну-симетричну та замкнуто-обрамляючу композиції властиві для оформлення рам до дзеркал і для картинок із гірським пейзажем і обов'язковим зображенням у ньому оленів, ведмедів. У цих виробках майстри відмовилися від симетрії, згруповуючи довільно мотив, який створює динамічний характер композиції. Дубові гілочки безкінечно змінюються за формою й за ритмом обрамлення, не підпорядковуючись законам симетрії. Джерелом цих форм і декоративних мотивів є світ природи, невичерпне багатство флори та фауни. Домінуюча лінія в орнаментах – хвилеподібна, а улюблений мотив – дубова гілка з жолудями. Це характерно для раннього модерну, зокрема, фірма "Хуре" відливала бронзові опори у формі примхливо вигнутих дубових гілок [3, с.111].

У "тарчах" із пейзажем, сюжети яких дещо надумані та напівреальні, різьба рам допомагає з'єднанню натурального й умовного. Центральне поле "тарчі" заповнене пейзажем, який обрамлений орнаментальним модулем, що покриває поверхню навколо пейзажу, й часто в таких творах орнаментальний початок різьблення є домінантним. Майстри користуються зв'язком натурального й

умовного, але показовим і домінуючим є інтерес до творення орнаменту, в який потрапляли рослинні мотиви у своєму "натуральному вигляді". Вони не підлягали стилізації, переробці, а ніби впорядковувалися в рамці поля, по якому стелився орнамент. Винятком є творчість таких майстрів, як Бойко Володимир (1960 р. н.), Коваль Василь (1980 р. н.), що застосовували інші стилістичні принципи різьблення. Завдяки цьому дубові гілочки набувають умовності, а форма породжує "антиформу", яка отримує рослинні абрисы, поняття фону як такого зникає. Ця умовність виявляється в розумінні самого матеріалу, яким користується різьбяр, ставлячи перед собою складне завдання – подвійне перетворення природи, надаючи велике значення динамічності лінії. Його полочки, "тарчі" для опудал птахів, оленів отримують декоративний ефект, досягнутий завдяки введенню в композиції зооморфних мотивів: голів оленів, кабана. Стилiзовані зображення сови, орлів набувають форм, подібних до рослинних, і наділені самостійною здатністю змінюватися, підпорядковуватися метаморфозам.

Особливе місце у творчості В.Бойка, В.Ковалю займає мала пластика – об'ємні зображення тварин, людей. Динамічні зображення вовка, кабана свідчать про різьбярський хист майстрів. І це помітно в доброму технічному володінні різцями, завдяки чому натуралістично передано фактуру шерсті, напругу руху й емоційний стан тварин. Майже статичні фігури сови вираховані цими майстрами універсальною мовою форми, фактури, пластичності, а легке тонування форми завершує майже реалістичне зображення. Пластичні зображення людей мають міфологічну, казкову основу. "Лісовик" – узагальнений образ лісового життя, де художньо акцентовано увагу на обличчі з великою бородою та шапкою.

Різьбярі, які виготовляють "тарчі", виконують не більше двох їх типів, зокрема, Дякун Василь (1970 р. н.) різьбить "тарчі" з краєвидами та сакральні. Особливою шаною користуються майстри, улюбленим сюжетом яких є "Тайна вечеря". У їх колі за вміння виконувати такі важливі роботи цінується різьбяр Семко Василь (1977 р. н.), який працює в меблевій майстерні й виконує об'ємну та рельєфну різьбу. Пластичне відчуття форми, точна передача пропорцій дозволяють різьбярєві творити майже професійну пластику. Підтвердженням цього є виконання соціальних замовлень, наприклад офірний хрест із Розп'яттям (висота 5 м). Різьбяр використовує традиційні мотиви осередку, але, як творча особистість, інколи вносить інноваційні зміни в декор. Сміливо експериментує в меблевих виробках, поєднуючи класичне акантове листя та виноградну лозу, тим самим зберігаючи місцеву традицію в інтерпретації винограду, як це роблять майстри з дубовими гілками. Окремі гілочки лози заповнюють усю площину оправы для годинника, виноградні листочки фасово розгорнуті, гілочки розміщені фрагментарно, акцентуються зрізи гілок, що характерно для "тарч" із дубовим гіллям. Нанесення рослинного декору в такий спосіб є традиційним для цього осередку й формується протягом тривалого часу, розвиваючи відповідну систему художньої мови.

Художньо-пластична мова різьбяр Романчукевича Володимира (1957 р. н.) у виготовленні "тарч" досягає високої як технічної, так і художньої вправності, яка виявляється в поєднанні об'ємної різьби рами з рельєфними сценами полювання. Використані ті ж самі характерні для осередку рослинні мотиви в композиції центрально-симетричної "тарчі"-триптиху, що об'єднує центральну картину з двома іншими. Зокрема, мотив дубових гілок тут прочитується як "дерева", й вони відокремлюють центральне картинне поле від бічних зображень. Сюжет центральної "тарчі" містить рельєфні зображення сім'ї оленів на лісовій галявині. Тут досягнуто ефекту плановості та перспективи за рахунок перепаду висоти рельєфу зображення. Цей метод контрасту мас (укрупнені дубові гілочки з різною товщиною самого гілля та детально пророблені дерева лісу на передньому плані з ледь помітним вдалині лісом і гірським масивом) застосовується тільки одним майстром і є його інноваційним досягненням.

Пластична мова виявляється в динамічних сценах полювання на кабана, ведмеда, де натуралістично передано форми. Це виражається в достовірній передачі рухів, пропорцій, динамічних сцен боротьби диких тварин із мисливськими собаками на тлі іншого лісового пейзажу. Вдалині доповненням до цих сюжетів є вигнута майже овальна рама у вигляді дубової гілки із соколом і совою на ній, що вдало композиційно замикають сценку загання собак ведмеда.

Різьбяр виконує всі художні роботи в меблевій майстерні Ільковича Василя й використовує різні види різьби – від прорізної, рельєфної до горельєфної для декорування меблів, в яких досягнуто гармонійне поєднання декору та тектоніки. Прикладом такої гармонії є складна лінія

стілнійці письмового стола із центральною виступаючою фасадною частиною, яка декорована гермами на кутах і рослинним мотивом (акантом) і доповнена масивним карнизом, колонками зі стилізованими капітелями.

Ті ж самі декоративні та формотворчі принципи закладені в різних типах спинок ліжок, де використано, зокрема, мотиви арабесок, різноманітних видів плетінок, які в різних народів мали декілька десятків модифікаційних варіантів [4, с.120]. Вони розміщені в дугоподібних, хвилеподібних спинках ліжок і трактується в кожному виробі по-своєму. Плетінка, як основний декоративний елемент, доповнюється дугоподібними мотивами з невеликою кількістю рослинних форм, в іншому випадку центральними мотивами композиції в плетінках стають пальметоподібні елементи. На спинках ліжок застосовано контраст ажурних і рельєфних плетінок, де тектонічна цілісність доповнюється укрупненими декоративними елементами, які при цьому не втрачають пластичності та динамічності завдяки різноплановій різьбі. Таке трактування форми та декору зазнало стилізаційних змін, хоч і є відголоском орнаменту бароко, античного мистецтва, ренесансу й потрапило в коло зацікавлень майстрів не випадково. Їх творча інтуїція та художній смак сформовані на ґрунті більш як столітнього досвіду їхніх предків, які були добре обізнані із західноєвропейськими мистецькими досягненнями.

Важливо відмітити інноваційні типи меблів, які розробляються в цьому осередку, зокрема, різні модифікації комода: малий комод для спальні, великі комоди на чотири великі шухляди; буфет із великою нижньою частиною на чотири дверки, посередині із шухлядами та верхньою частиною з двома бічними шафками й великою нішею посередині з балюстрадою та архітектурним фронтоном зверху; обідній стіл на масивних точено-різьблених опорах, а також комплекти меблів, до яких належала тумба-стіл із фланкуючими з обох боків витягнутими пеналами-вітринами. Ці вироби створені з особливим відчуттям гармонії форми й декору. У них ураховуються пропорції та призначення, а тому декор не завжди є домінуючим, а саме форма утворює певний інтер'єрний образ. У декорванні виробів особливе місце займають різні типи колон: різьблені, стилізовані, класичні, точені, які завжди розташовані у двох важливих конструктивних площинах і мають функційне призначення в тектоніці виробів як опора, несуча конструкція. Професійна та творча активність майстрів зумовлює виконання нових завдань, зокрема, ансамблевості простору та його наповнення, а також образно-змістовного вирішення форм, що до нього належать. Такий комплексний підхід до творення є показником культури майстра й середовища, в якому він живе.

Ціннісний рівень художньо-предметної діяльності осередку формується на основі світобачення, яке неможливе без культурної спадковості, без колективного досвіду. Утверджуючи в праці своє буття, майстри вибудовують суспільно-соціальні відносини з історичним минулим. Цей зв'язок багатоаспектний, невичерпний і визначається загальним культурним рівнем. Творчість В.Ільницького виявляє ставлення майстра до історичного минулого, і його естетична спрямованість і відображення відбуваються в образності меблевих виробів.

В основі художнього методу майстра лежать такі аспекти: стилевій композиційній єдності й аспект декоративності як структурного зв'язку в ансамблі; стиліутворення, формоутворення. Їх засвоєння майстрами дозволяє глибше пізнавати досвід минулих епох, який послуговує їм у вирішенні проблеми формування ансамблю.

Ці образи утворені системою світобачення цього осередку й створюють впорядковану єдність цільного образу на основі західноєвропейського мистецтва, зокрема італійського ренесансу, французького рококо, українського модерну. Характер декоративності меблів осередку формується на основі певного стилю, для якого встановлюються композиційні варіанти та співвідношення, формується особлива "поетика" предметної творчості. Майстрами проектується та створюються ансамблі віталень, спалень, кухонь. До ансамблю вітальні належать: буфет, стіл на одній або чотирьох опорах, крісла з точено-різьбленою спинкою, тумби-комоди, шафа. Кожен із цих виробів має складну композицію форми, збагачену декоративними елементами. У фасадах меблів, які створені за архітектурними мотивами, з'являються колони з іонічними капітелями, лучковий орнамент, кронштейни, карнизи, зубці, балюстради, складні карнизи, фризи. Ансамбль середовища доповнюють двері, сходи, панелі, рами для дзеркал і напільні годинники.

Інтер'єри, створені за проектами Ільковича Василя, Ганцюка Василя, Лесюка Василя, перебудовують тенденції "текучого простору" (вислів М.А.Некрасової), в якому ціле втрачає свій образ, а образ, будучи однорідним елементом, втрачає свою індивідуальність, тому їхнім критерієм

рієм творчості є активність художнього предмета. У кожному випадку майстри створюють меблі, які не мають повтору, а їх функції складають широкий спектр зв'язку людини й середовища. Меблі, як предмет інтер'єру, визначають якісно новий рівень – естетичний, тому заповнено складним декором основні частини ліжок, комодів, шаф, креденсів з індивідуальним підходом до їх виготовлення.

Сучасні пошуки в меблярстві вибудовуються на досвіді минулого. Вони дають не тільки засоби й художні методи, але в першу чергу закріплюють предметно-просторові зв'язки, а декоративність, як вираз предметної краси, визначається в нових гранях.

Самі по собі вироби виявляють, з одного боку, рівень творчості, з іншого – потребу творити, а в кінцевому результаті – здатність відтворювати й використовувати досвід минулого. Основою творення меблевих форм є переструктурування історичних типів меблів методом їх використання як стиліуворюючих, переосмислених, але застосованих до нових умов, нових конструктивних систем. Тенденція до структурного оновлення традиції властива еклектиці та, як стверджують дослідники, "...чим ближча до початку ХХ століття, тим більше проявляються її вияви" [1, с.250]. Але все-таки типовим для еклектики залишається конкретно-історичний принцип використання минулого на рівні форми й методу, своєрідний принцип цитування.

У Перегінському осередку функціонує чотири великих меблевих майстерні, зокрема, майстерня Черпака Володимира Володимировича (1979 р. н.), в якій майстри протягом п'ятнадцяти років працюють у всіх напрямках, ускладнюючи технологію та створюючи нові форми меблів. Постійно експериментуючи з формою, вони намагаються об'єднати її з пластичним декором, для чого необхідне взаєморозуміння столярів, столярів-різьбярів, яких у майстерні троє: Бендак Микола Петрович (1968 р. н.), Худин Йосип Михайлович (1985 р. н.), Бендак Богдан Петрович (1963 р. н.). Для виробів цієї майстерні характерне помірковане використання рослинних мотивів в оздобленні дугоподібних спинок ліжок, комодів, тумб, столів на одній кулеподібній опорі та на чотирьох різьблених ніжках ("лаба"). Та найбільш складні замовлення виконують майстерні Ганцюка Василя Тарасовича (1980 р. н.) й Ільковича Василя Володимировича (1967 р. н.).

Майстер має багато літератури, що дозволяє йому іноді "цитувати" класичні, барокові форми меблів. Зразки, створені на цій основі, втілюються на практиці в меблевих виробках, що виготовляються в майстерні. За допомогою професійної та творчої інтуїції майстра створюється цілком творчі експериментальні зразки, які швидко поширюються та копіюються в усіх меблевих майстернях Перегінська. Зокрема, в майстернях виготовляють круглі столи на масивній різьбленій основі, декілька модифікацій ліжок із декорованими спинками, комоди та буфети з колонками й гермами по кутах виробів, що підтверджує професійність майстрів меблевої майстерні В.Ільковича, де не знехтувано творчим підходом до творення художніх меблів. Діяльність майстерні сприяє утвердженню нового підходу до виробів декоративно-прикладного мистецтва, які є незамінними в організації середовища. У майстерні культивуються ручна праця та ремісничий початок із мінімальною технічною обробкою. При виготовленні художніх меблів акцентуються форма, пропорції та декор, які в різних модифікаціях столів, ліжок, буфетів, комодів, крісел отримують художнє звучання, як приклад слугує ніжка-опора стола, масивна, розлога, створена для інтер'єру великої кімнати. Така тектонічна будова цілком привертає увагу, тому центральна форма опори декорована мотивом іоніки та рельєфними дугоподібними допоміжними ніжками, в інших варіантах опора подається у вигляді суцільної дугоподібної форми, яка імітує різьбленням складний варіант акантового листа. В основі творчого підходу вгадується використання історичних стилів, які стали основою авторського підходу й "...визначаються співвідношенням художньої діяльності і діяльності людини..." [2, с.11].

Висновки. Виявлення художніх особливостей меблів Перегінська є закономірним у функціонуванні меблевого осередку протягом певного періоду (майже 80 років), у з'ясуванні відповідей на певні питання, що стосуються різних періодів творчості, а також типу творчості (міського цехового ремесла). У першій половині ХХ ст. у виготовленні меблів засвоюються досягнення ренесансу, практикується імітація історичних стилів: неорококо, необароко, неоренесансу. Майстри творчо інтерпретують форми та мотиви західноєвропейського мистецтва й це помітно у використанні барокових елементів, меблевим формам властива динаміка, а в декорі з'являються квіткові мотиви місцевої флори.

В осередку сформувався набір рослинних мотивів, що складається з дубових гілок із доповненням їх зооморфними мотивами. Традиції об'ємного, рельєфного різьблення сформовані в осередку на початку ХХ ст. і, безперечно, проявляються в різних формах до сьогодні: “тарчі”, сакральна різьба, інтер'ерна різьба. Продуктування міських меблів, які виготовляються до теперішнього часу, призвело до того, що в Перегінську не вироблялися народні меблі. Пояснення цьому впливає з того, що цей осередок є порівняно “молодим”, і його традиції закладені на зламі століть, а саме – у період, коли йде нівелювання чіткої межі між культурою міста й села.

1. Кириченко Е.И. К вопросу о художественных принципах организации пространственной среды на рубеже XIX–XX веков / Е.И.Кириченко // Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер – архитектура – среда. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – С.249–287.
2. Каган М.С. Искусство как феномен культуры / М.С.Каган // Искусство в системе культуры. – Л. : Наука, 1987. – С.6–22.
3. Кудрявцева Т.В. Модерн. Ретроспективизм / Т.В.Кудрявцева // Художественное убранство русского интерьера XIX века : очерк-путеводитель. – Л. : Искусство, 1986. – С.111–113.
4. 1000 motifs ornamentaux / d. dt. Übers. besorgte Friderike von Pölnitz. – Genève: Kastner & Callwey, München, 1981. – 3. Aufl. – 236 s.

In the article is described the premise of renaissance of burnishing in the Pereginsk, in culcation of artistic style into craft, instillation of individual approach to the creation of manufactured article , professional design tuning up historic trend. All these factors have become obligatory standard and demand of professional approach that have defined the furter development of professional furnishing and promoted the development of artistic.

Key words: historic trend, burnishing, professional furnishing, decorative art.

УДК 745.54:677.541

ББК 85.12(4 Укр.)

Ольга Мельник

СОЛОМ'ЯНІ ВИРОБИ В ДІАХРОНІ АРХЕТИПІВ ГАЛИЧИНИ, ВОЛИНІ, РІВНЕНСЬКОГО ПОЛІССЯ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

У статті згруповано архетипи локальних назв традиційних солом'яних виробів на основі історіографічних джерел і музейних експонатів. Здійснено типологічний аналіз. Розглянуто традиційні техніки домашнього ремесла (“спірального”, “стрічкового”) плетіння солом'яних виробів. Визначено естетичні показники матеріалів, технічні прийоми й засоби художньої виразності сучасних творів індивідуальної творчості народних майстрів в освітніх осередках учнівської, студентської молоді (студія “Житечко” Купичівської ЗОШ, Волинь; Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ).

У науковий обіг статті впроваджено невідомі вироби.

Ключові слова: архетипи, типологія солом'яних виробів, художні особливості, форма, техніки декору, майстри.

Хліб – основа життя кожного народу. Споконвіку земля наших предків була багатою на родючі ґрунти та злаки колоскових. З їх культивацією соломі широко використовували на господарські потреби. Цей природний матеріал давав змогу сільським родинам утриматись від додаткових грошових витрат. Житніми снопами – околотами селяни Покуття (східна частина Івано-Франківської області), Галичини, Рівненського Полісся у XVIII–XIX ст. покривали дахи. У хатах Покуття глибокі ліжка з дощатим дном та дерев'яними стінками застеляли соломію, покриваючи білою веретою, а другою поверх неї вкривалися.

Вимолочені стебла застосовували в домашньому ремеслі, виплітаючи “килимки-мати” [5, с.48], взуття, головні убори, традиційне начиння тощо.

Опираючись на наукові видання: “Проблеми українського термінологічного словникарства...” [11, с.263], “Новий тлумачний словник української мови” [7, с.2778] у статті вперше систематизовано матеріал щодо локальних назв музейних експонатів, функції форм солом'яного начиння, взуття, вуликів, головних уборів.

На основі монографії Михайла Станкевича “Українське художнє дерево XVI–XX ст.” [15, с.61] висвітлено рукотворне ремесло соломоплетіння традиційних і сучасних декоративних виробів у концепції художньої виразності народних майстрів початку ХХІ століття Марії Кравчук (Волинь), Миколи Огородника (м. Здолбунів, Рівненщина), освітніх осередків молоді (Купичівської ЗОШ Турійського р-ну, Волинь) та студентів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ).

Інформативним науковим матеріалом є стаття Р.В.Захарчук-Чугай: “Художнє плетіння з лози, рогами й соломи на Яворівщині”, що висвітлює локалізацію плетіння з рослинних матеріалів, типологію традиційних виробів домашнього ремесла радянського періоду (80-ті рр.) ХХ століття.

Стаття Петра Доцуна “Плетіння з рослинних матеріалів в Україні” з'ясовує основні історичні етапи розвитку художнього плетіння Європи, Радянської України в осередках підприємств легкої промисловості народних промислів 90-х років ХХ ст. Представляє цінність каталог збірки фонду сільськогосподарських знарядь і ремесел МХП Інституту народознавства НАН України. Перелік солом'яних виробів із вибірконими фотоматеріалами допомагає з'ясувати типологію традиційних солом'яних архетипів, технічні прийоми, визначити естетичні показники матеріалів.

В експозиціях музеїв західного регіону України збережена спадщина солом'яних виробів. На жаль, час, безперечно, вплинув на декоративні властивості поверхні матеріалу від моменту їх створення (20–30 рр. ХХ ст.). Солом'яні монохромні форми змінили свій золотисто-світлий колір, і природна фактура матеріалу потьмяніла. З того часу колір експонатів перетворився в темно-охристий, матовий.

Давні музейні зразки солом'яного начиння в типології господарських виробів стали формами (архетипами) первісного початку, як і решта солом'яних виробів з локальними назвами традиційних форм.

• “Сівеньки” – сівачки овальних форм із пасом (брзентовим, шкіряним і т. п.) через плече, призначені для посіву зернових та інших польових робіт (фото 1). Експонат Історико-краєзнавчого музею с.м.т. Добротвір. Засновник – Брикайло Йосип Володимирович.

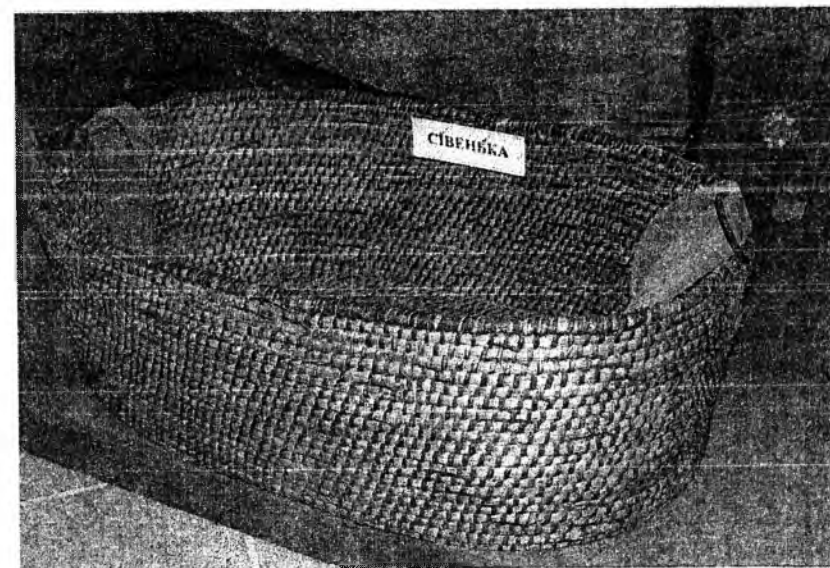


Фото 1

• Солом'яники (еквівалент кошель) – “бочки для зерна” (с.м.т. Добротвір, Кам'янка-Бузький р-н Львівської обл.) [10, с.171].

Пекарські кошики (фото 2) у формі мисок – “чарунок” (Івано-Франківський обласний краєзнавчий музей; Історико-краєзнавчий музей с.м.т. Добротвір).

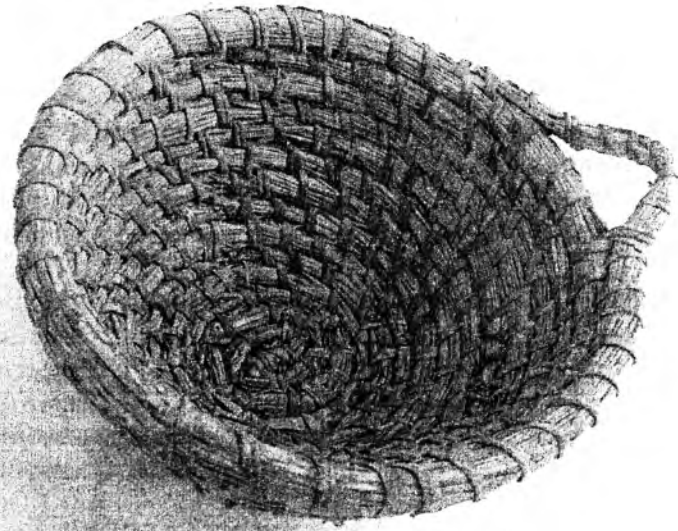


Фото 2

• “Коверзуни” (екв. кошель, шияни, солом’яники) – посудини, схожі за формою на глечики, горщики, слоїки для зберігання сипучих (фото 3) [11, с.161] (Дубнівський краєзнавчий музей Рівненської обл.; Волинський краєзнавчий музей м. Луцьк).

• “Кимаки” – вулики у формі рійниць – “чарунок”, конусовидних солом’яних кругляків [11, с.160] (с. Костьова Пастиль, Закарпаття).

• “Солом’яні вулики – рамкові (каркасні), обкручені (2 см) перевеслами соломи й перешиті дротом, удруге обкручені рядами солом’яних валочків та перешиті дротом.

• “Папучі” – капці, які взували поверх зимового взуття [4, с.187] у формі округлих черевиків (с. Наконечне Яворівського району Львівської обл.; с. т. 14 x 35, ЕП 40376).



Фото 3

• “Ходаки” – солом’яні туфлі округлих форм (історико-краєзнавчий музей с. Добротів Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.).

• Солом’яний “черевик” округлої форми (фото 4). Виріб Тугая Миколи Павловича (1918–1993) – ветерана Великої Вітчизняної війни, сплетений у повоєнний час (с. Олеша Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.).



Фото 4

• “Брилі” – солом’яні чоловічі убори (фонди Івано-Франківського краєзнавчого музею).

• “Вінець” – релікт церковного мистецтва – солом’яна (вінчальна) корона округлої форми (фонди Волинського краєзнавчого музею, м. Луцьк). Подарована Варфоломієм, архієпископом Рівненським і Острозьким УПЦ. Матеріал: трубчаста житня солома, плоскі й об’ємні коси – “ланцюжки”, інкрустовані коштовним камінням. З усією повнотою в цих та інших техніках розкриті естетичні якості матеріалу, обрядова функція церковної форми “вінця” в концепції художньої виразності.

• Солом’яні жіночі капелюшки (фото 5) – семестрові роботи студентів Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

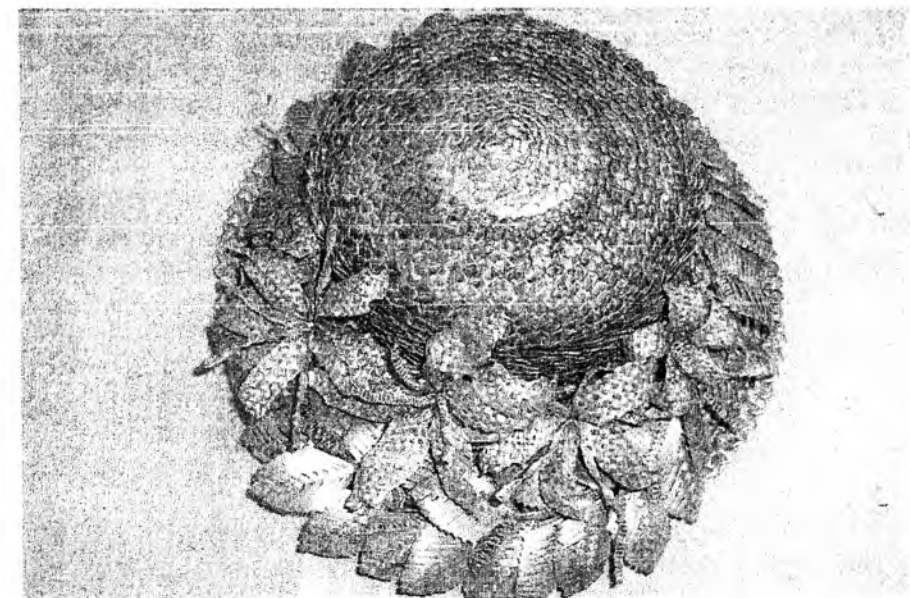


Фото 5

Музейна спадщина традиційних солом'яних виробів засвідчує, що різноманітні заокруглені солом'яні форми плели двома поширеними техніками:

“Спіральним” плетінням: зволоженими (2 см і 5 см) валочками-джгутами, укладеними по діаметру чи периметру потрібних ужиткових форм, раз по раз зв'язаних перетягнутими пасочками з кореня хвойних порід, прутиками лози, ліщини, ликовими стрічками або ж суканим шнуром.

Техніками плоских кіс: “зубчатки” – чотирикінцевими чи простих кіс – трикінцевими, зволоженими стрічками із трубчастих стебел (злаків).

“Спіральним” плетінням плели рійниці для бджіл – “кимаки”. Валочки-джгуди житньої соломи перетягували стрічками лика чи іншим матеріалом із початку дна, поступово вивершували до потрібної форми.

До третьої чверті XIX ст. бортники виплітали найдавніші форми вуликів – “сліпаки” – безденки, до яких доступ був лише сподом [1, с.21]. Пізніше з'явилися давні солом'яні кругляки – “кимаки”. У сухих сприятливих умовах давні типи вуликів витримували 50–80 років. На весні у них тепло, а зимою й літом – добра вентиляція.

Щоб мати більшу користь від бджіл і легше дістатися до гнізда корпусні вулики різних конструкцій почали виготовляти з дерева м'яких порід та житньої соломи, укладеної (2 см) переслаями, рядами валочків, перетягнутих дротом.

Слід згадати, що перший чотиристітний вулик зі стелею та дном до рамок Губера зробив Петро Прокопович (1775–1850). У конструкції його форми задня стінка із закладеними рамками відчинялася [1, с.22]. Пучками житніх стебел простої трикінцевої коси селяни виплітали зимове й літнє взуття округлих форм. Природні властивості матеріалу визначалися теплою, легкою носією в хаті й на вулиці за сприятливих погодних умов.

У селянському середовищі до сер. XIX ст. були поширені солом'яні “брилі” – головні убори для чоловіків. Нерідко заповзяті пастухи виплітали їх під час випасу худоби. Їх “метрами” наплітали з трубчастих стебел жита технікою плоских стрічкових кіс: “зубчатки” – чотирикінцевою або звичайною простою – трикінцевою косою.

По зигзагах переплетень кіс, накладених до половини ширини нижніх рядів, форму “бриля” поступово прошивали нитками, зверху діаметра денця (“чамерки”) [4, с.49] до крис. Так, “полотняний стрій подоляка, яворівця має завсіди солом'яний капелюх”, – зазначає Ірина Гургула [3, с.9].

Характерна форма солом'яних “брилів” із невисоким півкруглим дном і доволі широкими крисами, злегка підігненими вгору, була майже скрізь у комплексі народного одягу з первісними прикметами.

Окрім найпоширеніших форм є багато локальних відмін. Особливі парубоцькі брилі на Покутті, Поділлі, над Дністром та Буковині, що їх молодь багато оздоблювала.

Нижчі або вищі денця (циліндричні) перев'язували густо герданами й стрічками, зверху й поміж поодинокими рядами густо закосичували перами (павиними, качиними, когутячими), пацьорками, волічковими, паперовими квітами.

Старші люди носили простіші форми. Народні прототипи з циліндричними денцями, широкополюми крисами (с. Поточище Городенківського р-ну) збереглися у фондах Івано-Франківського краєзнавчого музею, а з невисоким півкруглим дном та середніми крисами носили у с. Белелуя Снятинського р-ну). Їх прикрашали стримано, контрастними стрічками, (коричневими) атласними чи плетеними кісками.

Широкополі “брилі” з трапецієподібними високими денцями виплітає Юлія Чічак (с. Небилів, Рожнятівського р-ну), керівник гурткової роботи Небилівської ЗОШ, а також її учні.

Широкополі брилі із заокругленими денцями носили на Волині. У другій половині XIX ст. селянське виробництво солом'яних головних уборів набуло промислових форм і стало орієнтуватися на міського споживача.

В Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника ручні вироби – жіночі капелюхи – студенток О.Денисюк (заочна ф. н.), Н.Дерев'янка, Л.Гоголь, Н.Гудзь, О.Ковалик (стаціонарна ф. н.) та ін. визнані семестровими роботами. Дівчата оволоділи технічними навиками традиційної техніки “зубчатки”, трубчастих та розчеплених стебел жита. На рельєфному фоні прошивних плоских кіс денця – квітково-рослинні прикраси

з галузками і квітами, кулястими формами плодів. Листя галузок виплетені розчепленими стеблами соломи “полотняним” переплетенням.

Пелюстки квітів – у техніці “ялиночки”, “тичинки”, витими плоскими й об'ємними ланцюжками, чашечки – об'ємними плетінками – п'ятикінцівками і т. п. [6, с.64]. Рукотворну майстерність “квітчанья” [16, с.13] рослинної тематики: вінків, букетів, галузок – з успіхом завоювала Оксана Денисюк від Марії Кравчук – заслуженого майстра народної творчості (Волинський обласний осередок майстрів народного мистецтва України).

Жіночими оберегами є вінки. Святкові, сценічні вінки, обереги-букети, розкішні галузки, наповнені природним золотистим матеріалом і теплом працюючих рук волинської “Берегині” – Марії Кравчук (с. Туличів, Турійський р-н). Декоративні сонцесяйні твори майстрині заворожують глядачів традиційними і сучасними техніками візерункового плетіння з розчеплених і трубчастих стебел жита. Жіночі сценічні вінки – з кулястими формами плодів у поєднанні витих стебел, плоскими зубчастими листками. Букети – в модерних формах вазонів на фоні складених польових стебел (вівса, жита, сухоцвіття, льону), майстерно поєднані з галузками сучасних “білоруських” зразків листя, з елементами квіткового декору і власних стилізованих зразків форм плодів маківок.

Щоразу кожна рослина, квітка – це досконале Боже творіння [16, с.16], що тішить творчу людину незбагненою природною красою кольору, ритму, форми. Декоративна стилістика солом'яних виробів М.Кравчук виражена в “родовій” суті народного мистецтва – первинного зв'язку з природою. Її квітково-рослинна тематика в типології рослинних композицій: пучок, вінок, галузка візерункового плетіння соломою – створена в діалектичній єдності індивідуальної творчості народного мистецтва “давньоруської культури з її слов'янськими і античними витоками” [13, с.25].

Індивідуальна творчість майстрині засвідчує й такий аспект родового в межах етнічного, національного: створення величних обжинкових снопів – свято-вечірніх “дідухів” у календарній обрядовості народного світогляду. Різдвяні традиційні атрибути волинянки з характерними, пишними округлими, овально-ступінчастими “кронами” колосся жита, плодів льону, вівса в поєднанні із сухоцвіттями й плодами маківок. Стовбур “тринога” – декорований у загальній композиції “ангела” на кроні чи під нею. Саме в традиційних видах обрядових солом'яних виробів звучить дух архаїчного світогляду волинян, переосмислений в індивідуальній творчості заслуженого майстра народної творчості України. М.Кравчук з учнями (дівчатами) Купичівської ЗОШ, де створена творча студія “Житечко”, – учасники, переможці фольклорних фестивалів не тільки в Україні, але й за кордоном, Міжнародного фестивалю солом'яних масок “Міфи і Легенди” (Каліфорнія, США, червень 2002 р.). У розвитку народного мистецтва і його ремесла первинною рушійною силою є традиція. Марія Некрасова зазначає: “З традицією передається не тільки майстерність, але й образи, улюблені народом мотиви, художні принципи і прийоми переосмислені кожним часом по-своєму, що несуть свій національний характер” [13, с.21].

Уміння народного майстра в наш час відроджувати прототипи рукотворних форм індивідуальною майстерністю визначають концепцію художньої виразності сучасних зразків традиційного ремесла солом'яного начиння Миколи Огородника (м. Здолбунів, Рівненська обл.).

Оптимальні, варіативно-традиційні форми начиння для міста і села майстер відроджує в інтерпретації вуликів, коробів із кришками, округлих форм, давньою технікою “спірального” плетіння. Естетичні форми збагачені рельєфним декором. Поєднують у собі міцність “надструктури” [6, с.65] зовнішньої форми і декору (структури).

Тектонічна структура оболонкових овальних і округлих форм традиційного начиння сформована солом'яними валочками. Перетягнута пасочками ліщини в неподільному групуванні елементів (пасочків, валочків) рапортного орнаменту. Солом'яні форми коробів Миколи Огородника являють собою візуальну й практичну закономірну цілісність традиційної форми і техніки виконання. Збагачене рельєфним декором природних матеріалів, солом'яне начиння співзвучне з архетипами циліндричних форм берестяних коробів давньоруської культури народного мистецтва (Росія).

Традиційною технікою плетіння плоских кіс “зубчатки” із прошивної трубчастої соломи жита для створення оболонкових форм: солом'яне начиння, головні убори, взуття – користується Юлія Чічак (с. Небилів Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл.).

Технічна характеристика й природні якості матеріалу відповідають закону цілісності малих ужиткових форм із прошивних кіс плоскими стрічками “зубчатки”.

У традиційних техніках виконання стрічкової декор мікро- і макроструктури є різним. Однак оболонкова технічна макро- і мікроструктура суміщаються в однотипність округлих форм солом'яного начиння в традиціях технічних зразків “спірального” плетіння валочками і солом'яними “стрічками” кіс (також інноваційних – плетених плоских кіс “зубчатки” з прошивної соломи (житя)).

Людям завжди були потрібні практичні речі різного розміру чи то на селі, чи в місті. Масштаб визначав пластику оптимальних величин форм, призначених для домашнього вжитку. Амасштабні солом'яники – “бочки для зерна” робили скрізь у селах України (с. Васючин, Рогатинський р-н; с. Вікторів, Галицький р-н) з локальною назвою “половник” із конкретним призначенням виробу для полову (світлина Андрусів Катерини Іванівни), що прирівнювався до зросту людини. Мій дід Петро Солудчик 1965 р. у такому солом'янику зберігав у стодолі зерно (с. Сілець Беньків, Кам'янка-Бузького р-ну Львівської обл.). Амасштабна форма солом'яного виробу зберігається у виставковій експозиції музею сільського господарства Волині та природно-заповідного фонду України – дендрарію “Байрак” (у селі Рокині).

Аналізуючи господарське традиційне начиння прототипів та стереотипів різноманітних побутових речей, як зазначає Михайло Станкевич, “можна виявити кратні і прості співвідношення між основними величинами” [15, с.67], що дають змогу уточнити форму в гармонійному поєднанні пропорцій частин елементів в єдине ціле (цілісності, тектоніки, масштабу). Вироби Миколи Огородника цілеспрямовано розраховані в різноманітних величинах масштабу на різний попит для села і міста. Солом'яні форми начиння “спіральним” плетінням виявлені метричним контрастом форми. І контрастом доміанти мотиву рапорту, динамічного ритму симетричних валочків діаметру начиння, перетягнутих прутиками лози чи смужками лика і т. п. Метричний ритм елементів декору підпорядкований пластичній фактурі матеріалу спірального плетіння, а технічна монотонність ритмічних переплетень визначена метричним ритмом, циклічно-обертвою послідовністю рельєфних переплетень елементів декору солом'яної фактури, кольору, пластичності матеріалу (зволжених злаків), а отже, художньо-технічними засобами виразності.

Таким чином, рукотворне ремесло традиційного соломоплетіння закономірно, як і раніше, локалізується в сільській місцевості. У синтезі духовного (світоглядного) та матеріального (технологічного), а отже, родового (колективного) зумовлене рукотворною майстерністю народного майстра “відчувати” матеріал.

Соломоплетіння – одне із древніх ремесел, освоєних людиною, що сформувалося у двох основних напрямках: матеріального життя людини (вжиткових та декоративних речей) й у сфері релігійних вірувань нашого народу.

Декоративна виразність матеріалу солом'яних виробів і нині залишається архаїчною в технологічних характеристиках традиційного ремесла вжиткових форм: солом'яного начиння, головних уборів, вуликів та їх видозмінах історичної трансляції взаємовпливів слов'янських народів (білорусів, росіян, поляків, словаків).

Отже, соломоплетіння і сьогодні, на поч. ХХІ ст., привертає увагу поціновувачів народного ремесла, а солом'яні вироби є на зовнішньому і внутрішньому ринках, поряд з іншими конкурентоспроможними формами природних та синтетичних матеріалів.

1. Бажанській Порфирій. Новая господарка въ медовой ПАСЬЦЬ // Порфирій Бажанській изъ типографій Ставропичійского Института. – Львов, 1902. – С.128.
2. Барадунин В.А. Сельському учителю о народных промыслах / В.А.Барадунин. – М. : Просвещение, 1979. – 106 с.
3. Гургула І. Українська народна ноша / Ірина Гургула // Нова хата. – 1938. – Ч.11–12. – С.9.
4. Дацун П. Плетіння з рослинних матеріалів в Україні : каталог виставки / П.Дацун // Народознавчі зошити. – 1995. – №4, 5. – С.183–192.
5. Захарчук-Чугай Р. Художнє плетіння з лози, рогази й соломи на Яворівщині / Р.Захарчук-Чугай // Народні художні промисли України. – К. : Наукова думка, 1979. – С.41–49.
6. Лобачевская О. Плетение из соломки / О.Лобачевская. – М. : Культура и традиции, 2000. – 206 с.
7. Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. – К. : ДД Аконіт, 2004. – 2778 с.
8. Українське народознавство : навчальний посібник / за ред. С.П.Павлюк. – [2-ге вид., перероб. та доповн.]. – К. : Знання, 2004. – 570 с.

9. Павлюк С. Синтеретизм аграрних обрядово-звичаєвих традицій : процес християнізації / С.П.Павлюк // Народознавчі зошити. – 1995. – №5. – С.265–267.
10. Паньків М.І. Садиба і житло Покуття : наукові записки / М.І.Паньків. – Івано-Франківськ, 1993. – Вип.1. – С.60–79.
11. Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології : науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка / відп. ред. М.Селівачов. – К., 2002. – Т.1. – 263 с.
12. Під знаком сонця : народне мистецтво Волині : каталог. – Луцьк : ІНІЦАЛ, 2004. – 26 с.
13. Проблемы народного искусства / [под ред. М.А.Некрасовой и К.А.Макарова]. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 136 с.
14. Сучасний тлумачний словник української мови / [за заг. ред. д-ра філол. наук проф. В.В.Дубічинського]. – Х. : Школа, 2006. – 1008 с.
15. Станкевич М. Українське художнє дерево ХVІ–ХХ ст. / М.Станкевич. – Львів, 2002. – 479 с.
16. Федущак М. Прикрашання квітами – квітання / Марія Федущак. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 57 с.

In the article the archetypes of local names of traditional straw handiwork are grouped on the basis of historiographical sources and museum pieces. The typological analysis is done. Traditional techniques of domestic handicraft (“spiral”, “band” wickerwork of straw handiwork) are considered. Indexes of materials, technical receptions and facilities of artistic expressiveness of modern works of individual creation of folk masters in the educational cells of students and pupils (studios “Zhytechko” in Kupychiv school, Volun; Institute of Arts of the Precarpathian national university name after Vasiliy Stefanyk, Ivano-Frankivsk) are determined.

Unknown decorative works are inculcated in the scientific circulation.

Key words: archetypes, typology of straw handiwork, artistic features, a form, techniques of decoration, masters.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.01
ББК 85.310з

Віктор Степурко

МУЗИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТРИЄДНОСТІ ВСЕСВІТУ

У статті висловлюється думка про вібраційну сутність процесів, що відбуваються у Всесвіті й декодуються у свідомості людства як “слово”, що є “Голосом Бога”. Стверджується, що музичний звук і музична інтонація є “Образом Бога”, що впливає безпосередньо, без необхідності інтелектуального декодування банку інформації слова з його вібраційної складової. Триєдність Всесвіту, що функціонує в часі-просторі через вібрацію, є основою Гармонії (Отця, Сина і Святого Духа!).

Ключові слова: триєдність Всесвіту, вібраційна основа, всевічна форманта, декодування банку інформації, вібраційний код, сенсорні асоціації, звукова гармоніка, атомарна цілісність.

Дослідження вчених ХХ ст. у галузі ядерної фізики (А.Ейнштейн, Н.Бор та інші) підтвердили цілісність атомарної структури Всесвіту, що її формування існує ще в давньоіндійських трактатах (ведах). Ієрархія тут є такою, що свідчить про існування субстанції, яку не можна іменувати матеріальною, але, вочевидь, вона і є продукуючою матеріальні світи.

Крім того, досягнення науки акустики свідчать про існування вібрацій, які можна іменувати такими, що сприяють формуванню матеріальних світів (наприклад, плоду в утробі) або їх руйнації. Процеси, що відбуваються у творчості митця (наприклад, композитора або виконавця), є адекватними до вищезазначених. Тож у даній статті висловлено припущення про “музичну” сутність у формуванні всього суцього на основі вібрацій. З іншого боку, актуальність творчого процесу утверджується як досягнення духовного (надматеріального) стану, який є, за Святим Писанням, “ріками води живої”.

Як відомо, “Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово”. Але суть (складова) його – звук. Не випадково ж в “Об’явленні Св. Івана Богослова” (і не тільки!) говориться: “...і почув за собою голос гучний, немов сурми...”. Тож вібраційна основа є всевічною формантою, до якої маємо прислухатися як до Голосу Бога. Проблема ж декодування Голосу Бога є однією з найтрагічніших, що її піднімає Святе Письмо, й вирішення всіх проблем людства якраз у цьому: “Ось Я стою під дверима і стукаю: коли хто почує Мій голос і двері відчинить, Я до нього ввійду...”.

У даному контексті видається, що музичний звук і є Образом Бога, що впливає безпосередньо, без необхідності інтелектуального декодування банку інформації слова з його вібраційної складової. Тож не випадково у Святому Письмі сказано, що слово лише для часу цього. Тасмниця ж поняття вібрації покрита сімома печатями, й скільки б ми не вивчали цей феномен – він залишається допоки ще об’єктом міфів як, наприклад, про магичне слово (певний вібраційний код), яким Господь Бог створив Всесвіт!

У цьому контексті вражає та точність, з якою функціонує наше серце. Його ритмічну вивірність, що є основою людського життя, сприймаємо як належний факт, але тасмниця першого імпульсу залишається нерозгаданою.

Тим не менше можемо стверджувати, що ми є учасниками (дійовими особами) цього процесу хоча б тому, що вібрацію, як і весь матеріальний світ, “дано нам у відчуття”. Особливо показовим у цьому сенсі є той факт, що навіть утрата працездатності слухових органів не позбавляє людину можливості відчувати вібраційні коливання (феномен великого Бетховена, який продовжував творити свою геніальну музику, не зважаючи на втрату слуху!).

Можна по-різному трактувати процес передавання вібраційних коливань у просторі, опираючись, наприклад, на досягнення науки акустики, або проводити аналогії з рухом теплової енергії, але можливість проведення аналогій між різними музичними образами і сенсорними асоціаціями, між звуковою гармонікою та живописною колористикою можна пояснити лише атомарною цілісністю Всесвіту. Адже на сьогодні ядерна фізика дійшла висновку про миттєву

передачу інформації на атомарному рівні. До того ж вважається, що кожна атомарна структура несе в собі інформацію цілісної закономірності Всесвіту.

Енергетична зарядженість атома вже є тим “інформаційним простором”, що існує у Всесвіті. Вібраційна ж складова є похідною: вона лише створює своєрідний “інформаційний потік у часі-просторі”.

Так, іменовані “броунівський рух” атомарних структур у рамках обмеженого поля існування є подібним до принципу існування людської цивілізації в рамках земної атмосфери або існування такого поля в рамках людського організму.

Цей принцип є універсальним, в якому є непізнаність формотворення, сам матеріальний об’єкт – енергетична складова, що “дана нам у відчуття”.

Дивно, але історія розвитку музичного мистецтва від використання шумових вібрацій до інтонаційно-означених говорить про одне: кожна суспільна формація догоджає своїм духовним потребам через силу вібрацій, задіяних в її релігійних або військово-політичних обрядах і дійствах. Навіть більше того, рівень інтелекту суспільства досить часто не є тотожним витонченому оперуванню музично-інтонаційними вібраціями у творчості музичних геніїв свого часу, якими є, наприклад, Обрехт, Палестрина, Бах або Моцарт.

Тим не менше саме вони зафіксували “Голос Бога” у зверненні до людства, створили інтонаційний образ епохи як єдино можливий принцип утвердження єдності Всесвіту в часі-просторі.

Власне, художніми ці образи звать через опосередкованість прояву сутності явищ. Адже вони фактично є лише “аурою” (відблиском) духу суспільства, а точніше, своєрідним “ехо” Голосу Бога у свідомості людства.

Радянський музикознавець Асаф’єв у свій час визнав триєдну сутність принципу формування музичного образу, що створюється на основі музичної інтонації: композитор, виконавець, слухач. Але в цій тріаді є безліч підпланів, які опосередковано пов’язані між собою. Наприклад, композитор є повністю залежним від власної інтуїції й умов існування, виконавець – від музичного матеріалу та конструкції власного інструменту, слухач – від пропонованого художнього образу й власного досвіду, що допомагав би його, цей образ, декодувати.

Та все ж новітні наукові висновки сьогодні вимагають інших трактувань усіх процесів людського буття. Особливо це стосується проблем творчості митця.

Цікавою є закономірність, за якою розщеплення атома й використання принципів ядерного синтезу історично збігається з колапсом, що його переживала людська цивілізація та її культура у ХХ ст., незаперечність цього факту підтверджує наукові висновки про атомарну цілісність Всесвіту.

Адже той факт, що енергетична зарядженість атома вже є сталим “інформаційним простором”, який існує у Всесвіті, свідчить про первозданність цього принципу й заперечує еволюційний характер розвитку людства. Суть проблеми лише в тому, що “Каїн убив Авеля”, а це початок процесу, що закінчився розщепленням атома (“відділенням зерен від плесел”).

Сьогодні ми можемо з упевненістю стверджувати, що сучасна суспільна організація є своєрідною алегорією процесів ядерного синтезу. У мистецтві, зокрема в музиці, це проявилось в принципах додекафонної композиційної техніки (“розкріпачення дисонансу”) та у використанні кластерних прийомів (“енергетичне нагромадження”).

Відомо, що особливо благодотворним, наприклад для плоду вагітної жінки, є музично-композиційний ряд Віденського класицизму (Гайдн, Моцарт) як такий, що заснований на закономірностях обертонового звукоряду. У той же час композиції “важкого” року негативно впливають на організм і психіку людини. Пов’язано це, як вважають, із перебільшеним рівнем децибелів (сили звуку).

Однак слід зазначити, що цілісна складова синусоїди басових нот у цій композиційній системі (електро-бас) викликає в слухача нагромадженням обертональних комплексів своєрідний “галюциногенний” шок: напластовані звукові комплекси “стирають” інформацію про себе (“Каїн убив Авеля!”).

Цікаво, що за подібною схемою “енергетичного вампіризму” розвиваються й так іменовані “космічні діри”. У таких колапсуючих зонах відбувається “напластовування” космічних тіл, що викликає ефект “стирання” інформації про них.

Отже, якщо повернутися до існуючої цілісної атомарної моделі Всесвіту, то не можна не помітити, що “броунівський рух” атомарних частинок у рамках обмеженого поля є подібним до процесу композиторської творчості, в якій із безлічі музичних образів-інтонацій виникає цілеспрямований процес. Таким же “обмеженим полем”, в якому спонтанно-цілеспрямовано рухаються музичні звуки, є для виконавця музичний інструмент. І, звичайно ж, духовно “розкріпачений” слухач обов’язково стає співтворцем Бога в декодуванні інформації, якщо вона подається за принципом “Не убий!”.

У відомому фільмі російського режисера П.Лунгіна “Острів” на запитання “Чому Каїн убив Авеля?” відповіді немає. З контексту фільму зрозуміло, що навіть думка про вбивство є тяжким гріхом. Але в Біблії про це говориться чітко: тому, що Каїн не міг принести Богові *живий* плід своєї праці. Це особливо важливо пам’ятати в наш час технічного прогресу: “Як живий Господь”, що створив людину за “образом і подобою”, означає атомарну єдність із Богом!

З музичної точки зору цей постулат можна трактувати як триєдність, в якій цілісність атомарної моделі Всесвіту взаємодіє з митцем через вібраційні потоки. Цей принцип поширюється й на інші сфери людської діяльності та називається “Любіть одне одного!”. Триєдність Всесвіту – у взаємопов’язаності духовного й матеріального через вібраційну складову (Отця і Сина, і Святого Духа!). У музичному контексті вона є основою тріади: непізнаність (“інформаційний простір”), матеріальний об’єкт (творча особистість) і творчий продукт (“енергетична складова”).

1. Біблія. – United Bible Societies. – 1980.
2. Бор Н. Анализ аппарата физических теорий. – М. : [б. и.], 1997.
3. Бердяев Н. Смысл истории. – Берлин, 1923.
4. Валитов Н. Вакуумные колебания при химическом возбуждении атомов, молекул. – М. : [б. и.], 1997. – 100 с.
5. Порвенков В. Акустика и настройка музыкальных инструментов / В.Порвенков. – М. : Музыка, 1990. – 420 с.
6. Технологический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1985.
7. Философский словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1981.
8. Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – 670 с.

The author of this article gives the idea of vibrational nature of the processes of the Universe that are decoded in human mind as a “word” which is the “Voice of God”. According to the author, musical sound and musical intonation are God’s image that influences directly without any decoding via the intellect a word’s bank of information from its vibrational component. One in three nature of the Universe that operates in the Time-Space through vibration is the basis of the Harmony (the Father, the Son and the Holy Spirit!).

Key words: *One in three nature of the Universe, Vibrational basis, Eternal formant, Decoding bank of information, Vibrational code Sensory associations, Sound harmony, Atomic integrity.*

УДК 78.072

ББК 85.310.004

Оксана Мельник-Гнатишин

ЛІНГВОПСИХОЛОГІЧНІ ІДЕЇ ФІЛОСОФІЇ О.ПОТЕБНІ В КОНЦЕПЦІЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ Й МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

*“Чим серце наповнене, те говорять уста”
(Євангеліє від св. Матвія, 30)*

Автор статті досліджує погляди О.Потебні на мову в її відношенні до думки (мислення). Проаналізовані концепції слова як твору мистецтва, засобу мистецької комунікації, національно-мовного феномена; структури слова і його відповідника – музичного звука; сутності мови як відображення божественного Логоса. Проведено аналогії лінгвопсихологічної теорії О.Потебні з поглядами Г.Сковороди у розвитку концепції музичної мови і мислення українського музикознавства.

Ключові слова: *слово, мова, комунікація, думка, художні образи, твір, мислення, людина, звук, зміст, форма.*

Олександр Опанасович Потебня (1835–1891) – філолог, лінгвіст, етнограф, фольклорист, літературознавець, славетний представник філософського напрямку в українській лінгвістичній науці. Займаючись вузькоспеціальними питаннями описової та історичної фонетики, теоретичної й порівняльно-історичної морфології, порівняльно-історичного синтаксису, діалектології, етимології, семасіології, а також проблемами загального мовознавства (походження мови, співвідношення мови та мислення, мови й нації, мови та мистецтва), він досяг справжніх вершин національної філософської думки. І хоча його капітальні праці (“Мысль и язык”, “Из записок по теории словесности”, “Из записок по русской грамматике”, “Объяснение малорусских и сродных народных песен”, “Язык и народность”) давно й високо оцінені в науці, однак істинне їх значення, їх глибока філософська основа, прихований під доволі складним викладом зміст, що вказує на нові шляхи й відкриває далекі перспективи думки, – все ще недостатньо вивчені іншими суміжними галузями науки.

У зв’язку з утвердженням у сучасній музикознавчій науці нових напрямів, зокрема семіотичного, увагу музикознавців сьогодні все частіше привертають питання розкриття мовної (експресивно-комунікативної) природи музики, її християнської антропології, в якій основною естетико-філософською категорією є онтологія, а також музичне мислення як окрема категорія музикознавства. Цим проблемам уже присвячені як окремі ґрунтовні дослідження (“Українська національна музична мова” О.Козаренка, “Музыкальная речь и язык музыки” С.Шипа, “Модальність музичного мислення” М.Денисенка та ін.), так і деякі публікації (“Аура слова в музичній інтонації”, “Музичний твір як текст” В.Москаленка, “До проблеми семіотичного аналізу музичного твору” та “Феноменологія музичного мислення” І.Пяковського, “Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции” Н.Герасимової-Персидської, “Вербальность в онтологической структуре музыкального произведения” Л.Зайцевої, “Семиотическая модель музыкального произведения” Ю.Созанського та ін.). Однак основні ідеї О.Потебні досі ще не стали предметом спеціальної уваги. Саме тому погляди видатного мислителя-лінгвіста на питання філософії мови, психології творчості, на божественно-людську природу мови й мислення, зосібна музичних, у національному контексті обрані як предмет пропонованого дослідження. Його метою є визначення місця та ролі вчення О.Потебні в генезі концепції музичного мислення й музичної мови українського теоретичного музикознавства.

Уся широка діяльність науковця являє собою строго логічне проведення цільного філософського погляду на мову в її відношенні до думки, а отже, мислення, що став одним із визначальних у його лінгвістичній концепції. Однак ця філософська основа довгий час залишалася непомітною, а тому й не була відповідно оцінена. В етимологічних, фонетичних та інших дослідженнях вона могла проявлятися лише зрідка й дає про себе знати лише дуже віддаленим способом, опосередковано, де-небудь у мимовільному висловлюванні щодо якогось спеціального питання. При цьому читачеві, не зважаючи на доволі важкий, часто навіть малодоступний стиль праць Потебні, доводиться самому видобувати філософську основу цього питання. У результаті стає помітно, що важливу методологічну роль у його вченні відіграють постійні аналогії “слово-твір” і “мова-мистецтво”. О.Потебня неодноразово підкреслював, що мова в усьому обсязі й кожне слово зокрема відповідають мистецтву не тільки елементами своєї структури, а й способом їх поєднання. Мистецтво – така ж діяльність, як і мова, тільки більш усвідомлена. Отже, “між твором мистецтва й природою стоїть думка людини; тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю” [1, с.51].

Для музикознавства передовсім цікаві згадані погляди вченого на слово та його роль у формуванні думки (зв’язок мови й мислення), аналогії його з мистецтвом (ототожнення моментів слова й твору мистецтва в музичному контексті), котрі також виявляються в його текстах не завжди прямо. Такі паралелі майже завжди пов’язані в О.Потебні з порівняннями певних аналізованих мовних або мисленневих явищ. Наприклад, говорячи про здатність свідомості охоплювати множину, Потебня пише: “Одновременные звуки музыки каждому уявляются такими (разрешенными. – О.Г.)...; музично ж освіченому вуху вони з першого разу уявляються багатим відношеннями цілим, внутрішня організація якого підготовлена попередньою течією мелодії” [1, с.230]. В іншому випадку з метою з’ясування паралелей між поезією й музикою вчений віддаляє читача в часовому вимірі. Так він переконує, що “нинішня складність музичних творів і самостійність інструментальної музики зменшується в напрямі до минулого; чим далі в старо-

вину, тим більш службовим було відношення інструментальної музики до співу й поезії. Чим більше музичний інструмент зводиться нанівець, замінюючись людським голосом, тим загальнішим стає правило, що пісня співається для змісту” [1, с.111].

О.Потебня весь час говорить про слово, котре в його концепції ототожнюється з мовою. Він вважав, що “мова є засіб не виражати вже готову думку, а створювати її” [1, с.43]. Більше того: говорити – означає не передавати свою думку другому, а лише розбуджувати в другій людині її власну думку, тобто зв’язувати своє індивідуальне мислення із загальним мисленням народу. При цьому твердження Гумбольдта про те, що всяке розуміння є водночас нерозуміння, О.Потебня пояснив як процес мовлення, при якому зміст думок мовця й слухача завжди різний і сходяться вони між собою лише в слові.

Коли розглядати музику не тільки як вид творчості, а й як особливий вид комунікату (“мистецтво інтонованого змісту” за Б.Асаф’євим), то це мистецтво може існувати при умові, що в якійсь частині закони цієї творчості й музичне сприйняття збігатимуться. Власне, при цьому, як доводить М.Арановський, твір і розглядається як комунікат, повідомлення, що надсилається композитором і отримується слухачем. Водночас він є уособленням певної мови, за допомогою котрої створюється текст повідомлення й котра відома як відправнику, так і отримувачу. Тип мови пов’язаний із типом комунікації. Музичне мислення, що супроводжує двосторонній акт спілкування (через музичний твір, що звучить), наповнившись “мовним змістом”, постає як “мовне мислення”. Оскільки слухач повинен володіти хоча б мінімальним “мовним запасом” для того, щоб зрозуміти запропонований йому озвучений текст, то можна вважати, що музичне мислення взагалі є не лише прерогативою композитора або музиканта-професіонала, а притаманне, в принципі, всім (інакше процеси музичної комунікації були б нездійсненними) [2, с.91]. Мовні (за О.Потебнею, словесні, а отже, й художні) образи, що виникають при цьому, визначають передусім характер художнього мислення, й “це мислення визначає генезис і мови, і мистецтва” [3, с.62], бо останнє Потебня визначає як спосіб мислення (“всяке мистецтво є образне мислення, тобто мислення за допомогою образу” [1, с.125]) і пізнання, причому пізнання “специфічного”, такого, що “завжди зв’язане з інакомовністю”, оскільки “силу художнього впливу і багатоплановість мистецтва визначає саме алегоричність” [3, с.63]. “Без образу немає мистецтва”, – пише О.Потебня [1, с.284]. Процес творення образів учений назвав “процесом згущення думки”, й це є основною закономірністю розвитку мистецтва. Творення художніх образів і їх сприйняття (“споживання”) (отже, творчу діяльність думки) супроводжує душевне хвилювання, й це в обох споживачів мистецтва пов’язано не з передачею думки, а з резонансом певних настроїв автора. Згадане душевне хвилювання з’являється з недосяжної глибини духу. Саме так О.Потебня вслід за Гумбольдтом виявляє нерозривну єдність мови й духовної сутності людини.

М.Грінченко також вважав, що “ніде так рельєфно не виступає душа людини, її суб’єктивні почування та переживання, як в музиці та поезії. Тому то й не можуть вони існувати одна без другої... [однак] можуть бути моменти, коли слово, не маючи змоги передати всі неловимі нюанси в переживаннях душі людської, іде за допомогою до музики, яка по самій природі своїй більше рідна усьому неясному, неловимому...” [4, с.11].

Поетичну алегоричність О.Потебня вподібнює до “практичного значення музики, яка збуджує бадьорість або сум і за допомогою цих почуттів впливає на дії” [1, с.281]. Таким чином, філософ розглядає мистецтво як феномен, що “є водночас і творчість і художнє мислення”, й котрий виник і “працює” “на межі пізнання і практичної творчої діяльності” [3, с.64].

Продукт творчої діяльності митця – його твір разом зі створеним ним образом – є певним знаком, і цей “образ-знак у мистецтві є засобом комунікації і передачі інформації”. А “для того, щоб образ міг виражати не лише думки людей, але й все багатство їх почуттів, мистецтво відповідно його обробляє” [3, с.66]*.

* Через багато років музикознавці відокремлять різного виду структури, що мають знакову функцію: лейтмотиви (закріплені за певним героєм в операх), наспіви-символи (типу “Dies irae”), ознаки деяких жанрів (наприклад, побутових) та ін. і дійдуть висновку, що в порівнянні з вербальною мовою, що є знаковою, музична мова є *незнаковою* семіотичною системою (Арановський М.Г. Мышление, язык, семантика... – С.103). Пізніше до національно-самобутніх віднесуть зовнішню форму таких знаків, як мелос, ладо-гармонію, принципи організації багатоголосся, типи розвитку тощо (Козаренко О. Феномен... – С.84).

“Художність образу і естетичність враження... є величина надзвичайно мінлива”, – писав О.Потебня [5, с.373–374]. Як композитор творить перш за все для себе, шукаючи у творчості відповідь на хвилюючі його питання, так і реципієнт (слухач) перетворює музичний твір відповідно до власних можливостей. Фактично утворюється необмежена кількість інтерпретацій, бо в кожній новій модифікації твір ніби отримує інше життя, щоразу відкриваючись новими гранями. Адекватне розуміння твору буде тим повнішим, чим глибше зануриться в його глибини поціновувач, адже розуміння – це одночасно й синхронічний, і діахронічний процеси інтерпретації смислів слів, символів, образів, структури твору – “Богом даного тайнопису” (Г.Грабович). Відповідно такою ж діахронічною є й динаміка розвитку музичної мови. О.Потебня вважає, що “первісне слово це також твір мистецтва, а саме поезія; душевний процес творення і розуміння слова цілком аналогічний з процесом творення і розуміння поетичного твору. Мистецтво – подібно як і слово – це не так вираз думки, як радше засіб витворювання її”. І далі: “...коже інше мистецтво – як каже Потебня – це мова художника і подібно як словом не можна передати другому своїй думки, лише можна розбудити в ньому його власну, так само не можна передати її у творі мистецтва і тому зміст такого твору розвивається вже не у митця, лише у тих, хто цей твір розуміє” [6, с.52]. Заслуга О.Потебні в тому, що він, як твердить мовознавець, продовжувач принципів свого старшого колеги по Харківському університету Д.Овсянико-Куликовський, “довів... що творча робота мови по відношенню до думки не зупинилась, а тільки вступила в іншу фазу” [7, с.43]. І тут постає проблема розуміння, котра породжує проблему самопізнання людини. “Слово є настільки засіб розуміти іншого, наскільки воно засіб розуміти самого себе”, – писав О.Потебня [1, с.239].

М.Грінченко, котрий чи не вперше в українській музичній науці застосував поняття музичної мови, погоджується з Д.Овсянико-Куликовським, на думку котрого процес мовлення “є процес самопізнання людськості... Уся природа, увесь космос в його безмежності служить для мистецтва лише матеріалом для пізнання людини й людськості” [4, с.15]. Услід за обома мовознавцями (на що вказує використання цитат) М.Грінченко звертає увагу на те, що “пізнаємо ми не дійсність, не природу, а *себе* в ній; на першому пляні у нас завше буде *людина*, а потім вже все інше; в природі пізнаємо ми дух людський, своє власне “я” і через нього вже природу. Світ з’являється перед нами як низка пертурбацій, що робляться в нас самих (Потебня)” (курсив М.Грінченка. – *О.М.-Г.*) [4, с.16].

О.Потебня розрізняє в слові (а отже, в художньому творі) три елементи: звукову (зовнішню) форму, зміст (значення) і внутрішню форму (уявлення як спосіб зображення даного значення). Крім того, розглядає його (слово) як засіб розвитку думки, результат несвідомої творчості, тобто приводить нас до думки, що слово є мистецтво. Переконаливо в його концепції сформульована ідея про те, що людське мислення не обов’язково репрезентується словом: “Та хіба те, що виражається в музичних тонах, у графічних формах, фарбах, не є думка?” [1, с.252].

Якщо розглядати музичний звук як відповідник слова, то, за М.Грінченком, виступаючи водночас “як самостійний елемент музичної форми” і “як засіб до висловлювання почувань”, він “відкриває безмежний простір для утворення не лише красивих звукових форм, але й наповнює їх змістом живої творчої душі художника” [4, с.23]. У походженні звука й слова, як основах музики та поезії, є, як відомо, багато спільного, аналогічного. М.Грінченко, зокрема, наводить думку Спенсера, який “просто каже, що тон також треба відносити до мови, котра на його думку складається зі слів та тонів; перші є знаки ідей, другі – знаки почувань” [4, с.11]. Категорія музичного знака є першою мікроструктурою музичної мови, що є носієм значення [8, с.50]. У подальшому, як відомо, тривалий процес розвитку музичної мови привів аж до “витворення Лисенком справжньої етнохарактерної музично-семіологічної системи” [8, с.37].

Співвідношення уявлення до значення творить внутрішню форму слова, а отже, мови, що стала, по суті, головним предметом концепції українського мовознавця й наявність котрої надає йому (слову) поетичності, художнього характеру. Саме внутрішня форма слова виступає своєю рідною душею мистецтва й визначається дослідниками як спосіб творчого конструювання й емоційного сприйняття образу, до того ж пов’язана з особистим світоглядом індивіда. Останній (індивід) живе в певному соціокультурному й психологічному середовищі, котре має свою історію та культуру. Отже, мова формує світогляд не тільки окремої людини, а й нації загалом.

У цілому, розуміння слова як національно-мовного феномену, що виражає не весь зміст поняття, а одну з ознак, а саме “ту, котра уявляється народному баченню найважливішою” [5, с.221], є ще одним визначним здобутком у лінгвістичній спадщині О.Потебні. Його міркування є, як знаємо, продовженням і розвитком ідей В. фон Гумбольдта, який вважав, що різні мови – це зовсім не різні позначення однієї й тієї ж речі (предмета), а “різні бачення” її [9, с.349]. При цьому кожний народ той самий сюжет інтерпретує завжди своєрідно, по-своєму. У такому контексті для нас цікавим видається порівняння О.Потебнею мов різних народів із музичними інструментами (скрипка, відтворюючи ту саму мелодію, ніколи не стане іншим інструментом). Отже, саме О.Потебня передбачив обґрунтований висновок сучасних музикознавців (зокрема, О.Козаренка) про те, що в основі “глибинної тенденції до максимально-адекватної звуореалізації етносу” є “створення власної музичної мови” [8, с.21]. У такому (“потебнянському”) контексті особливою, “власною” музичною мовою відзначався, наприклад, М.Лисенко, для мови котрого характерні “семантично-знакова багатомірність, глибинна відповідність внутрішньої форми питомим рисам національної психології, гетерогенна природа лексики як породження полі- та монотильового синтезу”, що зумовили її демократизм і завдяки котрим вона стала справжнім “універсальним інструментом духовної культури народу” [8, с.90–91].

Досконало й повною мірою володіти таким інструментом можуть не всі. Міркування О.Потебні про те, що освічені люди краще репрезентують дух свого народу та мають більше сили, щоб піднести свою національність, ніж проста, неосвічена людина, служать на користь цивілізації, котра не тільки не затирає, а дуже сприяє закріпленню національної своєрідності. Засуджуючи денационалізацію, він водночас має на увазі те, що “чим менше народ підготований для прийняття чужої мови, тим гірше це на ньому відбивається” [10, с.488].

Жива людська мова існує в дійсності лише у своїх національних формах. У кожного народу є своя національна мова, яку творить народ. Тому, крім категорій “мова” й “мислення”, для Потебні першорядне значення мають і категорії “народ”, “народність”, “нація”, “національний”, “націоналізм”. Мова як квінтесенція культури зумовлює народний дух і є вираженням характеру та духу кожного народу, “своєрідним синтезом усього національного, вона концентрує енергію світу. І тому розслаблення чи активізація національного організму відбувається через Слово” [11, с.71].

Генезу народного світогляду О.Потебня бачить лише на підставі тісних зв’язків мови та фольклору [12, с.40].

О.Потебня – активний збирач усної народної творчості, один із найвидатніших дослідників фольклору слов’янських народів, представник міфологічного напрямку у фольклористиці. Не концентруючи спеціально своєї уваги на мелодійній стороні фольклорного зразка, йому, проте, у фольклористиці 60–80-х рр. XIX ст. належить одне з найвизначніших місць більшою мірою тому, що запропонував комплексне вивчення народної пісні як матеріалу для мовознавства, етнографії, історії, психології та ін. Завдяки такому широкому підходу, розроблений ним міфологічний напрям переріс у структурно-порівняльний. Саме в такому напрямі він пропонує “аналіз пісні, нашарувань у ній сенсів, що утворюють її міфологічну тинктуру” [12, с.39]. Його фольклористична концепція аналізу силабічної та синтаксичної будови пісні значною мірою вплинула на подальший розвиток науки про усну народну творчість. Музикознавство ж не може минати розробку вченим власної методики записів та групування народних пісень (за якою, серед іншого, ритміка мелодії тісно пов’язана зі словом – найвиразнішим носієм смислового начала пісні). Той факт, що О.Потебня, крім словесного тексту, власноруч записував і мелодії пісень*, красномовно свідчить про те, що вчений не ігнорував її музичного компонента, наполягаючи в процесі дослідження на тому, що пісні мають бути систематизовані за наспівами

*Дослідник фольклористичної діяльності О.Потебні М.К.Дмитренко наводить відомості про знайдені серед архівних матеріалів М.Лисенка, що зберігаються в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, два великих нотних аркуші, на яких рукою вченого записані мелодії пісень “Ой у лузі, в лузі, стоять воли в плузі”, “Ой гаю мій, гаю”, “Ой п’є козак” та ін. Див.: Дмитренко М.К. Видатний дослідник і збирач фольклору (до 150-річчя з дня народження О.О.Потебні) // Народна творчість та етнографія. – 1985. – №5. – Вересень-жовтень. – С.20.

й розмірами вірша. Тим самим він попередив подальші наукові дослідження народної творчості П.Сокальського, Ф.Колесси, С.Людкевича, котрі “заклали основи структурної класифікації пісень за силабічними схемами і строфікою” [12, с.44]. Так, оцінюючи чотиритомний збірник пісень Я.Головацького, О.Потебня вперше висловив думки про класифікацію пісень саме за розміром на відміну від дотеперішньої за змістом, бо “таке ділення завжди буде самовільним крайнням живих стоп музикальних” (І.Франко). Як писав Ф.Колесса, досліди О.Потебні (а за ним П.Сокальського, О.Фамінцина, О.Колесси) показали, що “в основі української, а також великоруської народної ритміки лежить принцип синтаксично-музикальної стопи, причому синтаксична цілість буває разом музикальною цілістю або єдністю чи то стопою” [13, с.191]. Отже, поетична стопа народної пісні є водночас синтаксичною й музикальною, тобто має всі ознаки певної моделі. Крім того, О.Потебня довів, що в українських піснях стали розміри силабічного вірша були вироблені ще в половині XVI ст., тобто задовго до прояву в книжній поезії латинсько-польського впливу, а сама “складочислова ритміка українських народних пісень із музикальними стопами – це успадкування давніх передхристиянських часів” [13, с.217].

Аналізуючи обряди в праці “Обьяснения малорусских и сродных народных песен”, О.Потебня також “спирається на мову творів як основу всієї психічної та розумової діяльності людини”. “Поетичні образи, формули, навіяні асоціативним мисленням, набирають значення символів... Символи (вербальні, музичні) стають розпізнавальними знаками генетичних, типологічних зв’язків у межах всієї фольклорної системи” [12, с.63]. На думку С.Грици, основною ідеєю названого дослідження О.Потебні “стало дедуктивне виявлення типових образів як утілення думки і дослідження їх еволюції” [12, с.63].

Дослідники лінгвістичної концепції вченого не виключають, що теоретична метонімія, за якою слово ототожнюється з мовою, “породжена глибокою філософською метонімією знаменитого біблійного “спочатку було Слово”, де “Слово” (= logos) мало сприйматися одночасно не тільки (і, очевидно, не стільки!) як словесний знак, а й як думка, поняття, уявлення і etc., виражені в мові і, власне, в слові, як основному її провідникові...”. Ця біблійна фраза “передбачає не буквальне, а багатомірне (залежно від міри глибинного філософського мислення людини) прочитання...” [14, с.24].

Отже, О.Потебня сміливо формулює тезу про вищу сутність мови як відображення божественного Логосу. Він вважає, що оскільки “мова не може виводитись із народного духу, то, очевидно, і мова, і дух повинні мати вище начало, вищу внутрішню єдність” [15, с.299]. Інакше кажучи, “где нет мысли о сверхчеловеческом могуществе и намеренной мировой деятельности, там, я думаю, нет мысли о божестве” [16, с.24].

Так ми підійшли до чи не найважливішого для всієї концепції вченого цілком логічного, на думку деяких мовознавців (Фл. Бацевич), висновку про те, що “мова є справою божественною, причому не в тому сенсі, в якому можуть бути названі божественними всі витвори, які необхідно виникають із властивостей людського духу (наприклад поезія): мові немає нічого рівного, окрім самого духу (пізніше М.Грінченко повторить: “Мистецтво є виключно витвір вільного духу людського” [4, с.10]. – О.М.-Г.); разом з духом вона сягає божественного начала” [15, с.299]. Тимчасом “дух без мови неможливий, через те, що сам утворюється за допомогою мови і мова в ньому є перша за часом подія” [17, с.37].

Носієм мови, а отже духу, є поет (творець мистецтва, в нашому випадку – композитор), котрий, за О.Потебнею, “насправді є істота легка, крилата і свята (курсив О.М.-Г.); він може творити тоді тільки, коли захоплення охопить його, коли він вийде з себе й розсудок покине його. Але поки він з ним, людина нездатна творити зовсім і проголошувати пророцтво” [1, с.286]. Йдеться, очевидно, про творення й відтворення (для нас виконавство) справжнього, “високого” мистецтва. О.Потебня переконував, що “мистецтво є творчістю в тому ж значенні, що й слово. Художній твір, очевидно, не належить природі: він достворений до неї людиною” [1, с.48].

Сьогоднішній неупереджений і незаідеологізований аналіз свідчить про те, що в концепції О.Потебні був “...підкреслений, виведений на передній план аспект нерозривного зв’язку божественного і людського начал природи мови за умови генетичної та гносеологічної природи першого”. І тут “дуже важливо усвідомити, що генетичну первинність божественної природи мови вчений розуміє глибше, ніж просто процес “створення” мови Богом” (отже, мова не є готівим Божим даром. – О.М.-Г.), бо “в мові є багато аспектів, про які й не снилось людській сва-

волі, і що свідомо скеровані сили людини нікчемні стосовно завдань, які вирішуються мовою...” [18, с.11].

І на завершення. Хоча прямих текстових підтверджень немає, на думку Фл. Бацевича, можна твердити, що контекст праць українського вченого, акценти, вживання термінів “еманація”, “енергія світу”, “витікання” “свідчать про те, що він схилився до глибоко містико-теологічного еманційно-енергетейного розуміння сутності мови в її генетичних джерелах” [15, с.301]. Це розуміння природи мови сформулював ще в середині XIV ст. відповідно до традиції Східної церкви візантійський теолог Григорій Палама, який говорив про непізнаваність сутності Бога й одночасну можливість особистісного спілкування з Ним за допомогою Божої енергії через її еманіцію (“витікання”). “У цьому процесі особистісного спілкування, злиття слова – один із проявів енергетейної еманії Творця. Г.Палама пише: “Слово, всаджене (влите) в нас, яке перебуває в нашому розумі, є відблиском того Слова Вічного Розуму, за зразком якого і створена людина” [15, с.302].

Сучасний стан української науки, зокрема музичної, завдяки якому, крім іншого, актуалізуються дотепер довгий час “забуті” генетичні основи її предмета, дають підстави спробувати розглянути божественно-людське розуміння сутності мови О.Потебні. Така національна теоантропологічна, релігійно-містична традиція розуміння сутності мови, що була продовжена О.Потебнею в його концепції, мусить знайти своє відображення в наступних працях українських музикознавців.

У контексті сказаного не зайвим буде окреслити кілька аналогій між філософськими поглядами О.Потебні та Г.Сковороди, не претендуючи при цьому на їх вичерпність. Будучи невіддільними від українського національного контексту (а також географічного, бо їх перебування більше чи менше було пов’язане зі Слобідською Україною, а точніше – Харковом), творили в різний час. Притому для обох визначальною була божественно-людська природа: для О.Потебні – стосовно мови (а отже, творчості), для Г.Сковороди – всього буття (в т. ч. творчості). Для О.Потебні пізнання дійсності (світу) відбувалося лише в контексті пізнання себе, що було характерним і для Г.Сковороди. Специфіка мислення Г.Сковороди, подібно як виведена структура слова О.Потебні, залежна від змісту, форми й сутнісного наповнення його творів. Сковородинівське першопочаткове творення образу, а від нього – думки (мислення в образах) переросло в О.Потебні в процес “згущення думки”, котрий він вважав основною закономірністю розвитку мистецтва. Багатозначність вислову в поетичних творах Г.Сковороди замінила усвідомлена “інакомовність” мистецтва в Потебні. Якщо Г.Сковорода започаткував у національній музичній мові акцентовану знаковість, то О.Потебня, вважаючи цю знаковість невіддільною від образу, обґрунтував її вже як інструмент діалогу й засіб передачі інформації.

Ці та інші аналогії дають змогу говорити про пряме до того ж у багатьох відношеннях органічне продовження О.Потебнею філософських поглядів Г.Сковороди, а тому й наступним етапом у розвитку концепції музичної мови й мислення українського теоретичного музикознавства.

1. Олександр Потебня. Естетика і поетика слова : збірник. – К. : Мистецтво, 1985. – 301 с.
2. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика / М.Г.Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / составл. и ред. М.Г.Арановского. – М. : Музыка, 1974. – С.90–128.
3. Тенянюк Ю.П. Аналогія слова і мистецтва в концепції О.О.Потебні / Ю.П.Тенянюк // Олександр Опанасович Потебня і проблеми сучасної філології : зб. наук. праць / відп. ред. В.Ю.Франчук. – К. : Наук. думка, 1991. – С.59–74.
4. Грінченко М. Історія української музики / М.Грінченко. – К., 1922. – 278 с.
5. Потебня А.А. Эстетика и поэтика / А.А.Потебня. – М., 1976.
6. Чехович К., др. Філософія у Олександра Потебні / К.Чехович // Науковий збірник Українського Університету в Празі.– Прага, 1930. – Т.ІІ. – С.40–54.
7. Овсяннико-Куликовский Д.Н. А.А.Потебня, как языковедь-мыслитель / Д.Н.Овсяннико-Куликовский // Киевская Старина. – 1893. – Т.42, VII. – С.30–46.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 284 с.
9. Гумбольдт Вильгельм фон. Язык и философия культуры / В. фон Гумбольдт. – М., 1985.
10. Шульгин О. Потебня і національне питання / О.Шульгин // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Париж ; Нью-Йорк ; Мюнхен ; Торонто ; Сідней, 1962. – Т.169 : Праці Філологічної та Історично-філософської секцій : збірник на пошану Зенона Кузеля / за ред. В.Янева. – С.479–489.
11. Вільчинський Ю. Олександр Потебня як філософ / Ю.Вільчинський. – Міністерство освіти України, Львівський державний університет ім. І.Франка. – Львів, 1995. – 74 с.

12. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор / С.Грица. – К.; Тернопіль : Астон, 2007. – 151 с.
13. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Колесса Ф.М. Музикознавчі праці. – К. : Наук. думка, 1970. – С.25–233.
14. Манакін В.М. О.О.Потебня про національно-мовну специфіку слова / В.М.Манакін // Олександр Потебня: сучасний погляд : матеріали міжнародних читань, присвячених 170-річчю від дня народження фундатора Харківської філологічної школи, 11–12 жовтня 2005 року. – Харків : Майдан, 2006. – С.24–31.
15. Бацевич Фл. Божественно-людська природа мови в концепції Олександра Потебні / Фл.Бацевич // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 1997. – Т. 234: Праці Філологічної секції. – С.297–303.
16. Потебня А.А. Малорусская народная песня, по списку XVI века. Текст и примечания / А.А.Потебня. – Воронеж, 1877.
17. Потебня А.А. Мысль и язык / А.А.Потебня. 3-е изд. – Харьков, 1913.
18. Потебня А.А. Мысль и язык / А.А.Потебня. – Одесса, 1992.

The ideas of O.Potebnia concerning the relationship between the language and thinking are analyzed. His thoughts on: the word as an artistic work and the national linguistic phenomenon; the structure of the word and its analogy – music sound; the essence of the language as a reflection of God's Logos are considered. Some analogies to the philosophy of H.Skovoroda are discussed. It is stressed that O.Potebnia's linguistic and psychological theory in the development of the conception of the music language and thinking in the Ukrainian music study.

Key words: word, language, communication, thought, artistic imagies, composition, thinking, person, sound, content, form.

УДК 78.072

ББК 85.310.004

Наталія Вакула

ПОНЯТТЯ МАРГІНАЛЬНОСТІ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

У статті зроблено спробу проаналізувати зміст поняття “маргінальність” та аргументувати її позитивну роль у формуванні галицького психотипу. Об’єктивною підставою для цього слугували численні матеріали й документи з історії Львівщини та Галичини.

Ключові слова: маргінальність, галицька культурна ситуація, художня всеосяжність, ментальне пограниччя.

Поняття маргінальності виступає важливим компонентом структури оновленого історичного знання. Традиційно вважається, що маргінальність – це історично та політично зумовлена властивість, яка утворюється переходом, “витісненням” із центру на околицю, на узбіччя. Водночас історія й статистика свідчать про те, що значний відсоток видатних осіб походять саме з маргіналії, тобто з географічних чи політичних провінцій.

Концепція маргінесу, маргінальної особи, культурна самоідентифікація якої не може бути об’єктивно цілісною, виникла ще в 30-ті роки XX століття. Згідно з енциклопедичним визначенням, “маргінальна особа – індивід, який, асимілювавши багато цінностей двох або більше конфліктуючих соціокультурних систем, ... визнає дискомфортні почуття природними і своєю поведінкою перетворює їх у своєрідні анафеми для усіх систем” [3, с.224]. Повною протилежністю наведеному визначенню є *галицька культурна ситуація*, яка є продуктом маргінесу. Безперечний позитив цього культурного феномену не вимагає спеціальних доказів. Безнадійно застарілим видається таке твердження: “Маргінальність означає сукупність особливих свідомостей та поведінки соціальних груп, що не здатні інтегруватись у велике співтовариство...; для маргінальності характерна заплутаність особистих рис..., це не стан автономності, а результат конфлікту з прийнятими у суспільстві нормами..., що характеризується розривом соціальних зв’язків і відсутністю здатності до самоідентифікації. Маргінальність пов’язана з втратою моральної саморегуляції, перетворює людину на чуттєво залежну істоту, не здатну до послідовної систематичної діяльності” [3, с.225].

Кожен пункт цього “діагнозу” заперечується численними аспектами змісту маргінальності в її галицьких інтерпретаціях, насамперед, подіями та станом її мистецького простору. Тому

й розглядати історичну маргінальність як підставу для формування галицького ментального психотипу взагалі й художнього зокрема видалося найбільш доцільним і перспективним. Відтак *мета цієї статті* – аргументація позитиву маргінальності в галицьких ментальних інтерпретаціях. Обраний аспект зумовлює розгляд історико-культурних ситуацій і подій, які закладали в колективну пам'ять усе те, що зумовило структуру й зміст ментального простору Галичини кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Львів, як майбутня столиця галицького князівства, а згодом і королівства, з'являється на європейській мапі в ХІІІ столітті. То був час високої готики, проторенесансу. Місто розвивалося з відчуттям “західності” – за законами європейської архітектури, характерною ознакою якої були полірівневий християнський *символізм та емблематика*. План міста – це квадрат, уписаний у коло. В архітектурних прикрасах, предметах ужиткового мистецтва, мануфактурі, згодом в оформленні манускриптів зустрічаються численні леви, пси, виноградні лози, язички полум'я, еліпси, змії, баранці, циркулі, очі, трикутники, терен, книги, розетки, лілеї тощо – багатющий арсенал християнської містично-мистецької символіки, крізь яку опоетизовувався та персоніфікувався ментальний світ тогочасної віруючої людини. Цією символікою організовувався простір, в якому знаками віри наочно детермінувалися норми релігійної моралі. Численні візуальні образи виступали як лейтмотиви високих ідеалів, своєрідні координатори суспільної та особистісної поведінки. Вагомою детермінантою становлення ментальності галичан стало надання Львову привілею магдебурзького права від 1356 року, яке відрізнялося від німецького взірця й, певною мірою, було “оригінальним”. З початком містобудівництва в Галицькому князівстві більшість місцевого населення сповідувала християнську віру візантійської традиції, а офіційні звернення, документація, хроніки міста велися латинською мовою. Те, що у візантійській традиції того часу проголошувалася святість Розуму, а в латинській (римській) – святість Влади, виразно окреслює духовні пріоритети в Галичині вже з початку їх формування. З цього випливає, що місцеве населення віддавна володіло мовами різного етнічного походження (слов'янського та романського) й писало вправно як латиницею, так і кирилицею [4].

Серед численних прикладів давньої духовної піснетворчості ХVІІ–ХVІІІ ст. у старовинних манускриптах ХVІІІ ст. зустрічаються не лише оригінальні твори, але й пісні іноземного походження. Однак, розходячись у думках із приводу кількості іноземного сегмента в українських піснях, науковці вказують, що саме через ці терени йшов жанрово-інтонаційний мовний потік із Заходу на Схід. З ХVІІ століття можна простежити дві тенденції в перекладі пісень. Перша тяжіє до мовного оригіналу, друга, зберігаючи текст і структуру вірша, віддаляється від оригіналу лексично. Таким шляхом через “галицькі ворота” ввійшли в українську співоцьку традицію духовні піснеспіви ренесансної та барокової доби. Причому в галицьких містечках латинські пісні часто співалися мовою оригіналу й русинською (тодішньою українською). Деякі мелодії українських духовних пісень мали очевидні ознаки спорідненості з популярними західно-європейськими танцями. Стильова контамінованість є наслідком культурних дифузій у ділянці духовного піснярства вже перед початком ХVІІ століття, оскільки деякі пісні, що зафіксовані на території Галичини в ХVІІ столітті в Богогласниках і рукописних пісенниках, виникли ще століттями раніше.

ХVІІІ століття в культурі Галичини позначено появою місцевої преси й музичної публіцистики. Першою в українських землях була газета французькою мовою “Gazette de Leopold”, згодом німецькі – “Мнемозина”, “Lemberger Zeitung” і, нарешті, польська “Газета Львівська”, яка мала літературно-мистецький додаток “Розмаїтості” [4]. З розбудовою міста нурт торговельних і культурних потоків закладав у круговерті вражень у ментальність городян *художню всеосаяжність і мобільність як психологічні установки*. І тому, коли місто звинувачувалося в тотальному еkleктизмі, мабуть, мистецтвознавці не були свідомі історичного підґрунтя цього явища, адже для Львова то не був негатив. Навпаки, йшлося про його споконвічну натуру, органіку. Саме еkleктика (насамперед архітектурна) стала інспірацією, яка згодом на порозі ХХ століття зумовила мистецькі злети, народження шедеврів сецесії. І химерна строкатість та часова по-

* А в цій пам'яті залишились і перша друкарня в Україні, епідемії (моривиці) й повені, бали та ярмарки, клеймерські оркестри, перші у Європі газові лампи, монастирські школи та лазарети, одні з перших в Європі притулки для бідних, і в Україні – бібліотеки.

ліфонічність галицького художнього світу осягали вищу гармонію, систематизуючись у численних витворах галицького бароко (архітектура, скульптура, живопис).

У першій половині ХІХ століття з'являється у Львові “Вісник мод паризьких”, де поряд з іншими матеріалами друкували літературну та музичну хроніку, опис подій театрального та художнього життя. Тоді ж вийшла з друку “Хроніка міста Львова” Дениса Зубрицького, яка й по сьогоднішній день вважається кращою хронікою середньовічного Львова на підставі архівних першоджерел, нині не існуючих. Стрімкість історичних подій другої половини ХІХ століття пришивидшувала й мистецький час. Для Галичини, яка не залишалась осторонь магістральних процесів історії, то був час кардинальних змін, час кристалізації нової мистецької якості культури. Епоха романтизму дещо нейтралізує мистецький культ інтелектуальної Гри; в маєтках нової буржуазії гине елітна аристократична культура, поступаючись місцем новій естетиці – естетиці середнього класу, часом зі знаком мінус. І лише культурна пам'ять народів, культурний генфонд у своїх потаємних глибинах залишає до кращих часів звукові перли бароко й класицистичну традицію Гри – продовжуючи цим структурувати безмежність свого ментального простору. Нова культурна формація неквапом обіймає всю авансцену європейського мистецтва. Форми суспільного життя, нові часові виміри, пов'язані з урбанізацією промислового виробництва, поява єдиного середньоевропейського часу** провокують нові форми культурного життя, зокрема, виникнення аматорських театрів та аматорських оркестрів (ансамблі існували й набагато раніше).

На руїнах “розтрощеної” культури аристократизму формувався новий художній синтез. Злиття інтонаційних джерел придворної музики з міським фольклором оновлює контури традиційних жанрів. Утворюється інтонаційний симбіоз міського романсу, батярських пісень, французьких революційних пісень-маршів тощо. То була нова міщанська культура, що, до певної міри, живилася пріоритетами романтичної естетики, для якої наріжним каменем стали ідеї національного патріотизму та національної міфотворчості. Водночас прискорення суспільних змін з одного боку, нездатність значного сегмента населення вписатися в круті “віражі” історії з іншого на ментальному рівні робить помітними настрої соціальної відчуженості.

Оновлення культурного поступу залучало до своїх лав значну частину столичного населення й дрібних містечок. Поступово музична обізнаність стає ознакою приналежності до поважного соціального рівня. Охопивши всю постреволюційну Європу, мода на салонні концерти не оминула й Галичину. Ця територія стає одним із центрів концертного життя Європи аж до першої половини ХХ століття. Ф.Ліст, Р.Вагнер, Г.Малер, Р.Штраус, М.Карлович, К.Шимановський, К.Ліпінський, М.Равель, Б.Барток – ось далеко не повний список музикантів світового значення, що незмірно збагатили Львів, назавжди залишили частку своєї харизматичної мистецької ментальності в просторі галицького художнього менталітету. Суперечливість, пасіонарність і багатозначність романтичної ідеї знайшли в ментальному просторі Галичини вдячний ґрунт, адже вони напрочуд органічно кореспондували з художньою поліфонічністю галицького духовного поступу. І все ж історико-культурні паралелі, традиційні порівняння мистецьких надбань Галичини та її столиці з Віднем і Парижем видаються не цілком адекватними реальному стану речей. Згадаймо лише одну із суспільно-психологічних настанов магдебурзького права: “Кожній національній спільноті жити звичаями свого народу”. Існуючі на цій території національні спільноти не “розчинялися”, не втрачали своєї самобутності. Численні національні громади (польські, українські, єврейські, німецькі, чеські) з докладно структурованими адміністративними та культурними осередками (школами, бібліотеками, театрами, нотозбірнями, друкарнями, релігійними установами) функціонували, зберігаючи свою культурну самість і пишаючись нею. У громадах виховувалися почуття національної гідності, вартісності власної мови й культури, молодь послідовно заохочувалася до них***. Водночас саме це посилювало повагу та цікавість до культури довколишньої, що й спричинило “культурні дифузії” (вислів

* Цікава статистика: на теренах Галичини протягом ХVІІІ–ХІХ століть існувало близько 300 видань, що подавали інформацію, пов'язану з мистецькими подіями не лише в Галичині, але й у всьому світі.

** У Галичині виробництво орієнтується на дискретний час уже із ХVІІ століття.

*** У містах і містечках існували австрійський, польський, український, єврейський театри, відбувалися вистави різними мовами, в тому числі й французькою. Люди ходили в національних строях (одязі).

Л.Кияновської), що утворювалися на високому почутті мистецької толерантності. За ступенем розвиненості це не були субкультури (при наявності адміністративно-державної домінанти), однак їх, безперечно, можна вважати компонентами однієї дискретно-цілісної маргінальної культури, продуктами єдиного ментально-художнього простору. Мандруючи в часі з метою увиразнення деяких історичних обставин, необхідно окреслити основні фактори становлення галицької музичної культури ХХ століття, такі як:

- повна відкритість до іноземних як східних, так і західних впливів;
- високий рівень загальної та професійної музичної освіти;
- вплив римо-католицької та греко-католицької церков, що залучали до служби парафіян, виховуючи духовно-освічені й висококультурні особистості, прищеплюючи навички хорового співу, навчаючи структурі та композиції хорових концертів (меси й літургії), їхній музичній лексичі, латині;
- широка розповсюдженість домашнього музикування з репертуаром австрійсько-польської та української салонної музики;
- багатонаціональна інтонаційна палітра;
- розвиток академічної музики під егідою високих моральних і релігійних ідеалів, не зумовлених класовою необхідністю;
- розгалужена система культурно-мистецьких осередків;
- тенденція до індивідуалізму у творчості.

Особливу, доленосну роль у формуванні українського художнього простору відіграла провінція, причому зміст цього процесу й до сьогодні вивчено недостатньо. Зберігаючи духовні та мистецькі первні у своєму ментальному просторі, саме в малих містечках жила більшість українського населення Галичини (великі міста полонізувалися). Музика глибоко ввійшла в їхнє життя та побут. Як і у Львові, там влаштовувалися концерти, музичні зібрання, ставилися музичні вистави, організовувалися гуртки, товариства. Там виписували, продавали (навіть друкували ноти в Стрию та Перемишлі) й реставрували музичні інструменти. І хоч усі тягнулися до Львова, Берліна, Відня та Праги в Бережанах і Тернополі, Самборі та Чорткові, Стрию, Ярославі та Перемишлі з більшою чи меншою мірою інтенсивності тривало музичне життя. Культурні осередки тих містечок і живили магістральний потік галицького мистецького розвитку. Більшість галицьких професіональних музик починали свій шлях саме з провінції й саме провінція на початку ХХ століття висунула цілу плеяду музикантів світової слави*. Ці “піонери музичної Галичини” (вислів З.Лиська) – піаністи, скрипалі, віолончелісти, композитори й диригенти стали новою хвилею, що принесла в Європу культурний контакт з “українською інтонацією”. Гастролі, а не раз і закордонна освіта музикантів, були основним механізмом регуляції відцентрових і доцентрових мистецьких потоків у Галичині. Адже гастролуючи центральними містами Європи, ці музиканти органічно асимілювали європейську творчу й виконавську манеру. Згодом, повернувшись на батьківщину, вони здійснювали численні гастрольні поїздки в провінційні містечка, де й виконували світову класику. Так “саме з маленьких галицьких містечок і проросло те велике плодоносне дерево, яке щедро обдаровує нас своїми мистецькими плодами до сьогодні” [2, с.6].

ХХ століття в культурно-мистецькому розвитку Галичини видається чи не найбільш бурхливим і суперечливим. І не лише з огляду на ідейно-політичні зрушення, але й урахування мистецькі видозміни та їхні темпи. Знаходячись на європейському ментальному перетині, Україна, а найперше Галичина, була своєрідним “ситом”, крізь яке мігрували на Схід мистецькі пошуки й інновації Західної Європи. Цей процес культурно-мистецького “перетікання”, ментальних “вибухів” значно посилювався з кінця 80-х у пострадянському художньому просторі.

Отже, пропонуємо деякі узагальнення.

1. Подієва насиченість історії, факти й документи – свідки “мовчазної мови” культури – дозволяють відтворити колорит і сенс проступання Галичини в Часі, невербально збагнути дух і

* З Коломиї родом А.Кос-Анатольський, з Ярослава – С.Людкевич. Піаністка О.Озаркевич приїхала до Львова з Городка, в Заліщиках зростав М.Гайворонський – композитор, диригент; родом із Пустомитівського району композитор і диригент А.Гнатишин.

пафос процесу, що зумовив психотип галицької маргінальної ментальності, поезики та мистецької особистості. Строкатість соціальної інфраструктури стала психологічним підґрунтям спостережливої поміркованості, вираженості галицького психотипу.

2. Поєднання розвиненого й, водночас, дбайливо прихованого сплаву самозануреності та відкритості знайшло своє яскраве віддзеркалення в музиці. З одного боку, це послідовна схильність до камерності, з іншого, – до духовного злиття в Ціле в ментальному світі музичної публічності. Ментальне пограниччя Львова мало колесальне значення не лише як інтегративна зона, але й як акумулятор і хоронитель кращих мистецьких знахідок і витворів, асимільованих у місцевий інтелектуальний контекст національною ідеєю.

3. Образна та символічна поліфонічність, гнучкість і глибина художньої думки в процесі трансформації західноєвропейської символіки в східноукраїнській (вужче – західноукраїнській) контекст, безперечно, інспіруються *національною ідеєю*. Це дозволяє інтерпретувати маргінальність соціокультурного простору Галичини як властивість позитивну.

1. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л.Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко. – Львів : НТШ ім. Т.Шевченка, 2000. – Число 15. – 284 с.
3. Християнство: енциклопедический словарь : в 3-х т. – М. : Научное изд-во “Большая Российская энциклопедия”, 1993. – Т.3. – 862 с.
4. Шишка О. Наше місто – Львів / О.Шишка. – 2-ге вид., випр. – Львів, 2002. – С.192.

The article contains an attempt of analysis of the conception “marginality” and the arguments concerning its positive role in the formation of the Galician psychotype. The numerous materials and documents from the history of Lviv region and Galicia served as the objective basis for this article.

Key words: marginality, Galician cultural situation, artistic universalism, mental frontiers area.

УДК 788.1/4:78.082.4

ББК 85.315.7

Ірина Палійчук

ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ XVII–XX СТОЛІТЬ

У статті окреслено етапи розвитку концерту для мідних духових інструментів у європейській музичній культурі XVII–XX століть, який розглядається як особливий жанр, умовно самодостатня жанрова галузь. У роботі також уперше коротко простежено шляхи становлення й розвитку таких його складових, як концерт для валторни й туби.

Ключові слова: жанр, концерт, мідні духові інструменти, жанрово-стильові модифікації.

Концерт (нім. Konzert, від італ. concerto – концерт, у буквальному розумінні – змагання (голосів), від лат. concerto – змагаюсь) – один із жанрів, який пройшов тривалий історико-еволюційний шлях, а в музичній культурі ХХ століття зазнав найбільш інтенсивного розвитку. Перші визначення “концерт”, “концертний стиль” пов’язані з ренесансним типом багатохорної монументальної композиції з її зіставленням хорів, солістів та інструментів. Натомість початок ХVІІ століття утверджує ці терміни в інструментальній музиці, що в цей час набирають достатнього значення.

Епоха бароко в музичному мистецтві проходить під знаком концертуючого стилю, породжуючи велику кількість нових інструментальних жанрів, зокрема сольного інструментального концерту, однією з характерних ознак якого є поява лідера-соліста. Так розпочинаються становлення та розвиток скрипкового (Дж.Бонончіні, Дж.Тореллі, А.Вівальді), клавірного (Й.-С.Бах) концертів, а також творів великої форми за участю солуючих духових.

Мета даної статті – окреслити історичні віхи еволюції жанру концерту для мідних духових інструментів як своєрідного цілісного системного явища у європейському музичному мистецтві.

Поставлена мета обумовлює такі завдання:

- дати визначення концерту для мідних духових інструментів як особливого жанру, умовно самодостатньої жанрової галузі;
- створити узагальнену панораму етапів розвитку концерту для мідних духових інструментів у європейській музичній культурі як цілісної жанрової системи впродовж XVII–XX століть.

У дисертаційних роботах Б.Мочурада “Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції” [3] та Ф.Крижанівського “Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру” [2] здійснюється ґрунтовне висвітлення жанрово-стильової динаміки розвитку концерту для названих окремих мідних духових інструментів у європейській музиці. Однак аналогічних праць, присвячених валторні й тубі, поки що немає, що засвідчує відсутність узагальнюючих праць із комплексного вивчення процесу становлення та розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів у європейській музичній культурі.

Вітчизняним науковцям до певної міри належить провідна роль у розробленні проблеми жанру концерту. Слід при цьому зауважити, що в таких випадках об’єктом розгляду традиційно обираються – на рівні жанру – концерти для якогось окремого інструмента – скрипки чи віолончелі, труби чи тромбона. До таких належать, наприклад, роботи В.Заранського (скрипковий концерт), В.Тимофєєва й О.Пономаренко (фортепіанний концерт), Б.Мочурада (концерт для труби), Ф.Крижанівського (тромбовий концерт) та інші.

Водночас концерти для виконавців, що належать до певної групи однорідних інструментів, разом утворюють певну ієрархічну структуру, умовно самодостатню галузь, зрештою, особливий жанр – концерт для струнно-смичкових інструментів або дерев’яних духових, мідних духових, ударних тощо. Кожне із цих “укрупнених” жанрових угруповань має спільні специфічні темброві, фактурні та інші характеристики, що в цьому відношенні чітко відрізняються від інших “сукупних” жанрів. Кожен із них має свою історію формування, еволюції, а також структуру й динаміку розвитку.

Жанр концерту для мідних духових інструментів являє собою своєрідне цілісне системне явище, складовими якого є концерти для труби, валторни, тромбона, туби. Кожен із них має свої характерні особливості й індивідуальний еволюційний шлях.

Серед інструментів мідної групи труба найпершою утвердила себе на сцені як солюючий інструмент. Високий розвиток виконавської майстерності в епоху бароко, пов’язаний із виникненням у XVII столітті стилю “кларіно”^{*}, спричинив формування жанру концерту для натуральної труби. Його творцями були Т.Альбіноні, Й.-С.Бах, І.Вальтер, А.Вівальді, Л.Моцарт, Й.Неруда, Дж.Тартіні, Г.Ф.Телеман, К.Тесаріні, Дж.Тореллі, Н.Штольцель та інші. Іманентними рисами даного жанрово-стильового типу є використання принципу контрастних зіставлень *concerto grosso*, його зв’язок зі скрипковою бароковою сонатою *da camera* і *da chiesa*, які передбачали відносно стабільний характер циклу та типологію частин (ближче до середини XVIII ст. установлюється тричастинний цикл як найбільш уживаний), а також запозичення віртуозного викладу музично-тематичного матеріалу з оперної музики.

Валторна свої перші кроки в ролі концертного інструмента зробила у творчості Й.-С.Баха, А.Вівальді, Г.Ф.Генделя та Г.Ф.Телемана. Партія солюючого інструмента в цих творах відзначається віртуозністю й базується, в основному, на використанні авторами верхньої – гамоподібної – частини натурального звукоряду [1, с.16–17].

Кульмінацією еволюції виконавства на натуральних валторнах і трубах є творчість Й.-С.Баха. Так, А.Швейцер називає використання духових інструментів у композиціях автора “геніальною сміливістю”, зокрема в його Бранденбурзьких концертах. Беручи в них за основу драматургії принцип *Concerto grosso*, Й.-С.Бах надає йому нового значення, де “... вже немає механічної заміни *tutti* і *concertino*. Обидві звукові групи знаходяться у напруженій взаємодії і розді-

* “Кларіно” (від латинського “*clarus*” – “ясний”) – стиль, який базувався на виконанні звуків, що входили лише в склад натурального звукоряду. Тому партії труби в оркестрових і сольних творах даного періоду відзначалися надзвичайною складністю, а друга половина XVII – перша половина XVIII століть в історії розвитку духового виконавства стали “золотою добою” солюючої труби кларіно та кульмінацією виконавства на натуральних трубах.

люються, щоб знову об’єднатись. І те, що відбувається з темою внаслідок впливу цих сил, є, власне, концертом [7, с.300]”.

Наступним еволюційним етапом становлення жанру концерту для мідних духових інструментів є класичний концерт, пов’язаний, насамперед, із творчим доробком віденських класиків – Й.Гайдна та В.А.Моцарта. В їх творчості остаточно кристалізуються сонатно-симфонічний цикл і форма сонатного *allegro*, в основі якої лежить контрастний бітематизм; остаточно утверджується тип класицистського симфонічного й оперного оркестру, а також активно розвиваються жанри концерту для різних солюючих інструментів з оркестром і камерного ансамблю для духових.

Основним принципом формування класичного концерту стала його взаємодія із симфонією, що відносно швидко зайняла домінуюче положення в розвитку оркестрової музики. Характерні ознаки жанру симфонії – тричастинна структура циклу; сонатне *allegro*, яке є визначальною формою його першої частини, – екстраполюються також на жанр сольного концерту. Однак не зважаючи на спільні риси жанрів симфонії та концерту, останній із них зберігає свою самостійність. Головною ж відмінною рисою класичного концерту від симфонії стала наявність партії солюючого інструмента, що вступає в концертне “змагання” чи діалог з оркестром.

Інша важлива відмінність полягала в самій ідеї концертного діалогу. Принцип “змагання”, який полягав у чергуванні реплік-тем соліста й оркестру, вплинув на сонатну форму в інструментальному концерті. Її характерною ознакою стала наявність подвійної експозиції, в якій основні теми репрезентував спочатку оркестр, а потім їх видозмінені варіанти повторював солюючий інструмент.

Трубний класичний концерт представлений лише декількома творами. Це – Концертіно для труби, скрипки, альту, віолончелі та фортепіано І.Г.Альбрехтсбергера, Концерти для труби з оркестром Й.Гайдна, Й.Г.Гуммеля, Л.Моцарта та Ф.Ріхтера.

Окрім труби, у XVIII столітті право називатися сольними інструментами здобувають тромбон і валторна. Інакше кажучи, основа концерту для мідних духових інструментів як жанрової системи вже була сформована.

Авторами перших тромбових концертів (для альтового типу інструментів, який у музичній практиці XVIII ст. був лідером групи тромбонів) були І.Альбрехтсбергер, Г.Вагензейль, М.Гайдн, а також Л.Моцарт. Художній і технічний рівень концертів даного періоду надзвичайно високий. Вони не втратили до нашого часу своєї художньої цінності, залишаючись для багатьох поколінь класичними зразками жанру [2, с.33].

Технічні та виразові можливості валторни надзвичайно яскраво репрезентують концерти Я.Штіха, А.Розетті, Й.Гайдна. Однак першою вершиною репертуару в жанрі концерту для натуральної валторни стали твори В.-А.Моцарта. Ці твори є класичними зразками валторного концерту, в яких композитор закладає основні принципи використання можливостей інструмента: знаходить фактуру викладу та характер тем, властивих саме валторні, а також уперше втілює органічну єдність віртуозності та наспівності інструмента.

Подальший процес еволюції концерту для мідних духових інструментів тісно пов’язаний з удосконаленням конструкції солюючих інструментів, зокрема, появою в XIX столітті вентильного механізму у валторні і труб. З винаходом хроматичних інструментів розпочався якісно новий етап використання валторни та труби як солюючих та оркестрових інструментів з акцентом на їх віртуозних і виразових можливостях. А введення в конструкцію тромбона квартвентилля закріпило використання в музичній практиці тромбона-тенора – як основного інструмента в оркестрі й у сольному концертному виконавстві.

Поряд з удосконаленням конструкцій мідних духових інструментів і появою нових (корнет, туба, валторнова або вагнерівська туба тощо) в XIX столітті формуються національні педагогічні та виконавські школи, які закладають підвалини розвитку духового виконавства у XX столітті. До них належать французька, німецька, чеська та російська виконавські школи. Поряд із ними у XX столітті формуються та розвиваються англійська, румунська й українська школи духового виконавства.

У романтичну епоху, позначену бурхливим розвитком сольного виконавства, настає нова фаза в розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів. Іманентними рисами романтичного концерту є яскрава характеристичність тематизму; віртуозність партії соліста як оз-

нака найвищого професійного рівня виконавця, вплив імпровізаційного начала на структуру композиції та інші.

Концертний репертуар для труби епохи романтизму представлений концертними фантазіями та різноманітними варіаціями Ж.Арбана й Т.Гоха, концертштюками В.Брандта та інших. На думку В.Посвалюка, найбільш відомими й до наших часів є варіації на тему “Карнавал у Венеції” Ж.Арбана, фантазія Т.Гоха “Перлина океану”, “Фантазія-каприс” Е.Тронсе, “Дві концертні п’єси” В.Брандта. Велику популярність і сьогодні мають “Концерт” і “Тарантела” О.Бьоме [4, с.256].

У XIX столітті значно поповнився валторновий і тромбовий репертуар у жанрі концерту. До створення концертних взірців за участю солюючої валторни звернулися К.М.Вебер, Р.Шуман і Р.Штраус. Авторами концертів для тромбона-тенора були Ф.Греффе, Ф.Давид, Е.Заксе, О.Ланге, Є.Рейхе, М.Римський-Корсаков та інші.

З точки зору співвідношення партій соліста й оркестру ці твори можна віднести до домінантно-сольного типу концерту, де партія соліста відіграє провідну роль у драматургії твору, а оркестр лише виконує функцію супроводу (К.М.Вебер, Ф.Греффе, Е.Заксе, О.Ланге, Є.Рейхе, М.Римський-Корсаков, Р.Шуман), а також симфонізованого, в якому при збереженні лідерства солюючого інструмента реалізовується певний тип симфонічної драматургії й розвитку (Ф.Давид, Р.Штраус). У конструктивному плані більшість вищезгаданих творів мало відрізняється від класичних тричастинних композицій. Водночас Концертино для валторни з оркестром К.М.Вебера, а також Концерти для тромбона-тенора Ф.Давида започаткували в історії розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів тенденцію створення композицій одночастинної форми.

Розвиток жанру концерту для мідних духових інструментів особливо інтенсивно відбувається у XX столітті. Цьому процесу сприяв прогрес національних виконавських шкіл, позначений розширенням меж робочого діапазону інструментів, урізноманітненням їх виразових і технічних можливостей. Усі ці чинники сприяли тому, що концерт для мідних духових інструментів посів одне із чільних місць у музичній культурі XX століття й проявив себе як універсальний жанр, що містить багатогранні можливості для реалізації різноманітних задумів.

Концертні взірці для мідних духових інструментів представлені у творчому доробку композиторів різних національних шкіл і стильових напрямків (неоромантичного, неокласичного, неофольклорного). В останній третині XX століття з’являються концертні твори для мідних духових інструментів, зумовлені прагненням авторів до радикальних змін драматургічних і музично-виразових засобів. Поява різноманітних стильових різновидів концертів для мідних духових інструментів пов’язана з пошуками композиторами оригінальних форм і запровадженням нових техніко-композиційних систем (додекафонії, алеаторики, сонористики).

Основними осередками розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів є творчість композиторів тих країн, в яких духове виконавство сягає досить високого рівня. Серед них вирізняються представники композиторських шкіл: французької (А.Барро, А.Жоліве, Д.Мійо, А.Депре), німецької (В.Брунс, П.Гіндеміт, З.Куртц), чеської (З.Ворлова, І.Ірко, І.Пауер), польської (К.Сероцький, М.Спісак) і республік колишнього СРСР (О.Арутюнян, М.Бердиев, В.Блажевич, С.Василенко, О.Гедіке, Р.Глієр, В.Гомоляка, Б.Горбульськіс, А.Грінуп, Б.Дваріонас, С.Карім-Хаджі, Х.Карев, Л.Колодуб, Б.Мокроусов, А.Нестеров, М.Раухвергер, Е.Тамберг, В.Щолоков, Б.Яровинський).

Панорама жанру концерту для мідних духових інструментів XX століття репрезентує як твори традиційного художнього вирішення (монументальні тричастинні), так і яскраво оригінальні, іноді віддалені від свого структурного інваріанта (одночастинний камерний концерт, концерт-поема, дво-, чотиричастинні концерти та інші).

У другій половині XX століття концерт для мідних духових інструментів втрачає свої чіткі жанрові контури, вступаючи в складну взаємодію з іншими жанрами, типами драматургії, образно-стильовими принципами. Активний процес взаємозбагачення різних жанрових начал привів до жанрової “дифузії” (В.Холопова), в результаті якої в рамках жанру концерту для мідних духових інструментів з’явилися його “гібридні” різновиди: концерт-симфонія, симфонія-концерт, концерт-сюїта, а також концерти для труби й тромбона, для двох чи трьох труб тощо.

До одного з нових явищ розвитку концертного жанру у XX столітті слід також віднести взаємодію концерту з камерним ансамблем, що виявилась у використанні різних модифікацій складів оркестру та інструментальних ансамблів. Біля джерел цієї тенденції стояв П.Гіндеміт,

створивши цикл Kammermusic (Kleine Kammermusic для флейти, гобою, кларнета, фагота та валторни ор. 24, №2 (1922)). Взірцем для автора під час створення даного циклу послужила майже забута у XX столітті форма ансамблево-оркестрової музики concerto grosso. Характерними принципами оформлення музично-тематичного матеріалу композитора були тематичні збільшення, контрапунктичні комбінування тематизму, дотримання закону строгої лінійності тощо.

1940–1950-ті роки характеризує поява сольного репертуару для труби, зокрема концертного жанру. Його основоположниками є О.Лебедев (Росія), Д.Генделев (Росія), Р.Воан-Уільямс (Англія), Е.Боцца (Франція), В.Струков (Росія) та інші. Таким чином, концерт для мідних духових інструментів, як єдина група цілісної системи зі своїми складовими, завершив своє формування.

Отже, простеживши становлення й розвиток концерту для мідних духових інструментів у західноєвропейській музичній культурі, можна констатувати сформування його як специфічної жанрової підсистеми з розвиненою структурою, зі своєю специфікою (звукотвора, трактування віртуозності й кантіленності), переважним складом аудиторії тощо. Ця жанрова підсистема виступає як рівноцінна іншим (для струнних, для дерев’яних, для ударних інструментів тощо), а також є складовою “вищою” жанровою системою – інструментального концерту.

Тривалий історико-еволюційний шлях, який пройшов жанр концерту для мідних духових інструментів, можна поділити на декілька етапів:

XVII–XVIII століття – період становлення та розвитку барокового концерту для труби. У ньому вирізняємо два типи, що сформувалися на основі церковної та камерної сонат і з відповідною стилістикою й типологією частин.

Основним фактором розвитку жанру концерту для мідних духових інструментів у XVIII столітті стала його взаємодія із симфонією. Однак класичний концерт формується як самостійний жанр, специфічною рисою якого є наявність партії солюючого інструмента, що вступає в “змагання” чи діалог з оркестром. Даний період характеризує також виникнення сольного концерту для тромбона та валторни як самостійних жанрів.

XIX століття – формування й розвиток домінантно-сольного й симфонізованого типів концертів, а також концертів-поем; національних педагогічних і виконавських шкіл, поява яких в епоху романтизму спричинила стрімке зростання духового виконавства.

XX століття – утвердження жанрів концерту для труби, валторни, тромбона та становлення концертного жанру для труби; пошуки нових концепцій жанру в межах різних національних композиторських шкіл; виникнення жанрових “гібридів” (концерт-симфонія, симфонія-концерт, концерт-сюїта), а також використання різноманітних виконавських складів.

Огляд шляхів еволюції жанру концерту для мідних духових інструментів у західноєвропейській музичній культурі XVII–XX століть переконує в тому, що цей жанр є одним з яскравих репрезентантів музичного мистецтва. Еволюційний процес концерту для мідних духових інструментів не припиняється по сьогоднішній день, що свідчить про великий творчий потенціал цього жанру та його значну соціальну цінність.

1. Буяновский М. Валторна / М.Буяновский. – М. : Музыка, 1961. – 142 с.
2. Крыжановский Ф.П. Украинский концерт для тромбона в аспекте становления и развития жанра : дисс. на соискание науч. степени канд. иск. : 17.00.03 / Ф.П.Крыжановский; КНМАУ им. П.И. Чайковского. – Одесса, 2006. – 181 с.
3. Мочурад Б.І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.03 / Б.І.Мочурад; ЛДМА ім. М.В.Лисенка. – Львів, 2005. – 185 с.
4. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні / В.Т.Посвалюк. – К. : КНУКіМ, 2006. – 400 с.
5. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А.Усов. – М. : Музыка, 1988. – 184 с.
6. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А.Усов. – М. : Музыка, 1975. – 200 с.
7. Швейцер А. Йоганн Себастьян Бах / А.Швейцер. – М. : Музыка, 1964. – 728 с.
8. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті / С.Шип // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам’яті І.Ф.Ляшенка). Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – К., 2002. – С.154–177.

The article shows the trends of formation and development of the concert for solo brass wind instruments with orchestra in the European musical culture 17–20-th century. It is considered as a many-sided systemic phenomenon. The work is also devoted to the study of the concert for horn and for tube.

Key words: genre, concert, brass wind instruments, style and genre modifications.

УДК 785.6:788.5

ББК 85.315.722

Олена Павленко

РИСИ НЕОКЛАСИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ В ДИВЕРТИСМЕНТІ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ А.ШТОГАРЕНКА

Жанрове визначення Дивертисменту А.Штогаренка передбачає наявність сюїтної картинності, однак виявлена сукупність ознак дозволяє стверджувати переважання рис інструментального концерту неокласицистського типу над сюїтністю. Один з перших українських концертних творів для флейти з оркестром представляє широкі віртуозно-виконавські можливості для флейти як солюючого інструменту.

Ключові слова: традиції і новаторство, жанр, формотворення, концерт, духові інструменти, флейта.

У метапросторі сучасної культури не завжди є змога з'ясувати на короткому проміжку часу об'єктивне значення мистецького явища, охопити його цілісну панораму, дати адекватну оцінку новітнім музичним реаліям. Серед надбань різних епох вражає дивний збіг пропорцій, структур, типів розвитку, який свідчить не лише про "вічні" теми й сюжети, але й про певні універсальні фактори формотворення та способи їх інтонаційного втілення. У цьому сенсі особливо гостро стоїть проблема сучасного трактування жанру. Глибинна взаємодія інваріантно-жанрових ознак у сучасному музичному просторі сучасної музики творить особливу та виняткову ситуацію. У контексті різноманітних процесів на рівні музичної форми жанр концерту часто апелює до сюїтності, а отже, й дивертисментності.

Актуальність статті зумовлена розглядом найбільш активного періоду розвитку жанру українського інструментального концерту, зокрема флейтового, в другій половині ХХ століття та спробою висвітлення окремих проблем сучасного трактування жанру.

У цьому контексті багатопланові можливості демонструють сьогодні сучасні духові інструменти. Серед них семантика флейтових звучань знаходиться чи не на першому місці. В українській музиці тембр флейти набуває значення своєрідного архетипу, який сягає сопілкових награвань прадавніх містичних язичницьких ігрищ і ритуалів, а з іншого боку, – глибоко інтимного ліричного начала. Відтак до двоїстості сприйняття флейтової природи спонукає Дивертисмент для флейти з оркестром А.Штогаренка.

Дивертисмент складається з трьох частин.

Перша частина – Allegro moderato, C-dur. Її інтонаційно-архітектонічні особливості, вочевидь, зумовлені жанром дивертисменту, задекларованим композитором. Звукове наповнення являє собою контрастні мелодичні сфери, які не створюють ефекту конфліктних зіткнень, натомість є різними площинами одного образу, не зважаючи на фактурні, темпові та ритмічні контрасти. Перша частина напрочуд цілісна: це – рондо класичного типу. Тематизм рефрену типовий для так званих "молодіжних" концертів радянської доби. Контрастом до нього виступає тематизм епізодів, що виявляє підтекст стрімкого, активного злету показово енергійних, нарочито "бадьорих" інтонацій масових пісень.

Allegro розпочинається чотиритактовим вступом оркестру, що щільно заповнює інструментальний простір квартковинтовими акордами, кожен з яких акцентується, підкреслюється синкопованим ритмом і стрімко охоплює діапазон у чотири октави. Динамічна шкала вступу сягає від *p* до *ff*. При домінуючій тональності C-dur перший акорд репрезентує квартове поєднання звуків *fis-c-g*. Від *fis* низхідним ходом басів – *fis-f-e-d-cis-c* досягається тоніка, заповнення тритонового ходу стрічковою квартовою гармонією налаштовує на інтонаційну вибагливість і

гостроту. Вступ у подальшому розвитку відіграватиме функцію завершення окремих композиційних розділів форми.

Оркестрова палітра цілком змінює характер звучання з моментом вступу партії флейти. Фактура розподіляється на два пласти – один стає ритмічним фоновим остинато для гнучкої мелодичної лінії, другий бере на себе функцію ехо до флейтового соло. Рефрен викладено в куплетно-варіантній формі ($a+a^1 \mid a+a^2$) (1–22 тт. | 22–38 тт.).

Мелодія партії флейти легко злітає вгору звуками тонічного септакорду. Вона, безперечно, має інструментальну генезу, оскільки, не зважаючи на повтори, розташована у високому регістрі, доволі складна й ритмічно неоднорідна. Форшлаги різних типів і лігатури поєднані зі стакато несиметричними пунктирами (Ц.1), що вимагає від виконавця віртуозного володіння інструментом. Від початку одночасного звучання сольної партії й оркестру, з огляду на ритміку утворюються два контрастні пласти: перший – остинатний акордовий супровід у діапазоні *c-fis* розвиває звукову ідею басової лінії вступу, другий – поривчасто стрімкий ритм соло флейти.

Інтонаційний зміст кантиленної мелодичної лінії першого епізоду виступає альтернативою підкресленому інструменталізму рефрену. Композитор послідовно послуговується принципом поліфонізації фактури. Якщо рефрен демонструє зіставлення сольної лінії з оркестровою вертикаллю, то в епізоді партії оркестру й соліста органічно взаємопроникають, утворюючи поліфонізований фактурний шар. Структурно епізод являє собою поєднання імітаційності з варіантною повторюваністю. Невеличке восьмитактове фугато поступається гомофонно-гармонічній шеститактовій побудові, де соло флейти звучить на тлі гармонічної фігурації (знов-таки квартової) оркестрового супроводу. Ця побудова проводиться двічі. При незмінному супроводі в партії флейти відбуваються незначні ритмічні модифікації, що не впливають на загальні мелодичні обриси.

Тема епізоду доручена струнним, а згодом флейті – протяжна лірична мелодія широкого дихання з незначним дробленням наприкінці куплета (4 такти перед Ц.4). Фактурна поліфонічна тканина в першому куплеті (Ц.3) утворює три пласти: нижній – розгорнута звукова лінія в струнних, середній витримує остинатну фігуру, а понад усім ширяє соло флейти. При повторі куплета (Ц.4) тема проводиться імітаційно в трьох модусах – канон в оркестрі, до якого долучається імітація партії флейти зі збереженням ритмічного остинато в середніх голосах. Слід зауважити, що особливої свіжості звучанню надають прийоми ладового перебарвлення, що немов раптові блискавки колорують лінію соло.

Восьмитактова зв'язка перебирає на себе функцію кульмінації, після якої поява рефрену не сприймається як контрастна. Рефрен повністю відтворює початкове звучання й приводить до наступного другого епізоду (Ц.8). Як і в попередньому, тут відбувається фактурне протиставлення рефрену. Розгорнута унісонна мелодична лінія басів на тлі секундового "шелесту" струнних (*as-moll*) лише в дев'ятому такті підхоплюється соло флейти. І знову спостерігається трипластовість: контрапунктуючі лінії басів і флейти й остинатне тремоло альтів. Цей епізод, як і попередній, проводиться двічі (Ц.10), при повторі партія флейти набуває незначних інтервальних змін. Таким чином досягається структурна відповідність до попереднього епізоду.

Фактурне протиставлення лінії та вертикалі, репрезентоване на початку твору, продовжується й у наступній композиційній фазі (Ц.11). Її перший розділ – соло флейти й оркестровий фігуративний рух, другий – стрічкові квартові гармонії, які перегукуються з квартовими вертикалями на початку Allegro. Цю фазу можна тлумачити як таку, що заміщає собою рефрен. Саме в ній досягається потужна динамічна кульмінація, після якої коротка зв'язка призводить до третього, останнього епізоду (*Poco tempo mosso*). Він є органічним поєднанням проникливої ліричної мелодії сольної партії на фоні тонічного органного пункту низьких струнних і контрапунктування в середніх голосах. За своєю функцією у формі цілого цей епізод постає алюзією до першого епізоду.

Десять тактів органного пункту на *C* завершується низхідним ходом *c-h-a-as-g-f-e*, який вводить до вельми оригінальної дводільної каденції (Ц.15). Каденція розгортається на зіставленні лірики двох типів: імпровізаційного та жанрового походження. Вона розпочинається розгорнутим соло флейти на кшталт народного інструментального музикування. Розгониста мелодична лінія поєднує елементи віртуозно-інструментальні з кантиленою та тембро-інтонаціями – звуконаслідуваннями людського голосу. У цій побудові відсутній традиційний метричний поділ при складній ритмічній організації матеріалу.

Друга складова каденції жанрово чітко визначена: quasi-вальс поєднує в собі інтонаційний малюнок повільних епізодів Allegro з характерним мелодичним кадансом – звуковою емблемою молодіжних ліричних вальсів 60-х (Ц.15, 2 т.). Дотримуючись принципу куплетної строфічності, композитор при повторному жанровому зіставленні транспонує його на квінту вгору (quasi Cadenza). Каденція набуває рис три- та п'ятичастинної рондальності, оскільки імпровізаційні побудови проводяться тричі, розділені вальсоподібними включеннями. Останнє є найбільш розвиненим: немов у змаганні невимушеної імпровізації та структурованого жанрового начала перемагає вільний інтонаційний розвиток. Заключне проведення імпровізаційного характеру, вдвічі довше за два попередні, свого роду ода віртуозності.

Поява акордів вступу та мотиву рефрену переривається септолями флейти. Розпочинається кода Allegro vivo, що пролітає на одному диханні, мов вихор, розвиваючи ідею головної партії-рефрену першої частини – взаємодоповнюючий рух сольної партії та оркестру. Органічно звучать у коді інтонації останнього епізоду каденції (Ц.16, 5–11 тт.). Завершується частина віртуозним злетом флейти в четверту октаву.

Таким чином, перша частина Дивертисменту за стильовими та структурними ознаками становить взірць класичного рондо, про що свідчить наявність трьох рефренів і двох епізодів, каденції й коди. Насичена жанрово-інтонаційними кліше повоенного періоду, ця форма виявляє достатню гнучкість і цілісність. Тематизм першої частини Дивертисменту знаходиться в єдиному асоціативному плані з мажорними темами С.Прокоф'єва, Д.Кабалевського, Т.Хреннікова. Частина сприймається на одному диханні, завдяки обраному композитором моторному метроритмічному стрижню.

Легкість, прозорість, невимушеність образно-емоційного змісту, артикуляційні, темпові та регістрові зіставлення Allegro дозволяють визначати характер частини як оптимістичне скерцо. До того ж взаємодія сольної й оркестрової партій постає як діалог, гра-співбесіда, що відповідає традиційній жанровій семантиці рондо.

Друга частина – Andante sostenuto – драматургічний центр циклу, композиційний план якого вкладається у звичні рамки сонатної форми з “повнометражною” експозицією, розробкою, репризою й кодою, головною та побічною партіями тощо. У межах цих традиційних структур застосовано протиставлення різко контрастного тематизму, оригінальний характер його розвитку, ладотональні зіставлення, нетрадиційні акордові вертикалі, трактування оркестру як унісонного моноліту.

Головна партія розпочинається тритактовим оркестровим вступом, що імітує награвання на лірі. На тлі остінатного ритму в середньому регістрі розгортається широка, діапазоном у дві октави, насичена численними розспівуваннями (секстолями, децимолями, повільними фіоритурами та мелізматиною) “нескінченна” мелодія, в якій лише ледь-ледь відчувуються елементи періодичності. За інтонаційною генезою, метричною та ладовою перемінністю (ковзання – *as-moll-a-moll*), мажоро-мінорними світлотінями мелодія імітує імпровізаційний мелізматичний спів лірника. “Час розширити, збагатити поняття мелодії, нашу уяву про неї, і нема необхідності, дотримуючись будь-яких “правил гри”, придушувати в собі органічну тягу до вільної інтонаційно розкутої мелодійності”, – вважає А.Шнітке [1, с.26]. Саме така мелодія панує в другій частині Дивертисменту.

Закінчується виклад головної партії мелодичним ходом (2 такти перед Ц.3), підхопленим насиченим оркестровим звучанням, що “проростає” подібно до оркестрових акордів рефрену з першої частини. Однак ці акорди набувають цілком іншого – драматичного забарвлення; занурені в зону двічі гармонічного мінору, викладені низхідними тріольними мотивами, стрічкові гармонії утворюють дві висхідні секвенційні хвилі (*Animato rubato*). Вони перериваються “самотнім” звучанням соло флейти, підтриманим єдиним квартовим акордом. Соло вдруге переривається оркестровими вертикалями на матеріалі *Animato rubato*, але секундою вище. Таким чином, побічна партія за своєю будовою (*a b a¹ b¹*) вкладається в куплетну форму. Цей прийом нагадує безпосередні фронтальні зіткнення в симфоніях Д.Шостаковича, де беззахисна витонченість соло протиставляється маркатованому руху оркестрової маси. Щоразу тематичний матеріал проводиться секундою вище, створюючи ефект зростання напруженості, а оркестрові вертикальні “втручання” в зіставленні із соло флейти набувають загрозливого характеру.

Розробкова частина Andante являє собою п'ятиголосне фугато, в якому поєднуються елементи імітаційної та контрастної поліфонії. Тематичний матеріал утворено різноманітними модифікаціями мотивів соло флейти з побічної партії. “Своєрідний, розлогий ладово-свіжий мелос (не кажучи вже про комплекс підрядних ліній) на тлі фактурних пластів – це і є найскладніше для сприйняття, те, що вимагає високоорганізованого інтелекту”, – вважає С.Слонімський [2, с.25]. Фугато становить смислову кульмінацію у фактурній драматургії Дивертисменту. У процесі розвитку фугато відбувається інтонаційне взаємопроникнення поліфонічних ліній кожної з оркестрових партій та флейтового solo. Особливо хочеться відзначити напрочуд красиву мелодичну лінію верхнього голосу, яка в процесі розвитку поступово подрібнюється й підводить до кадансового звороту, що асоціюється з українською міською ліричною піснею кінця 50-х – початку 60-х років (чотири такти перед Ц.7).

Коротка оркестрова зв'язка (солуюча віолончель Ц.7) розпочинає секвенційний рух в оркестрі в напрямку регістрової кульмінації. Раптом висхідний рух припиняється (Ц.7, т.4), тріолі челести занурюють у лірико-фантастичний образний світ, мелодія у флейти постає жанровою ремінісценцією вальсоподібного фрагмента з каденції першої частини Дивертисменту. Справедливість спостереження підтверджує й поява оркестрових вертикалей із першої частини (Ц.8).

Отже, розробка складається з двох фаз, де перша – фугато, що піддає інтонаційному “випробуванню” тематизм головної партії, а друга розвиває ідею зіставлення соло й оркестрових вертикалей, репрезентовану в побічній партії. Як і в експозиції, в другій фазі зберігається куплетно-варіантна форма. Однак якщо побічна партія в експозиції набувала фаталістичного відтінку, то в розробці акордові вертикалі підмінені мажорними звучаннями з першої частини, відтак у розробці побічна партія отримує цілком інший характер. Цей епізод, із його буфонними настроями, протиставляється образу кришталеві чистоти й прозорості, в чому відчувається безпосередній вплив тематичного розвитку фіналу Сьомої симфонії С.Прокоф'єва.

Реприза підсумовує матеріал розробки. Вона розпочинається, подібно до експозиції, остінатним оркестровим ходом. Одночасно з головною партією вступає партія віолончелі. Разом із флейтою вони розвивають тематизм головної партії в романтично зворушливому дуєті (Ц.10). Цей дуєт – відлуння фугато з розробки – продовжує лінію ліричних трансформацій головної партії.

Побічна партія (Ц.11), на відміну від головної, продовжує експозиційний, а не розробковий сюжет. Вона викладена у зворотному порядку: спочатку квартові акорди, з яких розростається напружено-драматичний період (Ц.11, тт. 1–8), а після нього флейтове соло на тлі квартових акордів оркестру. Цей фрагмент апелює до драматичних сторінок Одинадцятій симфонії Д.Шостаковича (тема “Обнажите головы”). А.Штогаренко трактує оркестр як потужну монолітну масу. Тихе закінчення Andante на пікардійській терції немов розчиняється в просторі.

Отже, контрасти та драматичні зіткнення цієї частини дозволяють вважати її кульмінаційною. Andante характеризує шляхетна вираженість почуттів без надмірної експресії. Над усім панує гармонійність інтонаційного складу мелодизму, фактурних і структурних пропорцій та взаємозв'язків. Навіть у кульмінаційних зонах напруга досягається не нагнітанням, ущільненням фактури, а за рахунок інтонаційних опозицій – тобто широко розгорнуті партії змінюються мозаїкою тематичних утворень. Діалогізм оркестрових поліфонічних ліній і соло (фугато) доповнюється драматичними протистояннями оркестрових унісонів і соло (побічна партія). Таким чином, усі образні й драматургічні характеристики Andante зумовлюють трактування його форми як сонатного алегро.

Третя частина – Moderato assai – феєричний блискучий звуковий світ. Будучи смисловим узагальненням попередніх частин, фінал підсумовує їх тематично-структурні утворення. Композиція фіналу – це складна тричастинна форма, де крайні частини – модифіковане рондо, а середина – двочастинне тріо.

Головна тема фіналу інтонаційно перегукується з головною темою першої частини, однак, уважніше придивившись, стає ясно, що вона несе зовсім інший зміст. Тема складається з трьох чотиритактових речень (типова структура української ліричної пісні), кожне з них могло б являти собою окрему тему. Перше речення – це поєднання загальних формул руху з мотивами народного танцю, друге – образ гопака й третє – широко розспівна тема в оркестрі, підтримана контрапунктом флейти (Ц.2, 1 т.). Таким чином, рефрен поєднує елементи національного танцю, ліричної протяжної пісні та загальні форми руху, об'єднані в період із трьох речень.

Перший епізод рондо розвиває елементи гопака з рефрену (Ц.1). Починається він із другої цифри й складається з двох фаз. Перша, як уже згадувалося, привносить елементи мотивної розробки в партію солюючої флейти, в другій (Ц.4) домінує оркестр з активними ритмічними елементами (Ц.4, тт.5–7). Наступне проведення рефрену переміщує його три речення у зворотному порядку.

Другий епізод, що за своєю будовою подібний до першого, має характер похмуро-іронічного скерцо. Цього ефекту вдається досягнути за допомогою ладово-колористичних переключок сольної партії з партією оркестру та зіставленнями *sf* і *p*.

Середня частина фіналу – *Andantino* – куплетної форми, її інтонаційний матеріал – відгомін паралельних квінт, ліричної стилістики другої частини *Divertissementu*. Першу побудову середини доручено оркестру: на фоні витриманих квінт у середньому регістрі при перемінному метрі викладається мелодія, наближена до народної пісні. Лише в кінці цієї побудови флейта контрапунктує легкими висхідними пасажами. Друга побудова *Andantino* фактурно більш насичена. Кожен з учасників дуету флейти та віолончелі інтонує контрастні теми, які своїми контурами та ритмічним малюнком наближені до останньої теми з першої частини, ліричних розспівів із другої і третього елемента рефрену.

З'єднує середину з репризою зв'язка, перша частина якої – ремінісценція тем із другої частини (“зрив кульмінації” Ц.7, II ч.), а друга – заснована на мотивному розвитку елементів рефрену. Кульмінація фіналу проходить у точці “золотого поділу”, подібно до сонатних алегро віденських класиків.

Завершує фінал блискуча, стрімка кода, яка, подібно до всіх попередніх структур, складається з двох частин. Перша – доручена оркестру й використовує контрасти *f* – *sub. p*, друга – блискучі арпеджо флейти на фоні поділеного на два пласти оркестру. Перший пласт звучанням синкопованих акордів обрамляє весь цикл, другий – контрапунктує флейті. Особливо слід відзначити функцію ладовості у фіналі: якщо в попередніх частинах елементи діатоніки створювали національний колорит, то тут, у поєднанні із загальними формами руху (гами, арпеджо), вживання діатонічних ладів мажорного нахилу створює ефект іронії.

Порівняння лексичних і структурно-композиційних особливостей частин *Divertissementu* засвідчує, що образна сфера першої частини знаходиться в стилістичній площині сучасного для композитора світу. Зміст другої частини пов'язаний з одвічними надчасовими ментальними образами. Звуковий світ занурено в простір драматичних зіткнень особистісного становлення та невблаганно-фатального зовнішнього начал. У фіналі втілено ідею примирення зовнішнього й внутрішнього світів, яке здійснюється у всепоглинаючому вихорі народного танцю.

Звичайно, обране автором жанрове визначення твору передбачає наявність сюїтної картинності, проте наведені спостереження дозволяють вбачати в *Divertissementu* радше риси інструментального концерту неокласицистського напрямку ніж сюїти.

Час появи *Divertissementu* – це час, коли в лавах українських митців посилювався розкол між так званими новаторами та традиціоналістами. Твір, у якому досить прозоро проступає архітектоніка та формотворчі засади минулого, оцінювався як епігонство. Проте навряд чи створенням *Divertissementu* автор прагнув задекларувати певну ідеологію. Сьогодні, з відстані часу, твір можна оцінити більш об'єктивно. Не виключено, що в контексті філософії постмодернізму тут здійснилась ідея свідомої відмови від пошуків нових технік у перспективі того, що твір можна писати з любові до сучасності, без потреби що-небудь змінювати, лише із чистої любові до творчості (Умберто Еко).

В одному з інтерв'ю А.Шнітке зауважив: “Морально утверджена думка, начебто значими є лише глобальні сюжети, в яких історія ширше особистої долі... Мені це здається абсурдним, ... тут здійснюється мстивість певної логіки природи: якщо хочеш бути значним і береш відповідну тему, не будеш ним ніколи, а якщо без усяких претензій візьмешся за щось скромне, просте, раптом воно може стати досить значним, мати широкий аспект змісту” [3, с.26]. І дійсно, самі по собі засоби музичної виразності, відпрацьовані століттями, можуть видаватися банальними, не банальними вони стають лише у відповідному контексті. Ця проблема вирішується завдяки характеру інтонаційного мислення композитора. Ані раціональні орієнтири, ані ідея, ані виразовий арсенал тут не спрацьовують, лише внутрішнє мотивування, логіка творчого процесу дають належний результат. Таким є *Divertissementu* А.Штогаренка, який, не виходячи за

рамки коректного самовияву, не бентежачи розум якоюсь особливою неповторністю концепції, приваблює гармонійністю звукового світу.

1. Взгляд из предыдущего десятилетия. – М. : Сов. музыка, 1992. – №1. – С.24–27.
2. Виноградов Т. Андрій Штогаренко / Т.Виноградов. – К. : Музична Україна, 1973. – 37 с.
3. Кияновська Л. Андрій Штогаренко / Л.Кияновська // Українська музична культура. – Львів : Тріада плюс, 2008. – С.178–184.
4. Пономаренко Е. Концерт для фортепиано с оркестром В.Золотухина (к вопросу о типологических особенностях) / Е.Пономаренко // Музичне мистецтво : зб. наук. статей. – Донецьк : Юго-Восток, 2005. – Вип.5. – С.64–73.
5. Тараканов М. Инструментальный концерт / М.Тараканов // Новое в жизни, науке и технике. Серия : Искусство. – М. : Знание, 1986. – №1. – 56 с.
6. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм и жанров / Ю.Холопов. – М. : Музыка, 1971.

A.Shtoharenko's genre Divertissement determination foresees the presence of suite picture, however certain aggregate of signs allows to assert predominance of instrumental concert lines of neo-classicism type above suite type. One of the first Ukrainian works of concerts for a flute with an orchestra presents wide skilful virtuos and performing possibilities for a flute as a solo instrument. Actuality of the article is caused by the consideration of the most active period of genre development in the Ukrainian instrumental concert, in particular flute, in the second half of XX century and by the attempt of lighting the separate problems of modern genre interpretation.

Key words: traditions and innovation, genre, form-building, concert, wind instruments, flute.

УДК 78.072

ББК 85.31

Оксана Федорків

ПРОБЛЕМА СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст. У ПУБЛІЦИСТИЧНО-КРИТИЧНІЙ СПАДЩИНІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

У статті розглядається публіцистична спадщина знаного західноукраїнського композитора й музикознавця С.Людкевича в аспекті проблеми становлення професійного музичного мистецтва Галичини першої третини ХХ століття, акцентується увага на дописах музикознавця, в яких висвітлюються питання становлення й розвитку професійної музичної освіти в краї.

Ключові слова: Галичина, історичний процес, музична освіта, професіоналізм, музичне мистецтво.

Творча постать Станіслава Людкевича (1879–1979) багатогранна й різноманітна. Митець відомий у світі не тільки як один із найвидатніших українських композиторів, але й як визначний науковець, музичний критик і фольклорист. Його по праву можна вважати зачинателем українського музикознавства й автором першої в Україні музикознавчої дисертації “Zwei Beiträge zur Entwicklung der Tonmalerei” (“Два причинки до розвитку звукообразності”, 1908 р.). Саме С.Людкевич на початку ХХ ст. відкрив сторінку історіографії музичної культури Галичини. Він був одним із перших фахівців, що володіли глибокими знаннями фактологічного джерельного матеріалу, ґрунтовною обізнаністю із соціально-культурними обставинами краю, професійною принциповістю та об'єктивністю.

Більша частина наукової спадщини С.Людкевича була написана й надрукована переважно у львівських газетах і журналах до 1939 року. Найдовше музикознавець співпрацював зі щоденною львівською газетою “Діло”, друкувався в мистецькому журналі “Артистичний вісник”, “Ілюстрованому музичному календарі”, в історичному журналі “Стара Україна”, в музичних журналах “Музичний листок”, “Музичний вісник”, “Українська музика” тощо.

Протягом першої третини ХХ ст. Станіслав Людкевич написав значну кількість різного типу й жанру робіт, присвячених реконструкції пульсу музичного життя Галичини, вагомим

подіям мистецько-громадського значення, питанням музичного шкільництва й педагогіки, творчо-індивідуальній самобутності митців, неперевершеній виконавській майстерності українських артистів, жанрово-стильовим характеристикам творчого доробку західноєвропейських і вітчизняних композиторів. Виступи музикознавця на шпальтах періодичної преси розкривали проблеми музичної естетики й стилістики, музично-виразових та естетичних засад народності й національної визначеності музичного стилю. Як досвідчений філолог Людкевич торкався проблеми взаємовпливів літератури та музики й як учений виступав на “стиках” літературознавства й музикознавства.

Станіславу Людкевичу, як одному з перших західноукраїнських композиторів-професіоналів, що отримав широку й усебічну загальноосвітню підготовку, природною була боротьба за художній прогрес і творчий професіоналізм, що складало основний зміст багатогранної діяльності видатного митця.

Тож метою даної розвідки є висвітлення й концептуальне осмислення процесу становлення професіоналізму в музичному мистецтві Галичини першої третини ХХ ст. у дзеркалі наукових досліджень С.Людкевича.

В українську та світову історію Галичина ввійшла як один із найбільш самобутніх регіонів, що був потужним центром національно-політичного та культурно-мистецького життя.

Друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст. (до 1939 р.) – особливо важливий період західноукраїнської історії, який характеризується значним піднесенням культури, становленням і розвитком різних сфер мистецької діяльності. Суспільно-політичні рухи інспірували до культурно-освітнього й соціально-політичного життя широкі верстви населення Галичини. У складних умовах соціально-політичних подій того часу розпочинається консолідація художніх сил, помітною особливістю стала професіоналізація українського музичного мистецтва, змінювалося співвідношення між фаховими й аматорськими художніми силами.

Музична культура Галичини першої третини ХХ ст. виразно проілюструвала розвиток двох тенденцій. Перша тенденція виявилася в розвитку української національної музичної культури, демократизації музичного життя, а друга – в його професіоналізації. Обидві вони не народилися у ХХ столітті, а довгий час дозрівали серед галичан. Первісною й значно старшою була ідея розвитку та пропаганди національної музики. Передові діячі західноукраїнської інтелігенції саме в музиці вбачали важливий і один із найперших засобів пробудження національної свідомості та національного єднання. С.Людкевич був одним із тих, хто добре розумів роль музики в гармонійному вихованні людини, у вихованні почуттів національної єдності. “Музика, – як відзначав митець, – поруч з поезією у всіх майже народів стала від непам’ятних часів і чимраз більше стає одним з головних чинників та засобів у вихованні молодого покоління від колиски до повного розвою” [9]. Важлива роль у цьому процесі відводилася передусім народній пісні, осередками плекання якої стали хоріві товариства, створення яких позначилося на зростанні аматорського музичного руху.

С.Людкевич був прихильником хорового співу, який, на думку митця, слід дбайливо плекати, тому що він має незрівнянний вплив на формування світоглядних позицій краян. Кульмінацією аматорського національного музичного руху в Галичині було виникнення хорового товариства “Боян” у Львові (1891), що стало не тільки об’єднанням музичних сил краю, а водночас і осередком національно-культурного відродження. Згодом за прикладом львівського аналогічні товариства створюються в Коломиї (1895), Станіславові (1896), Снятині (1901), Городенці (1936), Калуші (1932), Рогатині (1937) та ін.

Саме в цей період у Галичині назрівала проблема підготовки виховання професіональних діячів музичної культури. Глибоко усвідомлюючи неможливість досягнення високого музичного професіоналізму без кваліфікованих кадрів, С.Людкевич докладав багато зусиль до організації на західноукраїнських землях спеціальної мистецької освіти. З особливим ентузіазмом виступав митець за створення у Львові української консерваторії. С.Людкевич став одним із фундаторів становлення професіональної музичної освіти не лише у Львові, а й загалом у Західній Україні. Саме цю проблему митець у 1902 році підняв на сторінках часопису “Діло”. Він писав: “Дилетантів музичних у нас багато, але фахово освічених музик шукай зі свічкою!.. А без певного числа людей фахово освічених, без певного потрібного рівня ерудиції всіх музикальних людей взагалі ми не можемо й думати про витворення своїх музичних товариств... Ми мусимо

чим скорше витворити у Львові такі музичні інституції, що виробляли б наш гарний музичний матеріал на **свою музичну культуру**. В першій ряді мусить стати такою інституцією ніщо інше, як українсько-руська музична консерваторія, себто школа, що взяла б собі завдання і програму виробляти наші не раз великі таланти на фахових музик і артистів” [7].

Виступаючи одним з ініціаторів заснування у Львові української консерваторії та беручи участь у тогочасній боротьбі українського студентства Галичини за український університет, С.Людкевич, як зазначає З.Штундер, “використовував політичні гасла цієї боротьби й щодо музичного шкільництва” [11, с.16]. У статті “Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові” митець наголошував на політичному значенні школи й культурному розвої взагалі: “Без інтенсивної т. зв. **культурної роботи** нам не думати не то про піднесення культурне, але навіть про політичне значіння. Усі наші політичні дезидерати мають основу й оправдання тільки у культурному поступі і з ним зростаючих потребах” [7].

Процес становлення національної музичної освіти в Галичині в перші десятиліття ХХ століття тісно пов’язаний із діяльністю Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, який був заснований у Львові 1903 року за ініціативою членів товариств “Львівський Боян” і “Сокіл” під егідою “Союзу співацьких і музичних товариств”. Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка, крім централі у вигляді повної консерваторії, мав у багатьох містах Галичини філії або окремі класи. Одним з ініціаторів відкриття філій у містах Галичини був С.Людкевич. Він у своїх виступах на сторінках періодичної преси відмічав, що, “незважаючи на важкі, невідрадні матеріальні і моральні умови нашого життя, які стоять на дорозі розвою і плекання коштовної музичної культури..., наша суспільність у Львові і краю повинна зрозуміти, що музика для музикально одареної нації повинна і мусить бути не “люксусом”, а хлібом насущним, елементом конечним для культурного розвою, і всіма силами піддержати змагання музичного товариства в кожному напрямі. Зокрема, повинні зрозуміти це усі наші більші міста в Галичині та заснувати філії Музичного інституту у себе” [2].

Починаючи з 1912 року, директор інституту В.Барвінський та його інспектор С.Людкевич, спираючись на параграф 17 Статуту Музичного товариства ім. М.Лисенка (про творення філій), організовують філії в багатьох містах Галичини: Стрию (1913), Станіславові (1921), Дрогобичі (1923), Перемишлі (1924), Бориславі (1924), Тернополі (1928), Самборі (1928), Коломиї (1929), Яворові (1930), Золочеві (1931), Рогатині (1938). Окремі класи від Музичного інституту були відкриті в Городку, Чорткові, Раві-Руській, Ходорові [2]. Крім того, з 1931 р. у Львові починає свою діяльність філія для робітничих передмість Клепарова, Замарстинова, Жовкіньського й Знесіння.

На початку своєї діяльності більшість філій були незалежними від центрального музичного інституту у Львові. Вони організовувалися відповідно до локальних умов і складу музичних викладацьких сил. У 1924 та 1925 роках, з ініціативи самих же філій, було проведено їх централізацію, уніфіковано навчальні програми й плани та віддано під контроль централі. Для цього був створений інспекторат при Музичному товаристві ім. М.Лисенка у Львові, а Станіслав Людкевич і Василь Барвінський були призначені інспекторами. Крім цього, було сформовано спеціальний “Правильник”, яким визначалися відносини філіальних відділів шкіл та інспекторату. Незважаючи на те, що централізація існувала на практиці й пройшла апробацію Міністерства віросповідань та освіти, вона формально не була зафіксована в Статуті, а була оформлена лише в низці недрукованих тимчасових правильників.

Лише в середині 30-х рр. розпочалася акція в товаристві та музичному інституті за проведення змін і доповнень до застарілого Статуту. Проте на загальних зборах не було досягнуто потрібної більшості голосів і тому зміни так і не прийняли.

Система підготовки кваліфікованих музичних кадрів у ВМІ ім. М.Лисенка та в його філіях опиралася на програму, що охоплювала всі музичні предмети, необхідні для теоретичних і практичних занять, здобуття значних знань і навиків. З цього приводу С.Людкевич у своїй статті “Кілька заміток до реформи у вищій музичній інституті товариства ім. М.Лисенка” відзначав, що “у цілій організації науки в Інституті – слід – стремитися до того, щоби не тільки фактично піднести рівень науки в кожному фаху зокрема, але (що важніше) щоби через сконцентрування найважливіших галузей знання і відповідне пристосування їх до даного фаху елева надати цілій освіті одноцільного напрямку й синтезу, які відповідали б і сучасним конечним вимогам, і нашим потребам і недотачам” [6].

Тож учні ВМІ ім. М.Лисенка могли отримувати ґрунтовні знання та всебічну музичну освіту. Особливо обдаровані й працьовиті, відповідно, обирали шлях професійних музикантів, аматори ж, як зазначалося в Статуті, мали змогу поширювати свій музичний світогляд.

Рівень підготовки музичних кадрів перевірявся шляхом проведення різних форм контролю та звітності. Це були інспекції класів і піврічні й річні іспити, що проводилися в лютому й травні (червні) кожного навчального року. Такі іспити проводилися перед комісією, яка складалася з учителя, директора й двох делегатів Управи, серед яких найчастіше були присутні інспектори інституту С.Людкевич, В.Барвінський.

У музичних закладах регулярно проводилися “пописи” – концерти за участю кращих учнів для громадськості міст і краю. Такі концерти були справжньою подією й мали вагоме навчально-виховне значення, тому що, з одного боку, давали змогу викладачам показати результати своєї праці, а з іншого, – учням продемонструвати здобуті вміння. Починаючи з 1925/26 навчального року, Вищий музичний інститут організував у Львові спільні “пописи” учнів філій.

Регулярне проведення “пописів” за участю кращих учнів сприяло розвитку музично-виконавських навиків, удосконаленню концертної майстерності, вихованню сценічної витримки, самоконтролю, фахових навиків, міцної технічної бази, активності, що було однією зі складових частин методики виховання музиканта-професіонала.

Участь елевів музичних закладів у спільних звітних концертах яскраво репрезентувала рівень підготовки професійних музикантів та ілюструвала динаміку становлення професійної музичної освіти в Галичині.

Проведення “пописів” у різних містах краю – Станіславові, Коломиї, Стрию, Тернополі, Дрогобичі, Перемишлі знаходило відзначення в періодичній пресі в дописах провідних музикознавців В.Барвінського, А.Рудницького, Б.Кудрика, В.Витвицького, Н.Нижанківського та ін.

С.Людкевич постійно відвідував як річні іспити, так і спільні “пописи” елевів музичних закладів і висловлював свої думки на шпальтах місцевих часописів. Однак митець неодноразово зазначав, що не завжди ці події мали резонанс у періодичній пресі, та відстоював думку про необхідність їх відзначення: “Рік річно влаштовували пописи елевів нашого Музичного інституту ім. М.Лисенка вже від кількох літ проминають чомусь без відгомону в пресі. А прецінь це справа першорядної ваги для нашої музичної культури. Тому треба їй хоч час від часу присвятити трохи уваги. Тим більше, що пописи ... викликали живий інтерес і признання всіх учасників, навіть чужинців” [5].

Концертні виступи учнів Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка С.Людкевич визнавав першорядною справою для музичної культури краю й присвячував їм багато особистої уваги. Численні рецензії та виступи С.Людкевича мали не тільки оціночне значення, де автор акцентував увагу на досягненнях і недоліках вибору як концертного репертуару, так і його виконання, але, що унікально важливе, констатуюче й прогнозує значення. Ці матеріали є наочним доказом інтенсивної й успішної музично-педагогічної праці викладачів та елевів розгалуженої сітки навчальних закладів Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, в яких відзначався постійний поступ виховання музичної культури в усій Галичині. Так, у черговій рецензії автор зазначає: “Цьогорічні пописи свідчать про постійний поступ і зріст Музичного інституту та про постійне поширення його агент не тільки у Львові, але в цілім краю, незважаючи на важкі, невідрадні матеріальні й моральні умови нашого життя” [5].

Кожний “попис” відкривав нові імена талановитих учнів, які своєю діяльністю відіграли значну роль у становленні українського музичного професіоналізму.

За роки своєї діяльності інститут виріс, як зазначав С.Людкевич, “в найповажнішу нашу музичну установу вже не локального, а краєвого характеру, яка претендує на музичну консерваторію та конкурує успішно з найповажнішими музичними консерваторіями в Галичині й державі” [8, с.94].

Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка був першим українським вищим навчальним закладом на теренах Західної України, в якому цілеспрямовано проводилася робота з підготовки професійних виконавців, музикознавців, диригентів, співаків. Навколо нього гуртувалася талановита молодь, кращі представники якої гідно репрезентували музичне мистецтво як у Галичині, так і за її межами.

Кращі вихованці та педагоги цього закладу брали активну участь у концертному житті краю, регулярно виступаючи в різних музичних імпрезах, святкових академіях, ювілейних ве-

чорах, концертах творчих організацій (Музичного товариства ім. М.Лисенка, “Коломийського Бояна” та інших), лекціях-концертах, вечорах класичної музики тощо.

Отже, аналіз публіцистичних і музично-критичних дописів Станіслава Людкевича на сторінках періодичної преси Галичини першої третини ХХ століття довів, що діяльність Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка та його філій була різноплановою й неочіно важливою, що в першу чергу сприяло становленню та розвитку музичної освіти в регіоні у визначений період, а багаторічна (понад сто років) історія діяльності музичного інституту (з 1939 р. – Львівська державна консерваторія ім. М.Лисенка, а з 2006 р. – Львівська національна Музична академія ім. М.Лисенка) довела життєдайність цієї установи, яка в нових історичних умовах утвердила свою необхідність і вагомість у підготовці професійних музичних кадрів в Україні.

1. Гордійчук М. С.Людкевич – музикознавець // Творчість С.Людкевича : збірник статей / упор. М.Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1979. – С.145–163.
2. Діло. – Львів, 1926. – Ч.151.
3. Дирекція В. Музичного Інституту. Звіт із діяльності Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка і його філій (за 1929–1930 рр.) // Музичний Вісник. Видає тов-во ім. М.Лисенка. І піврік – 1930. – Львів. – Квітень. – С.5–6.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція Галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л.Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
5. Людкевич С. З музичного руху. Попис елевів Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка / С.Людкевич // Діло. – 1926. – Ч. 151. – 11 липня.
6. Людкевич С. Кілька заміток до реформи у вищим музичнім інституті товариства ім. М.Лисенка / С.Людкевич // Діло. – 1910. – Ч. 173.
7. Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руських музичних консерваторій у Львові / С.Людкевич // Діло. – 1902. – Ч. 239. – 5 листопада.
8. Людкевич С. Музичний інститут ім. М.Лисенка / С.Людкевич // Українська музика. – 1937. – Ч. 7. – С.94–96.
9. Людкевич С. Про музикальне виховання / С.Людкевич // Світло. – 1921. – Ч. 3. – Вересень.
10. Сивохіп В. До питання народження історичного музикознавства в Галичині / В.Сивохіп // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності : матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1997. – С.97–106.
11. Штундер З. С.Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик / З.Штундер // Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / упор., ред., переклади, вступна стаття і примітки З.Штундер; С.Людкевич. – Львів : Вид-во М.Коць, 1999. – Т. 1. – С.5–28.

In the article the publicism inheritance of the known west Ukrainian composer and musician S.Lyudkevich is examined in the aspect of the problem of becoming of professional musical art of Galychyna of the first third of XX century, attention is aspected on the notes of musicologist in which the questions of becoming and development of trade musical education light up in an edge.

Key words: Galychyna, historical process, musical education, professionalism, musical art.

УДК 78.071

ББК 85.31р

Юрій Волощук

ПОЛІЕТНІЧНИЙ ЗМІСТ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ В ОДЕСЬКІЙ СКРИПКОВІЙ ШКОЛІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ століття

У статті розкриваються специфічні риси та напрями розвитку Одеської скрипкової школи в аспекті виявлення напрямів і форм поліетнічних творчих контактів; аналізуються основні педагогічні та методичні принципи фундаторів “авторських шкіл”. Вивчаються концертний репертуар і манера гри найяскравіших виконавців у контексті розвитку європейського виконавського мистецтва кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.

Ключові слова: скрипкова школа, поліетнічні творчі контакти, виконавське мистецтво, методичні принципи, авторські школи.

Формування будь-якої національної культури відбувається, як правило, під впливом іноземних культур і контактів національних творчих кадрів із представниками інших мистецьких традицій і шкіл. У ХІХ столітті в музичному мистецтві Західної та Центральної Європи активно здійснювалося реформування багатьох сфер діяльності, на зміну одних стилів, жанрів, творчих

напрямок приходили інші. Паралельно із цими змінами відбувалося дедалі все більш помітне розмежування сфер музичної діяльності: виконавства, педагогіки, композиторської творчості, які розвивалися за своїми внутрішніми законами та принципами. Історично більш тісна культурна інтеграція в Західній Європі, більш ранній розвиток музично-естетичної та музично-теоретичної думки, художніх стилів, напрямків і жанрів, які визначали історико-культурну епоху тих часів у порівнянні зі східнослов'янськими народами, зумовили значний приплив західноєвропейських музикантів-виконавців, композиторів, педагогів до України, яка намагалася ввійти до загальноєвропейського культурного простору.

Крім того, становлення й розвиток української музичної культури та музичного життя були пов'язані ще й з історико-культурними особливостями регіонів, у кожному з яких жили, працювали та гастролювали представники інших європейських музичних культур. Так, південні регіони України й їхні культурні центри: Одеса, Миколаїв, Херсон та інші міста, крім західноєвропейського, відчували вплив із боку російської, єврейської й південноєвропейських – італійської, грецької та інших культур.

Саме тому вивчення процесу формування Одеської скрипкової школи кінця ХІХ – першої третини ХХ століття можливе при розгляді багатьох аспектів, пов'язаних із взаємовпливом і взаємозбагаченням української та інших європейських культур, представники яких працювали в місті в різні періоди його історії. Будучи національними меншинами, поляки, євреї, чехи, росіяни не тільки зберігали власні національні культурні надбання, традиції та звичаї, але й органічно вливалися до українського культурного процесу. Зокрема, кращі польські, чеські та російські музиканти-професіонали своєю діяльністю пропагували й пов'язували в єдине західноєвропейські, російські музичні досягнення з українськими виконавськими й освітніми традиціями.

Деякі аспекти становлення Одеської скрипкової школи кінця ХІХ – початку ХХ століття розкриваються в музикознавчих працях, в яких висвітлюються напрями діяльності скрипкових класів Одеської консерваторії (Т.Водоп'янова, С.Мірошниченко, С.Платонова, О.Станко, М.Турчинський); аналізується педагогічна та виконавська творчість найяскравіших представників струнно-смичкового виконавства (М.Гольдштейн, М.Грінберг, В.Пронін); визначаються особливості розвитку мистецьких творчих взаємин між виконавцями й педагогами Одеси та представниками інших європейських культур (В.Щепакін).

Проблеми трактування поняття “школа” у виконавському мистецтві висвітлюються в наукових статтях Ж.Дедусенко.

Проте перелічені праці лише частково піднімають питання визначення поліетнічних засад розвитку одеського струнно-смичкового виконавства досліджуваного періоду, що й зумовило мету написання розвідки: виявлення інтеретнічних впливів і визначення їх ролі в розвитку Одеської скрипкової школи кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.

Поставлена мета окреслила ряд завдань, які потребують вирішення в процесі наукового дослідження:

- вивчення етнокультурологічної проблематики традицій і досвіду Одеської скрипкової школи; визначення її теоретичного комплексу у вигляді художньо-естетичних орієнтирів і педагогіко-методичних принципів;
- дослідження особливостей формування “авторських” педагогічних шкіл Одеської консерваторії в контексті національних традицій та інтеграційних мистецьких процесів;
- висвітлення основних напрямів творчої співпраці українських виконавців і педагогів з іноземними митцями.

У порівнянні із соціальним устроєм багатьох інших російських та українських міст першої половини ХІХ століття в Одесі ще з перших років існування завдяки вигідному географічному розташуванню та морському порту швидко почали розвиватися торгівля, будівництво, промисловість і, як наслідок цього, економіка та культурне життя. Цей важливий фактор, а також багатонаціональний склад Одеси, мешканцями якої були росіяни, українці, молдавани, євреї, греки, албанці, італійці, вірмени та представники інших національностей, сприяли більш демократичній організації побуту її мешканців у порівнянні із соціальною та національною структурами більшості тогочасних міст України.

Сплеск музично-культурного життя в перші десятиріччя після заснування Одеси сприяв притоку багатьох відомих музикантів різних національностей. Дуже швидко в місті набула роз-

витку система музичного виховання, широко застосовувалася в побуті домашнє музикування. Так, уже в 1802 р. у місті були відкриті музичні класи Д.Ф. фон Рассель. Крім того, існували музичні курси, що мали програму, близьку до консерваторської: музичні курси Р.Ф.Гельм, М.Шмідт, Я.С.Кауфман. Крім шкіл, де опановували гру на різних інструментах, існували музичні навчальні заклади, в яких студенти навчалися за однією спеціальністю. Педагоги-скрипалі відкривали спеціальні класи й курси, а оскільки скрипка користувалася особливою любов'ю серед одеситів, ці курси відвідувало багато учнів. Найбільш відомими були курси О.Фідельмана й П.Столярського.

У 1859 році було створене Імператорське Російське Музичне Товариство, а через 25 років, 1884 року, в Одесі було засноване його відділення (ОВ ІРМТ). 1 грудня 1886 р. виник перший професійний музичний заклад: музичні класи при відділенні ІРМТ. Найбільш важливими факторами, що вплинули на успішну діяльність музичних класів, на думку активної дослідниці одеського скрипкового виконавського мистецтва Т.Водоп'янової, стали: високий професіоналізм викладачів, постійне творче спілкування одеських музикантів із видатними вітчизняними й закордонними композиторами, виконавцями й педагогами [1, с.202].

З початку діяльності музичних класів ІРМТ почався перший етап становлення Одеської скрипкової школи, який тривав до 1896 року, тобто до часу заснування музичного училища.

За десятилітній період існування музичних класів в Одесі (1886–1896) тут епізодично працювали учні професора Л.Ауера – К.Гаврилов, Е.Млинарський, Б.Мироненко, П.Пустарников, які були випускниками Петербурзької консерваторії. Спочатку клас скрипки нараховував усього 6–8 чоловік, і інтерес до цього інструмента в одеситів виник не відразу. Особливою заслугою К.Гаврилова (працював в Одесі в 1892–1894 і 1915–1922 рр.) стало те, що він зумів підняти престиж інструмента, ввівши клас скрипки в число провідних. Багато з випускників одеських музичних класів і музичного училища продовжили навчання в Петербурзі: А.Мец, В.Мульман, Я.Местечкін, Н.Меренблюм, Є.Щедрович, М.Ельман. На жаль, у 1922 р. Гаврилов вимушений був остаточно покинути Одесу, переїхавши в Польщу [1, с.202]. Таким чином, можна стверджувати, що перший етап становлення скрипкової школи в Одесі був тісно пов'язаний із традиціями російської скрипкової школи, зокрема авторської школи професора Петербурзької консерваторії Л.Ауера.

У ХХ столітті музична освіта в Одесі особливо тісно перепліталася з музично-громадським, музично-театральним і концертним життям міста. Педагоги й учні стають основними виконавцями на концертних естрадах. Випускники училища працюють у міському й оперному оркестрах, в ансамблях, у хорових колективах.

З організацією музичного училища в 1897 році музична освіта отримала міцну основу. З цього часу бере свій відлік наступний, другий етап становлення Одеської скрипкової школи, який відзначається налагодженням тісних творчих контактів із чеськими та польськими музикантами.

Уже в перші роки училище випустило ряд талановитих учнів, що відіграли важливу роль у розвитку музичної культури: скрипалів П.Столярського, Л.Зеленку, Й.Пермана, Н.Бліндера.

Початок становлення Одеської скрипкової школи припадає на кінець ХІХ століття, коли три чеські скрипалі Й.Перман, Ф.Ступка, Й.Карбулька заклали міцні основи скрипкової педагогіки міста. У подальшому, завдячуючи педагогічному взаємозв'язку, музично-творчі традиції цих педагогів не тільки передавалися, але й розвивалися. Від цих педагогів беруть початок три основні лінії продовження “чеських традицій” у розвитку Одеської скрипкової школи. Першу лінію представляють Й.Перман, Ф.Макстман, О.Станко, О.Каверзнева, Л.Лемберський, М.Грінберг. Друга лінія пов'язана з педагогічно-творчою діяльністю Ф.Ступки, Д.Лекгера, О.Деркач та ін. Серед найяскравіших представників третьої лінії – Й.Карбулька, П.Столярський, Д.Ойстрах, В.Мордкович, В.Пронін.

Крім Пермана, Ступки й Карбульки, в доконсерваторський період у скрипковій педагогіці успішно проявили себе: Е.Млинарський, Я.Коціан, О.Фідельман, Н.Бліндер та ін., діяльність яких у місті була короткочасною, однак залишила вагомий внесок у розвитку Одеської скрипкової школи.

Так, зокрема, в історії розвитку польсько-українських музичних зв'язків чільне місце належить виконавській і педагогічній діяльності Еміля Млинарського. Народився майбутній скрипаль

у 1870 р. у Польщі. Спочатку вчився в Л.Бьома, а пізніше в Л.Ауера. Молодий музикант (йому було 24 роки) почав восени 1894 року роботу в музичному училищі, відразу ж поринувши в інтенсивне музичне життя Одеси. Виступав у симфонічних і камерних концертах, які користувалися значним успіхом у публіки. Велику увагу приділяв Млинарський педагогічній роботі й у короткий термін завоював славу одного з провідних викладачів скрипкової гри. Серед його кращих учнів був знаменитий польський скрипаль П.Коханський, у нього вчилася також відома російська скрипалька Лія Любошиць, що продовжила навчання в Московській консерваторії, а також професори Київської консерваторії Л.Магазинер і Н.Скоморовський. У 1898 році Млинарський переїхав до Варшави, а вже в 1904 р. став директором Варшавської консерваторії [2].

Третій етап становлення та розвитку Одеської скрипкової школи кінця XIX – першої третини XX століття бере свій початок від заснування консерваторії, яка почала діяльність на основі музичного училища 8 вересня 1913 р. У практиці європейських консерваторій, у тому числі Віденської та Лейпцигської, з якими одеський музичний навчальний заклад підтримував творчі зв'язки, великою повагою користувалися принципи музичної естетики Е.Гансліка, який вважав, що тільки “патологічні” слухачі налаштовані на пошук емоційного й у цілому образного змісту в музиці. Традиції російського, українського мистецтва солідарні швидше з французькою школою розмовної (інтонаційної) виразності музики, відповідно, її змістовна сторона складає нерозривну єдність із формально-конструктивним моментом.

Однак робота над технічною оснащеністю учнів скрипкових класів Одеси проводилася й проводиться з установкою на високий рівень її розвитку й з особливою увагою на ідейно-змістовному моменті авторського твору. Усі три покоління професорів Одеської консерваторії безустанно відстоювали вказані позиції. Першими професорами класу скрипки стали Й.Перман і Ф.Ступка.

Професор Одеської консерваторії Йосип Перман (1871–1934) був вихованцем відомого професора Празької консерваторії О.Шевчика. Він працював в Одесі близько сорока років (1897–1934), був постійним учасником (альтистом) квартету ОВ ІРМТ, склад інших членів якого постійно змінювався. Перман почав свої виступи у квартеті ще наприкінці 1890-х рр., коли на чолі квартету був І.Карбулька, потім виступав у квартеті під керівництвом учня Шевчика О.Фідельмана, нарешті, в так званому “Одеському чеському квартеті”, першою скрипкою якого був Я.Коціан. Великий досвід Пермана як камерного виконавця надав змогу музикантові, крім ведення спеціального скрипкового та альтового класу, вести в музичному училищі, потім у консерваторії клас камерного ансамблю. Виховав велику кількість висококваліфікованих скрипалів, серед яких – професор Одеської консерваторії Ф.Макстман, Л.Лемберський, М.Грінберг, що продовжували й розвивали традиції свого вчителя протягом багатьох років. Будучи одним із перших професорів Одеської консерваторії, Й.Перман отримав звання “заслужений професор” [18, с.108].

Однією з перших педагогів, що продовжила й розвивала традиції професора Й.Пермана, стала його вихованка Файна Макстман (1896–1951). Після закінчення Одеської консерваторії Ф.Макстман була прийнята на посаду солістки великого симфонічного оркестру Одеської філармонії. У 1920 р. художньою радою консерваторії вона, разом із П.Столярським, була запрошена викладачем класу скрипки, де пропрацювала до 1951 р. Це була талановита скрипалька, яка часто виступала як із сольними концертами, так і в супроводі симфонічного оркестру. Професор кафедри струнно-смичкових інструментів Одеської державної музичної академії імені А.Нежданової А.Станко відзначає в її грі великий скрипковий звук, широту й масштабність виконавства, майстерне володіння різноманітними штрихами смичка й великий арсенал різноманітних барв скрипкового тону [19, с.107–108]. Як педагог вона знаходила до кожного учня індивідуальний підхід, завжди відкриваючи в грі вихованців кращі риси їх художнього обдарування.

Серед вихованців Ф.Макстман слід відзначити: лауреата міжнародних конкурсів О.Каверзневу, Р.Цивіну, Я.Каплан, Л.Каца, М.Міксон, О.Станко й багатьох інших.

Продовжувачем традицій чеської скрипкової школи, які були започатковані Й.Перманом, став і Леонід Лемберський (1901 – ?). У 1930-х роках він очолив фортепіанне тріо при Одеській філармонії, в якому віолончелістом був Г.Вайнер, а піаністом Л.Саксонський. Приділив увагу Лемберський, за прикладом свого вчителя Й.Пермана, й квартетній грі. У післявоєнні роки Леонід Лемберський став концертмейстером оркестру Одеської філармонії, виконував скрипкові

соло. Але чільне місце в його діяльності займає педагогічна робота. Багато років він пропрацював у школі-десятирічці П.Столярського. Основною умовою для оволодіння майстерністю гри на скрипці, на думку Лемберського, є правильна постановка. Він прагнув добитися зняття “затиснених” рук, для цього використовував спеціально ним розроблені вправи [12, с.205–207].

Вихованцем професора Й.Пермана був і Михайло Грінберг (1907–1985), відомий у довоєнні роки як скрипаль. Разом із Л.Лемберським М.Грінберг асистував професору П.Столярському в спеціальній школі-десятирічці; за традицією, яку представляв і Й.Перман, гра на альті була обов'язковим компонентом скрипкової підготовки. Однак пізніше М.Грінберг вирішив присвятити себе цьому інструментові, пройшовши курс навчання в професора А.М.Сосіна в Ленінградській консерваторії, де в 30-ті роки був уведений спецклас альтя. В Одеській консерваторії на той час альтовий клас був відсутній і з'явився тільки після війни – першим педагогом став М.Грінберг. Він же викладав спеціальний альт і в музичному училищі. Михайло Грінберг підтримував особисті контакти з видатними виконавцями й педагогами-альтистами, серед них – професор Ленінградської консерваторії А.Сосін, професори Московської консерваторії В.Борисовський, С.Понятковський, М.Толпиго, Г.Безруков, професор Київської консерваторії Б.Палшков. Нові художньо-стильові тенденції в цілому й у методиці викладання гри на скрипці ним завоювалися в процесі творчого спілкування з музикантами високого професійного рівня.

Як слушно зауважує С.Платонова, Грінберг не тільки продовжив традиції педагогічної школи свого консерваторського вчителя Й.Пермана, але також поєднав їх із навиками роботи в другому художньо-педагогічному напрямі, започаткованому П.Столярським [12, с.208].

На думку професорів школи Пермана, ігровий апарат скрипаля повинен бути настільки ідеально розвинутий, щоб бути готовим до використання в будь-якій музичній ситуації: виступі в “зручному” й “незручному” репетиційному ритмі, в аудиторії “підготовлених” і “любительській”.

Вихованці Й.Пермана – професори Одеської консерваторії Ф.Макстман, Л.Лемберський, М.Грінберг – неухильно дотримувалися методичних установок чеської школи, одночасно привносячи у свою педагогічну роботу багато нового.

Професор Ф.Ступка (1879–1965) також випускник О.Шевчика, працював в Одесі з 1901 до 1919 рр., а згодом повернувся до себе на батьківщину, в Чехію. Як і Перман, Ступка був викладачем музичного училища, згодом консерваторії, а крім цього – концертмейстером оркестру оперного театру. Будучи професором Одеської консерваторії, виховав відомих скрипалів: Я.Гордона, І.Ройзмана, Л.Ортенберг, І.Віланда, Д.Карпиловського, які згодом емігрували за кордон, де продовжили музично-творчі заповіді вчителя. У Ступки продовжували музичну освіту численні учні П.Столярського. Вихованець Ф.Ступки професор Д.Лекгер протягом багатьох років культивував і розвивав традиції вчителя в стінах Львівської консерваторії.

Йосиф Карбулька (1866–1920) був також випускником Празької консерваторії по класу професора А.Бенневіца, в якого у свій час навчався О.Шевчик. Карбулька викладав у музичному училищі ОВ ІРМТ із 1896 до 1905 рр. Яскравий соліст, основу репертуару якого склали віртуозні твори Паганіні, Ернста й Венявського, Карбулька став керівником квартету ОВ ІРМТ. Серед репертуару скрипаля було також чимало його власних творів, які, за рекомендаціями А.Дворжака, були видані в Берліні. Після залишення роботи в Одесі цей видатний скрипаль переїхав до Миколаєва, де став педагогом, а з 1907 р. директором Миколаївського відділення ІРМТ. Протягом п'ятнадцяти років праці в місті виступав як соліст і камерний виконавець. Серед партнерів скрипаля була його дружина піаністка О.Карбулька. Й.Карбулька мав особисті дружні стосунки з відомим українським композитором М.Аркасом, пропагував його камерну музику, включаючи її до своїх концертних програм, основу яких складали твори чеських композиторів. Окрім виступів у Миколаєві, скрипаль неодноразово приїздив із гастролями до Херсона.

В Одеській консерваторії Й.Карбулька не викладав, однак його вихованець Петро Столярський (1871–1944) гідно продовжив традиції свого вчителя. Столярський у 1900 році закінчив Одеське музичне училище по класу Карбульки. Згадуючи свого вчителя, Столярський зазначав, що той був ерудованим музикантом, який знав і розумів свою справу. У роботі з учнями він головну увагу приділяв розширенню їхніх технічних можливостей, вважаючи, що саме технічна довершеність виконавського апарату дозволить глибше відчувати художній бік того чи

іншого твору. Крім Столярського, в Карбульки в Одесі та Миколаєві навчалися ще десятки музикантів, які, будучи репрезентантами чеської скрипкової школи, вже за радянських часів стали гордістю українського та російського музичного мистецтва й педагогіки, збагатили кращі досягнення чеської скрипкової школи власним педагогічним надбанням.

Сам П.Столярський почав навчатися грі на скрипці пізно, тільки в 15 років, приватно займався у Варшаві в С.Барцевича (учня чеських скрипалів Ф.Лауба й І.Гржималі). Паралельно з навчанням П.Столярський займався педагогічною практикою й у 1911 р. отримав офіційний дозвіл від дирекції музичного училища на відкриття своєї приватної школи. Його захопленість у заняттях із дітьми, вміння знаходити талановитих учнів, прищеплювати їм любов до музики, забезпечуючи при цьому хорошу технічну базу перевіреними методами чеської скрипкової школи, давали цілком позитивні результати. Багато з учнів, що починали навчання в класі П.Столярського, продовжували своє навчання, закінчивши вищу музичну школу, в класах відомих професорів.

Так, наприклад, колишні учні Столярського, в майбутньому випускники Московської консерваторії, М.Фіхтенгольц і С.Гілельс займалися в професора А.Ямпольського; Б.Гольдштейн, С.Фурер і М.Затуловський – у професора Л.Цейтліна.

Успіхи Столярського в справі виховання юних скрипалів дали можливість у 1920 р. запросити його на посаду викладача консерваторії по класу скрипки. Він був обраний художньою радою консерваторії як “талановитий педагог, що зумів привабити у свою школу кращі талановиті сили з учнів нашого міста” [5, с.192].

Столярський виховав величезну кількість висококваліфікованих артистів симфонічного оркестру. Ця сторона його педагогічної діяльності була для нього надзвичайно важлива. Він говорив, що солістів-виконавців – тільки одиниці, а оркестрантів, та ще й хороших, потрібна ціла армія. Як тільки відкрилася музична школа-десятирічка, при ній відразу ж організували оркестр, художнім керівником і диригентом якого беззмінно був Столярський.

Таким чином, входження молодого українського міста Одеси, яке зазнало в досліджуваній період найбільш динамічного економічного розвитку, до числа найбільш розвинутих культурних центрів не тільки України, а й усієї Російської імперії, відбулося, значною мірою, завдяки чеським фахівцям. Саме чеські скрипалі Й.Перман, Ф.Ступка, І.Карбулька заклали міцні основи й традиції скрипкової школи цього міста. Педагогічні та творчі установки празьких педагогів стали тими взірцями скрипкового мистецтва, які були покладені в основу одеської скрипкової педагогіки.

Значну роль у розвитку Одеської скрипкової школи також відіграли впливи російської музичної культури, зокрема традиції скрипкових класів Петербурзької консерваторії, яскравими представниками яких були учні Л.Ауера – Е.Млинарський, П.Пустарников, К.Гаврилов.

Педагогічний метод кращих представників Одеської скрипкової школи вирізняється прагненням до єдності художнього й технічного розвитку молодих виконавців, виховання в них артистизму, досконалої техніки, художнього смаку й широкого музичного кругозору.

Подальший розвиток і переосмислення традицій чеської та російської виконавських шкіл, закладених протягом багатьох років, приносило педагогам Одеси нові успіхи, плідна творча робота професорів Одеської консерваторії зробила вагомий вклад цієї традиції у вітчизняне мистецтво.

1. Водопьянова Т. О некоторых чертах предьстории одесской скрипичной школы / Т.Водопьянова // Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. – Одесса, 1994. – С.201–203.
2. Вуйтевич Е. Историческое развитие польско-русских музыкальных связей в области смычкового исполнительства : дисс. на соискание науч. степени канд. иск. / Е.Вуйтевич. – М., 1987. – 215 с.
3. Гольдштейн М. Петр Столярский / М.Гольдштейн. – Иерусалим, 1989. – 143 с.
4. Гольдштейн М. Школа им. П.Столярского (1933–1947) / М.Гольдштейн. – Одесса, 1947. – 16 с.
5. Гринберг М. В классе П.С.Столярского / М.Гринберг, В.Пронин // Музыкальное исполнительство. – М., 1970. – Вып. 6. – С.162–193.
6. Д.Н. Музыкальная новость / Д.Н. // Одесский вестник. – 1868. – 30 апреля.
7. Дедусенко Ж. “Школа” в системе культуры / Ж.Дедусенко // Культура Украины : зб. наук. статей. – Харків : ХДАК, 2000. – Вип. 6. – С.163–170.
8. Диссонанс. Театр и музыка // Одесские новости. – 1913. – 1 декабря.

9. Катрич О.Т. Индивидуальный стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 / О.Т.Катрич. – К., 2000. – 173 с.
10. Мирошниченко С. П.Сокальский в Одессе: у истоков организации консерватории / С.Мирошниченко // Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы. – Одесса, 1998. – С.17–35.
11. Одеській державній музичній академії ім. А.В.Нежданової – 90 / упоряд. О.В.Сокол, Р.М.Розенберг, О.І.Самойленко. – Одеса: Друк, 2003. – 224 с.
12. Платонова С. О моих учителях – Л.Лемберском и М.Гринберге / С.Платонова // Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы. – Одесса, 1998. – С.203–209.
13. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства / Л.Раабен. – Л. : Музыка, 1978. – 379 с.
14. Ржевська М.Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / М.Ю.Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.
15. Розенберг Р. Музыкальная Одесса / Р.Розенберг. – Одесса, 1995. – 160 с.
16. Современная хроника // Одесский вестник. – 1860. – 17 марта.
17. Современная хроника // Одесский вестник. – 1860. – 24 мая.
18. Станко А. Педагогическая преемственность в становлении и развитии одесской скрипичной школы / А.Станко // Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. – Одесса, 1994. – С.106–117.
19. Станко А. Профессор Одесской консерватории Ф.Е.Макстман / А.Станко // Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы. – Одесса, 1998. – С.101–107.
20. Турчинский М.А. Профессор Одесской консерватории Наум Блиндер и его вклад в развитие американской скрипичной школы / М.А.Турчинский // Музыкальное мистецтво і культура. – Одеса, 2002. – Вип. 3. – С.198–203.
21. Щепакін В.С. Чеські музиканти в музичній культурі України ХVІІІ – початку ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / В.С.Щепакін. – Харків, 2001. – 17 с.
22. Ямпольский И.Н. Давид Ойстрах / И.Н.Ямпольский. – М., 1964. – 256 с.
23. Ямпольский И.Н. Избранные исследования и статьи / И.Н.Ямпольский. – М., 1985. – 214 с.

In clauses the specific features and directions of development Odessa violin school in aspect of revealing of directions and forms of polyethnic creative contacts are opened; the basic pedagogical and methodical principles of the founders “of author's schools” are analyzed. The concert repertoire and manner of game very bright executors in a context of development European performing art of the end XIX – first third XX century is studied.

Key words: violin school, polyethnic creative contacts, performing art, methodical principles, author's schools.

УДК 78.071:781.972

ББК 85.311.1

Ганна Карась

ОСОБОВІ КОЛЕКЦІЇ ДІЯЧІВ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

У статті подано характеристику архівних і музейних колекцій діячів музичної культури українського зарубіжжя, які повернулися в Україну та зберігаються в діаспорі. Їх вивчення має важливе джерелознавче значення у відтворенні цілісної картини українського культурного простору.

Ключові слова: колекція, фонд, архів, музей, діаспора, музичні твори, діячі.

Українська музична культура у ХХ столітті розвивалася не тільки на материковій Україні, але й у країнах Західної Європи, Америки, Австралії. Тільки із часу проголошення незалежності нашої держави відкриваються кордони, знімаються заборони на дослідження маловідомих сторінок феноменального пласту музичної культури українського зарубіжжя. У цей час в Україну з діаспори повертаються унікальні фонди композиторів і диригентів Андрія Гнатишина з Відня (м. Київ, Національна бібліотека України ім. В.І.Вернадського), Василя Безкоровайного із США (м. Тернопіль, обласний краєзнавчий музей), Остапа Пицка з Великої Британії (м. Івано-Франківськ, краєзнавчий музей), співака-бандуриста Володимира Луціва з Великої Британії (м. Надвірна Івано-Франківської обл., Музей історії Надвірянщини), музикознавця, диригента

Мирослава Антоновича з Голландії (м. Львів, Інститут літургійних наук Українського Католицького Університету), піаністки Любки Колесси з Канади (м. Львів, Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької), композитора о. Зенона Злочовського із США (м. Львів, Інститут літургійних наук Українського Католицького Університету) та інших. В особистих фондах музикознавців України за цей час зібрано багато джерел музичної культури української діаспори. Так, Мстислав Юрченко (м. Київ) має унікальну колекцію духовної хорової музики зарубіжжя, Любомир Лехник (м. Коломия) – матеріали з архіву Василя Витвицького (США), Іван Лисенко (м. Київ) – матеріали про вокалістів, музикантів і композиторів діаспори, Стефанія Павлишин (м. Львів) – матеріали про композиторів М.Кузана (Франція), І.Соневницького (США), С.Туркевич-Лукіянович (Велика Британія), співачку І.Маланюк (Австрія).

Накопичена в Україні джерельна база *актуалізує* дослідження й опис архівних і музейних колекцій діячів музичної культури українського зарубіжжя. Якщо архів Л.Колесси описаний у статті Д.Білевич [3], а фонд В.Луціва в каталозі [11], то про опрацьований фонд В.Безкоровайного публікацій немає, доступною є лише частина фонду М.Антоновича, архів О.Пицка ще не описаний і не каталогізований, а до фонду А.Гнатишина доступу немає взагалі.

Мета дослідження – подати характеристику архівних і музейних колекцій діячів музичної культури українського зарубіжжя. *Завдання*, що впливають із поставленої мети: привернути увагу науковців, працівників архівів і музеїв, бібліотек і наукових інституцій до багатоджерельної бази музичної культури діаспори, спонукати їх до ретельного наукового опрацювання наявних фондів, забезпечення широкого доступу до них науковців і дослідників.

Архів композитора, диригента **Василя Безкоровайного** (1880–1966) із США (майже 400 одиниць збереження) Тернопільському обласному краєзнавчому музеєві передала дочка композитора Неоніла Безкоровайна-Стецьків 29 березня 1993 р. Він був ретельно опрацьований, описаний працівниками музею і став доступним для дослідників музичної культури. Проте крім невеликої статті Я.Гайдукевич [5] публікацій, які подавали б характеристику фонду, поки що немає. Велику частину архіву складають програми різноманітних концертів в Україні, Австрії, США, Канаді, в яких митець брав участь або виконувалися його твори. Вони охоплюють значний термін (1939–1984 рр.) і засвідчують інтенсивне й різноманітне концертне життя української діаспори під проводом громадських організацій, активну роль у них В.Безкоровайного. Епістолярна частина фонду митця складає більше сотні листів і включає в себе здебільшого перші повоєнні еміграційні десятиліття. Серед кореспондентів – видатний оперний співак Михайло Голинський (Канада), драматург Леонід Полтава, піаністка Оксана Бризгун-Соколик (Канада), о. А.Двораківський, диригент о. Жолкевич (жіночий хор “Арфа” в Торонто), диригент і піаністка Оксана Тарнавська (Австралія), піаністка Таїсія Богданська (США), віолончелістка Зоя Полевська (США), скрипаль Євген Цегельський (США), видавець Іван Тиктор (Вінніпег, Канада) та інші. Значною є колекція світлин. Окрім родинних фотографій, цінними є ті, що засвідчують концертне життя митця. Унікальною є світлина В.Безкоровайного із “Станіславівським Бояном” від 1913 р.^{*}, цінними – групове фото зі Свята Незалежності України (Боффало, 1956 р., де зображені оперний співак Михайло Голинський із хором “Боян” і диригент Роман Ставничий^{**}), групове фото: В.Безкоровайний у день свого 80-річчя (Торонто, Канада, 25.VI.1960 р.) серед дітей та викладача по класу фортепіано Оксани Бризгун-Соколик^{***}. У фонді наявні нечисленні ксерокопії газетних та журнальних статей у пресі США, Канади й Польщі про В.Безкоровайного та його твори. Найбільшу й найціннішу частину фонду складають музичні твори композитора (біля 200). Більшість із них – це ксерокопії рукописів, інші – друковані твори в Україні (Львів, Тернопіль, Золочів – 1920–30-ті рр.) та США. Це вокально-хорові та інструментальні твори композитора.

Дискографія фонду представлена аудіокасетою^{****}, на якій є записи інтерв’ю з дочкою композитора Нілою Безкоровайною-Стецьків і з Оксаною Бризгун-Соколик в 1992 р. (“Голос Америки”), окремі твори композитора у виконанні хору “Верховина” та співачки Лілеї Во-

* Фонди Тернопільського краєзнавчого музею (далі – ТКМ) [ТКМ Ф–8343].

** ТКМ НД – 17839.

*** ТКМ НД – 17838.

**** ТКМ НД – 17840.

лянської. Особливо цінним є запис концерту в 100-річчя з дня народження В.Безкоровайного (Боффало, 1983 р.).

Зважаючи на те, що в Україні видана на сьогодні лише незначна частина творів композитора, фонди Тернопільського обласного краєзнавчого музею є унікальним зібранням творчої спадщини В.Безкоровайного. Практика проведення в незалежній Україні концертів, присвячених митцю, зокрема в Чернігові, Севастополі, Івано-Франківську, засвідчує велике зацікавлення його творами виконавців і слухачів, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів різних рівнів.

Архів всевітньо відомої піаністки **Любки Колесси** (1902–1997) з Канади, що зберігається в Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької (м. Львів), є окрасою фондової збірки. Тривале листування працівників музею з мисткинею увінчалось успіхом і 19 серпня 1997 р. відбулася урочиста передача матеріалів архіву до музею. “І ніхто не знав, що саме у цей день у далекій Канаді поховали Любку Колессу. Її серце перестало битися 15 серпня 1997 р.” [3, с.329]. Науково опрацьований архів піаністки складається з 59 найменувань: це – портрети піаністки, світлини, меморіальні речі, документи. “Найбільший інтерес для музикознавців становлять записи її гри, здійснені на магнітофонних бабінах та аудіокасетах, а також 9 оригінальних грамофонних платівок фірми Elektrola... І особливо слід відзначити альбоми (4 шт.) з програмами та рецензіями на виступи артистки, що охоплюють період 1928–1939 рр. і вміщують близько 350 переважно німецькомовних та англійських газетних витинків зі статтями про Любку Колессу та 120 програмок її концертів у Німеччині, Австрії, Україні, Польщі, Болгарії, США та Канаді... Таким чином, ці матеріали вичерпно характеризують виконавську діяльність піаністки у час розквіту її таланту і є важливим джерелом інформації для дослідників її творчості” [3, с.330–331].

До десятої річниці незалежності України співак-бандурист, громадсько-культурний діяч **Володимир Луців** (1929 р. н.) із Великої Британії перевозить свій багатий культурно-мистецький архів і дарує рідному містечку Надвірній (Івано-Франківська обл.). Митець постійно поповнює його й сьогодні фонд В.Луціва складає майже півтори тисячі одиниць: це – картини визначних художників, міжнародні грамоти, більше 500 книг духовної, мистецької й історичної вартості, понад 220 платівок української та світової музики, аудіо- та відеозаписи, нагороди, понад 100 афіш, біля 500 концертних програм, пам’ятки з різних країн світу. Фонд старанно опрацьований і описаний директором Музею історії Надвірнянщини О.Зварчук, де він знаходиться, видано каталог [11]. За характеристикою В.Дутчак, “експозиція фондів Володимира Луціва... вражає композиційною довершеністю і сформована за тематикою: духовно-релігійною, національно-визвольною, історичною, мистецькою, музичною та образотворчою. Серед них є ряд цінних раритетних видань, здійснених в діаспорі. Музичну колекцію... складають репертуарна бібліотека, фонотека, рукописний нотний архів. Платівки, аудіо- та відеокасети, компакт-диски, представлені в Музеї, становлять своєрідний каталог не лише записів голосу та інструментальної гри самого маестро, але й української і зарубіжної музики загалом” [7, с.7]. Численні друковані музичні композиції, які складають багату нотну бібліотеку, мають важливе джерелознавче значення з огляду на наявність музичних творів композиторів діаспори О.Кошиця, М.Гайворонського, А.Гнатишина, О.Бобикевича, А.Рудницького, М.Кузана та інших. Не менш важливими є музикознавчі розвідки М.Антоновича, І.Соневницького, В.Ємця, В.Щербаківського та інших, присвячені малодослідженим аспектам розвитку української музичної культури. Нотний архів В.Луціва-співака – “свого роду антологія вокальної навчальної та концертної літератури українських та зарубіжних композиторів для високого голосу, що може зацікавити багатьох педагогів та виконавців” [7, с.7]. В.Луців-бандурист зібрав велику кількість літератури для бандури й про неї: нотні збірники, методичні посібники, унікальні діаспорні видання, безцінні документи епістолярної спадщини.

При Музеї історії Надвірнянщини засновано культурно-мистецький фонд ім. В.Луціва, який заявив про себе у світі як меценат у матеріальній підтримці талановитої молоді в Україні, а Надвірнянська рада встановила щомісячні стипендії ім. В.Луціва для студентів-відмінників вищих навчальних закладів. Спадщина митця є в полі зору науковців, дослідників, колекціонерів, мистецтвознавців і студентів зі Львова, Івано-Франківська, Києва та інших міст.

Отже, фонд В.Луціва сьогодні є дієвим чинником розвитку української музичної культури, має важливе джерелознавче значення.

Унікальний фонд композитора й диригента **Андрія Гнатишина** (1906–1995) з Відня, який більше десяти років тому переданий до Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського, про що повідомлено в друкованих засобах інформації та Інтернеті, поки що залишається недоступним для дослідників.

Про багатий фонд музикознавця, диригента **Мирослава Антоновича** (1917–2006) з Голландії, що переданий до Інституту літургійних наук Українського Католицького Університету у Львові, можна судити з ряду вагомих публікацій, здійснених під керівництвом Ю.Ясіновського [1], хоч повне опрацювання фонду ще не завершено. Деякі матеріали про митця та його меморіальні речі передані 2007 р. дітьми М.Антоновича та професором Ю.Ясіновським до музею Антоновичів у м. Долина Івано-Франківської обл., де створена невелика експозиція.

Творчий доробок отця митрата о. **Зенона Злочовського** (1916–1993) із США після його смерті у 2002 р. повернувся на батьківщину. Він систематизований (налічує 40 томів рукописів) і знаходиться в архіві Інституту літургійних наук Українського Католицького Університету у Львові. Первинне опрацювання та систематизацію архіву здійснив науковий співробітник інституту І.Червінський за участю студентів Львівської консерваторії ім. М.Лисенка. “Інститут літургії розробив проект подальшого опрацювання спадщини отця митрата з метою доступу до цих матеріалів ширшого кола користувачів” [8, с.5].

У нещодавно виданій збірці вибраних творів композитора подано короткий опис томів рукопису, укладений автором [12, I–III]. Переважно це церковні хорові твори на різні типи й склади хору (літургії, тріодь, мінея, похорон, антифони, тропарі, кондаки, причасні, ірмоси, прокімени). З.Злочовський написав вісімдесят чотири літургії на десять типів різних хорів, в яких підкреслює її приналежність до української церковної музики. Усі вони складаються з традиційних частин, які творять собою певну циклічну єдність. “Характерною рисою мелодики є її ритмічна простота і прозорість... Мелодія та її гармонічне забарвлення є основними засобами музичного вираження літургійного тексту” [8, с.12]. Частина літургій написана церковнослов'янською, частина – українською мовою. Помітним є вдосконалення композиторської майстерності, використання перемінності типу фактури як одного “з вагомих експресивних виразових засобів... Найбільш вагома літургійна спадщина композитора дає підстави для висновку, що в цій сфері він значно збагатив духовний спадок української музики” [8, с.13]. Велику цікавість для дослідження викликають псалми композитора: “Це великі за розміром твори, форма яких залежить від змісту самого псалма” [8, с.9]. Саме в них автор починає застосовувати контрапункт, хоча він не став основною рисою його техніки.

Останні три томи архіву, відповідно, складають концертні твори; твори на слова Т.Шевченка та світські твори; народні пісні та світські твори. Як відзначають дослідники, “загалом творчість Злочовського у своїх основних засадах цілком органічно вписується в контекст ранньо-класичного українського мистецтва” [8, с.8].

Твори о. З.Злочовського, які дотепер зберегли своє прикладне значення й поширені в богослужіннях в Україні та за її межами, в майбутньому видруковані та науково опрацьовані, займуть своє місце в українській музичній культурі.

Фонд диригента, композитора **Остапа Пицка** (1919–2005) з Великої Британії переданий дружиною після його смерті до Івано-Франківського краєзнавчого музею. Емігрувавши під час Другої світової війни на Захід, митець осів у м. Ноттінгем. Тут він створив чоловічий хор імені Миколи Лисенка (1953–1988 рр.), диригентом якого залишався довгі роки. Колектив мав більше 500 виступів, а репертуар – понад 100 творів українських композиторів. Митець вів активну переписку з композиторами, диригентами діаспори, а тому в його фонді велика кількість друкованих хорових творів, а також рукописів. Більшість скомпонованих ним творів (а написав їх композитор близько сотні) належать до періоду кінця 1980-х рр., плідними для композитора були й 90-ті роки, коли Україна здобула незалежність. До деяких він писав слова сам, а також використовував тексти відомих українських поетів: Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, Ю.Клена, В.Стуса, В.Симоненка. Зворушливі твори написав на слова священника Василя Прийми, однією з композицій є “Людська Пані”. Композитор звертається до обробки народних пісень і написані вони переважно в куплетно-варіаційній формі. Оригінальність обробок О.Пицка проявляється в бережливому ставленні композитора до української на-

родної пісні. До 1000-річчя Хрещення Руси-України композитор створює музику до написаної живою українською мовою Служби Божої для мішаного складу хору, яку згодом опублікував [15], а також обробки й гармонізації релігійних творів. Композитор використовує для літургії західноукраїнський розспів і дотримується традиційної гармонічної й контрапунктичної структури.

Музична публіцистика займала скромне місце в довголітній і плідній творчості Остапа Пицка. 2000 року накладом автора виходить друкований “Нарис української музики” [14], який представляє О.Пицка як музичного критика. Це добірка вибраних музикознавчих статей до англійської україномовної газети “Українська думка” протягом двадцяти п'яти років (від 1962 до 1987 року). Двадцять представлених статей умовно поділені на дві групи: перша – короткі життєписи українських композиторів, друга – жанрові, оглядові та інші статті.

Більшу частину фонду О.Пицка, який ще не описаний і науково не опрацьований, складають рукописи вокально-хорових творів митця, ксерокопії та друковані партитури хорових творів українських композиторів, у тому числі й із діаспори. Важливим джерелом для вивчення музичної культури діаспори є друковані видання фонду: альманах хору [13], світлини, меморіальні речі, документи.

Не зважаючи на таку багату джерельну спадщину діячів української музичної культури діаспори, за кордоном залишаються малодоступні вітчизняним дослідникам цінні архіви багатьох діячів української музичної культури. Наприклад, унікальні архіви диригентів, музикознавців і композиторів **Олександра Кошиця** (1875–1944) та **Павла Маценка** (1897–1991) зберігаються в Осередку Української Культури й Освіти (Вінніпег, Канада). Невтомний дослідник музичної культури Михайло Головащенко, здійснивши велику пошукову роботу, з допомогою українських організацій Канади та відомого в діаспорі хорового диригента В.Климківа перевидав Кошицеві “Спогади”, “Слово про українську пісню й музику”, щоденник “З піснею через світ”, упорядкував книгу “Феномен Кошиця”, куди ввійшли спогади про великого Маестро та його власні спогади, музикознавчі розвідки, рецензії, інтерв'ю [6]. Л.Пархоменко впорядковує й видає частину епістолярної спадщини О.Кошиця [9]. Проте, крім великої музичної спадщини композитора, яка значною мірою в Україні невідома (особливо його духовна музика), в особистому фонді митця, який включає двадцять вісім томів [2], великий епістолярій (кореспонденцями митця було більше двохсот осіб і десятки різноманітних організацій), документи, що характеризують його видавничу, наукову та навчальну діяльність, етнографічні матеріали, рукописи творів і музичних видань, музика для диригентських курсів, опублікована музика. Публікація його листування [2, тт.3–5] з В.Авраменком, І.Атаманцем, В.Барвінським, М.Гайворонським, Я.Гулаком-Артемівським, В.Ємцем, О.Лисенком, З.Лиськом, П.Маценком, О.Нижанківським, О.Олесем, Р.Придаткевичем, А.Рудницьким, П.Щуровською-Россиневич та багатьма іншими значно збагатили б джерельну базу досліджень української музичної культури. Новий погляд на О.Кошиця як музикознавця допомогли б сформувані публікації його численних статей, рецензій, лекцій і навчальних програм з історії української музики [2, тт.10–11]. Важливим внеском митця в розвиток музичної фольклористики є багаті етнографічні матеріали [2, тт.11–12], зібрані й записані ним в Україні, на Кубані, в Чехії та інших країнах. Рукописи музичних матеріалів [2, тт. 16–22] та опублікована музика [2, т.23] О.Кошиця – спадщина національного значення.

Двадцять чотири томи* складає особистий архів **Павла Маценка** [10]. Це багатий епістолярій, документи, що характеризують велику культурно-громадську, вчительську, науково-журналістську діяльність митця, музичні матеріали (партитури хорових творів, опубліковані музичні матеріали, рукописи митця та різних осіб). Листування митця складає чотири томи. Серед кореспондентів П.Маценка (а це більше двохсот осіб і десятки організацій) – О.Кошиць, А.Вирста, В.Витвицький, М.Гайворонський, М.Голинський, В.Ємець, митрополит Іларіон, Д.Каранович, С.Килимник, Г.Китастий, В.Климків, В.Колесник, І.М.Лисенко, З.Лисько, С.Люд-

* Том – це архівна коробка розміром 29 см.

кевич, М.Малько, Т.Микиша, М.Мінський, Н.Нижанківський, О.Олесь, О.Ольжич, П.Печеніга-Углицький, Р.Придаткевич, Б.Пюрко, А.Рудницький, кардинал Йосиф Сліпий, І.Соневицький, Ф.Стешко, Л.Туркевич, М.Федорів, Ю.Фіяла, П.Щуровська-Россиневич, Ф.Якименко, Я.Ярославенко та багато інших. Особливо цінним джерелом для вивчення музикознавчих студій П.Маценка є матеріали його науково-журналістської діяльності. Це значна за обсягом музична публіцистика науковця (понад п'ятсот статей, розвідок, рецензій), музикознавчі праці про історію української церковної музики, українських композиторів. Велику джерелознавчу цінність мають музичні матеріали фонду. Це – партитури церковних українських хорових творів від XVII до кінця XX ст., різноманітні наспіви, аранжування й композиції П.Маценка, світська хорова українська музика XX ст., значна колекція творів композиторів діаспори. Наявність у фонді великої кількості впорядкованих партитур за розділами хорів, з якими працював диригент протягом більше п'ятдесяти років (від 1924 р. до 1978 р.), – Український академічний хор у Празі, хор при церкві св. Варвари у Відні, хор МУН (Молоді українські націоналісти) у Вінніпегу, хор Українського народного дому у Вінніпегу, Український фестивалний хор у Давфіні, Манітобі, хор ім. М.Лисенка в Саскатуні, церковні хори українських католицьких парафій у Йорктоні, Саскатуні та Давфіні, Манітобі, Вищі освітні курси, хори навчальних духовних закладів Канади, свідчить не тільки про його велику подвижницьку працю, але дає уявлення про репертуар цих колективів та еволюцію самого диригента.

Унікальним є родинний архів Романа Савицького-молодшого із США. Музикознавець і колекціонер зібрав не тільки матеріали про свого батька, відомого піаніста Романа Савицького, але присвятив своє життя пошуку, друкуванню й пропагуванню матеріалів про його вчителя – видатного українського композитора, піаніста та педагога Василя Барвінського [4]. У той час як на Україні по-варварськи були знищені рукописи музичних творів В.Барвінського, те, що вціліло за кордоном, упродовж десятиліть розшукувалося Р.Савицьким і частково повернулося на батьківщину. Яскравим прикладом є історія повернення фортепіанного Концерту композитора. У родинному архіві Р.Савицького зберігається велика кількість автографів В.Барвінського (листи, документи, доповіді, статті, музичні твори), матеріали про його життя і творчість (монографії, статті, каталоги, іконографія, програмки концертів і рецензії, дискографія, кореспонденція), що складають п'ять томів. Маленька частина цього унікального фонду (втрачені, невідомі або мало відомі в Україні твори В.Барвінського) надрукована за допомогою музикознавців О.Смоляка (Тернопіль), Н.Кашкадамової (Львів), В.Грабовського (Дрогобич), проте більшість цінних раритетів залишаються невідомими в Україні.

Підсумовуючи, відзначимо, що фонди митців української діаспори, які мають важливе культурологічне значення, варті більшої уваги для популяризації їх творчості й діяльності, вивчення культурного та музичного життя української діаспори, відтворення цілісної картини українського культурного простору. Видання та перевидання багатой спадщини українських митців зарубіжжя – справа національного значення.

1. Антонович М. *Musica sacra* : зб. статей з історії української церковної музики / М.Антонович; ред. і упоряд. Ю.Ясіновський. – Львів : Ін-т українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1997; Антонович М. П'ятиголосна партесна Літургія – пам'ятка української музичної культури доби бароко / М.Антонович // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Т.СХХХVI / ред. О.Купчинський, Ю.Ясіновський. – Львів, 1993. – С.57–74; Антонович М. Багатоголосся українських народних пісень / М.Антонович // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т.СХХХVII. – С.197–207; Антонович М. Станіслав Людкевич. Композитор, музиколог / М.Антонович. – Львів : Veritas, 2007.
2. Архів О.Кошиця. – Вінніпег, Манітоба: Осередок української культури й освіти (рукопис).
3. Білевич Д. Архів Любки Колесси у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької / Д.Білевич // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С.328–338.
4. В.Барвінський. Вибрані матеріали про його життя і творчість із родинного архіву Романа Савицького (Кренфорд, США). – Кренфорд (США), 2000.
5. Гайдукевич Я. Вибрані листи з архіву Василя Безкоровайного / Я.Гайдукевич // Тернопілля '97: регіональний річник / упоряд. Б.Куневич, М.Оніськів. – Тернопіль : Збруч, 1997. – С.645–651.
6. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця / М.Головащенко. – К. : Муз. Україна, 2007.

7. Дутчак В. Співак-бандурист Володимир Луців / В.Дутчак // Мистецько-творча спадщина почесного громадянина м. Надвірної, співака і бандуриста Володимира Луціва : каталог / уклад. Т.Гавриленко, О.Струтинська. – Надвірна, 2004. – С.7–8.
8. Задонська А. Передмова / А.Задонська // Музична творча спадщина отця митрата Зенона Злочовського. – Львів, 2004. – С.5–13.
9. Кошиць О. Листи до друга (1904–1931) / О.Кошиць; ред.-упоряд. Л.Пархоменко. – К. : Рада, 1998.
10. Маценко Павло. Архівний довідник 1988/89 / Павло Маценко. – Вінніпег, Манітоба : Осередок української культури й освіти.
11. Мистецько-творча спадщина почесного громадянина м. Надвірної, співака і бандуриста Володимира Луціва : каталог / уклад. Т.Гавриленко, О.Струтинська. – Надвірна, 2004.
12. Музична творча спадщина отця митрата Зенона Злочовського. – Львів, 2004.
13. Наша дума, наша пісня не вмре, не загине. Ювілейний альманах чоловічого хору ім. М.Лисенка. – Ноттінгем, Англія, 1955–1963. – 28 с. – [Фонд Івано-Франківського краєзнавчого музею. Фонд не описаний].
14. Пицко О.-Д. Нарис історії української музики / О.-Д.Пицко; упоряд. П.Ревчук. – Ноттінгем, 2000. – [Фонд Івано-Франківського краєзнавчого музею. Фонд не описаний].
15. Пицко О.-Д. Чин Священної Божественної Літургії Святого Йоана Золотоустого / О.-Д.Пицко; упоряд. П.Ревчук. – Ноттінгем, 1995. – [Фонд Івано-Франківського краєзнавчого музею. Фонд не описаний].

The characteristic of archives and museum collections of Ukrainian figures of music culture in foreign countries that returned to Ukraine and remain in diaspora is given in the article. Their study is of great value for source study in recreation of the whole picture of Ukrainian cultural space.

Key words: kollektion, fund, archives, museum, diaspora, musical compositios, figures.

УДК 78.03

ББК 85.31р

Людмила Обух

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА ОСВІТА НА ТЕРЕНАХ МІЖВОЄННОЇ ЧЕХОСЛОВАЧЧИНИ

У статті розглянуто умови розвитку політичного й культурного життя українців-емігрантів у Чехословаччині, актуалізовано освітню діяльність Високого Педагогічного Інституту ім. М.Драгоманова в Празі, зокрема музично-педагогічного відділу, як базового навчального закладу української музичної освіти. Підкреслено роль викладацького складу, подано інформацію про навчальні предмети, зроблено узагальнення щодо концепції навчально-виховного процесу.

Ключові слова: українська діаспора, музична освіта, просвітницька думка, освітньо-педагогічний процес, митці, національні кадри.

Після Першої світової війни та поразки у визвольних змаганнях дорога для еміграції українцям простелилася в усі країни Європи. Найкоротшою й найлегшою, найсприятливішою для українських емігрантів вона була до Чехословаччини. Сприятливі умови для української еміграції в цій країні були зумовлені тим, що перший Президент республіки Т.Масарик і уряд Е.Бенеша прихильно до неї ставився, й це уможливило тут розвиток політичного й культурного життя українців.

У 30-х роках у середовищі української еміграції в Чехословаччині відбулися структурні зміни. Якщо перші хвилі еміграції в цю країну були здебільшого зі Східної України, то наступні потоки емігрантів становили вихідці із західноукраїнських земель, які стали перед початком Другої світової війни заручниками міжнародної політики [2, с.8].

Немає сумніву, що Т.Масарик був великим патріотом і симпатиком України. Адже завдячуючи йому, Чехословаччина у 20–30-ті роки збрала серцевину української нації – її елітарну інтелектуальну частину, що зворушила суспільно-мистецький рух в усій Європі та поза її межми. Тут працювали й проживали відомі українські вчені, педагоги: Д.Дорошенко, Д.Антонович, Д.Чижевський, С.Сірополко, С.Русова, А.Волошин, О.Колесса, С.Смаль-Стоцький, Л.Білецький, І.Горбачевський та багато інших. На території країни було створено цілий ряд українських

вищих і середніх навчальних закладів, які не тільки розвивали українську науку й культуру та готували висококваліфіковану молоду українську інтелігенцію, але й були єдиними навчальними закладами в Європі, де українська молодь не лише з числа емігрантів, а й вихідців із Західної України могла отримати освіту рідною мовою. Визнання дипломів українських навчальних закладів країнами Центральної, Східної та Південно-Східної Європи сприяло успішній соціальній адаптації українських емігрантів у цих країнах [2, с.1–2].

У 20–30-ті роки в Чехословаччині існували такі вищі українські школи: Український вільний університет у Празі, Українська господарська академія в Подебрадах, Студія пластичного мистецтва та Педагогічний інститут ім. М.Драгоманова в Празі.

Чехи не вимагали чехізації цих шкіл. Єдиними предметами, які викладалися чеською мовою, були сама мова, література, історія та географія Чехословаччини. Усі інші предмети викладалися українською мовою. Двері вищих чехословацьких шкіл були відкриті для наших абітурієнтів.

Робота українських освітніх закладів здійснювалася на засадах інтеграції українських інституцій із міжнародними об'єднаннями та налагодження стосунків із відповідними національними асоціаціями зарубіжжя. Так відбувався обмін освітнім досвідом, культурними й духовними цінностями між українською та європейською громадськістю.

Висвітленню різноманітних аспектів цього питання присвячені праці українських учених (Т.Беднаржової [1], М.Євтуха [3], В.Кемія [3], О.Галая [2], О.Мартиненко [5], Р.Петришина [8] та ін.) і вчених зарубіжжя (С.Наріжного [6], І.Мірного [6], Ф.Шешка [1]).

Проте діяльність музично-педагогічного відділу Українського високого педагогічного інституту ім. М.Драгоманова повною мірою ще не вивчена. Саме в цьому й полягають **актуальність і новизна** даного дослідження.

Предметом дослідження виступатиме Український високий педагогічний інститут ім. М.Драгоманова (далі – УВПІ) як один з осередків базової музичної освіти української діаспори в Чехословаччині. **Мета** даної статті – висвітлити історію становлення та функціонування інституту, зокрема музично-педагогічного відділу, відповідно, **завданням** буде з'ясувати особливості діяльності музичного відділу УВПІ, його педагогічний склад, а також відомих випускників.

7 липня 1923 р. з ініціативи Українського Громадського Комітету, очолюваного Микитом Шаловаловим і Софією Русовою, відбулося відкриття Українського високого педагогічного інституту ім. М.Драгоманова в Празі в присутності представників уряду Чехословаччини та канцелярії президента, різних українських організацій і студентських громад. Були прочитані привітання від президента Чехословаччини, від голови уряду, ректора Карлового університету в Празі, президії міста Праги, оголошені телеграми та вітання з різних країн (Австрії, Німеччини, Польщі, Румунії, Франції, Америки).

На інститут покладалося завдання готувати педагогічні кадри для українських шкіл і позашкільної освіти серед широких кіл українського населення. Окрім цього, тут випускалися спеціалісти не лише для педагогічної праці в освітніх закладах, а й для адміністративної діяльності в них [8, с.11]. Значна частина вихованців закладу була скерована на педагогічну працю в Карпатську Україну [6, с.170–190]. Термін навчання складав чотири роки. Тут працювали відомі українські педагоги міжвоєнного періоду С.Русова та С.Сірополко, які саме для студентів інституту підготували ряд методичних підручників. На початку 30-х років заклад припинив свою діяльність через відсутність фінансування.

У 1924 р. УВПІ складався із чотирьох факультетів: літературно-історичного, природничо-географічного, фізико-математичного та музично-педагогічного, де діяло 33 кафедри соціальних дисциплін і 6 – загальних. Навчання було безкоштовним, викладання проводилося українською мовою. Професорська рада керувала академічно-педагогічним життям інституту, академічний персонал інституту, крім навчальної роботи, займався також науковою та літературно-видавничою діяльністю. Було видано три наукових збірники інституту з різних наукових ділянок. Вийшов і тематичний збірник, присвячений особі й діяльності Михайла Драгоманова. Професори закладу друкували свої праці також у виданнях історично-філософського товариства, в “Записках НТШ”, у численних українських і чужомовних часописах, збірниках. Предметом наукових зацікавлень була переважно українська тематика. При інституті в 1924 р. засновано видавниче товариство “Сіач”, яке випускало значну кількість книг українською мовою з різних галузей знань [1, с.18].

Серед студентів інституту переважали українці, були тільки поодинокі представники інших національностей: білоруси, литовці, болгары, румуни, грузини, вірмени.

За весь час існування інституту до липня 1933 р. прослухали повний курс навчання 178 дійсних студентів, 116 закінчили з дипломом і титулом педагога середніх шкіл, а титул доктора інституту отримало 37 осіб, історико-літературних наук – 17 осіб, математично-природничих – 16 осіб, музично-педагогічних – 4 особи, які написали наукові роботи на такі теми: С.Масляк – “Джаз на тлі сучасності”, А.Яковенко – “Музика до “Наталки-Полтавки”, Дм.Равич – “Українська пісня: історичний огляд її розвитку”, П.Маценко – “Склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолої 1775”. Слід відзначити, що **Павло Маценко** (1897–1991), згодом відомий у діаспорі музикознавець, педагог, хоровий диригент, композитор, член-кореспондент УВАН, цю роботу виконав у 1930–1932 рр. у Празі під керівництвом Ф.Шешка, захистив її як докторську дисертацію у Відні в 1932 р. Це була перша робота в українському музикознавстві з даної проблематики.

Потрібно згадати й композитора **Стефанію Туркевич-Лукіянович**, яка на філософському факультеті Українського вільного університету в Празі в 1934 р. здобула титул доктора філософії [1, с.22] і стала першою жінкою-українкою в Галичині з таким науковим званням. Докторська дисертація з музикознавства була виконана під керівництвом З.Неєдлого.

Музичний напрямок, представлений у структурі навчально-виховного процесу освітніх закладів української еміграції на всіх рівнях – від дошкільного виховання до вищої освіти, – найбільш повно проявився в роботі музично-педагогічного відділу УВПІ.

Музично-педагогічний відділ інституту складався з двох кафедр: теорії музики та композиції і історії музики, а також чотирьох педагогічних класів (фортепіано, диригентури, вокалу, скрипкового).

За статутом, основним завданням музично-педагогічного відділу була підготовка середньо-шкільних учителів музики й співу. Основна маса студентів навчалася тут із метою одержання музично-педагогічної спеціальності як додаткової. Проте чимало з них під час і після закінчення навчання активно проявили себе в музичній діяльності нашої культури (насамперед у Галичині). Поряд із цим відділ став своєрідним трампліном для подальшого фахового вишколу в Празькій консерваторії цілого ряду відомих згодом українських музикантів. Концепція навчально-виховного процесу музично-педагогічного відділу надавала можливість одержати фахову підготовку з основних музичних спеціальностей. У своїй діяльності відділ використовував досвід Музично-драматичної школи М.Лисенка та Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові й продовжував їх традиції. Акцентуючи свою увагу на українській проблематиці, викладачі відділу також ознайолювали студентів із досягненнями світової музикознавчої науки [5, с.11].

Згідно зі статутом УВПІ [1, с.195], на музично-педагогічному відділі передбачалося вивчення таких дисциплін: теорія музики й композиції; історія музики; класи фортепіано, скрипки, сольного співу та диригування. Спеціально для класу вокалу читалися лекції італійської мови. На відміну від Вищого музичного інституту у Львові того часу, де вивчалися аналогічні предмети [4, с.237–239], у Високому педагогічному інституті ім. М.Драгоманова в Празі були введені лекції з музичної етнографії, акустики та психофізіології, що свідчить про більш різнобічний підхід до освітньо-педагогічного процесу.

Зі списку навчальних предметів відділу дізнаємося, що, наприклад, у зимовому семестрі 1928/29 шкільного року викладалися такі музичні предмети: музикознавство, історія світової музики, історія української музики, семінар з історії музики (доц. Ф.Шешко); музичні форми, контрапункт, гармонія, спеціальне фортепіано (доц. Н.Нижанківський); інтонація, диригування (доц. П.Щуровська-Росіневич); солоспів (лектор Л.Ліндфорс); солоспів, методика співу (лектор Л.Кадржабек). А в літньому семестрі 1929/30 шкільного року були предмети: теорія музики, солоспів, музична дикція та декламація, партитура та супровід, музичні форми (лектор Д.Левицький); спеціальне фортепіано, методика гри на фортепіано (лектор В.Березовська)**.

* Архів Високого педагогічного інституту ім. М.Драгоманова в Празі. 1925–1931. Слов'янська бібліотека. – Krabice IV–XI. 1928 р.

** Там само. – Krabice I–VI. 1929–1930 р.

Професійний рівень педагогічного колективу був дуже високий, він, власне, став візиткою кожного факультету. Першим деканом був визначний представник новоромантичного напрямку в музиці ХХ ст. **Федір Якименко** (1876–1945), старший брат відомого українського композитора Якова Степового, відомий піаніст, диригент, музикознавець. Його “Практичний курс науки гармонії” (1926 р.), написаний українською мовою, не втратив і сьогодні свого значення. На час перебування в Празі (1922–1926 рр.) та роботи на посаді професора й декана музично-педагогічного відділу Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова, де його учнями були М. Колесса та З. Лисько, припадає найплідніший етап творчості композитора, пов’язаний із зверненням до українського фольклору. **Зіновій Лисько** (1895–1969) навчається в нього в 1924 р., згодом – це відомий композитор, музикознавець, піаніст, фольклорист, педагог, доктор музикознавства, професор цього інституту в класах композиції, теоретичних предметів і фортепіано в 1925–1929 рр.

На відділі викладачами теорії музики та композиції працювали відомі західноукраїнські композитори, які навчалися у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, закінчили консерваторію в Празі й училися в таких відомих чеських композиторів, як В. Новак, Й. Сук та ін.

Теорію музики від 1929 до 1930 рр. викладав тут **Василь Барвінський** (1888–1963) – педагог, диригент, піаніст, доктор музикознавства, композитор, музичний критик, багатолітній директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові.

Доцентом факультету в 1923–1928 рр. був відомий композитор, блискучий піаніст, доктор філософії **Нестор Нижанківський** (1893–1940), згодом викладач Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові (1931–1939).

Від 1934 р. викладачем хорових дисциплін і фортепіано в Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова та Празькій консерваторії була субдиригент капели О. Кошиця **Платоніда Щуровська-Росіневич** (1893–1973), яка спричинилася до піднесення музичної освіти українців у Чехословаччині. У неї брали уроки Микола Колесса, український кобзар, бандурист Василь Ємець, який від 1920 р. жив у Чехословаччині. У цьому інституті та Українській сільськогосподарській академії в Подебрадах вона вела академічні хори; з’єднавши ці два хори, виступила на Всеслов’янському фестивалі в Празі (1928) й посіла перше місце.

На відділі читав лекції музики хоровий і оркестровий диригент **Олекса Приходько** (1887–1977), колишній учасник Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця.

Одним із провідних педагогів інституту в 1922–1933 рр. була відома піаністка, музичний критик **Софія Дністрянська** (1882–1956). На Другому Українському науковому з’їзді в Празі (1926 р.) вона виголосила доповідь “Національні елементи у фортепіанній музиці останніх десятиліть”, яку ілюструвала грою музичних зразків у власному виконанні.

Вокал тут викладав у 1921–1935 рр. концертно-камерний співак (тенор) **Дмитро Левитський** (1886–1959), колишній хорист Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця.

У 1924–1940 рр. в Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова в Празі працює відомий музикознавець і бібліограф, голова Українського музичного товариства **Федір Стешко** (1877–1944): спершу – доцентом історії української і світової музики; від 1926 р. – деканом музично-педагогічного відділу; членом Сенату; від 1936 р. – доктором музичних наук, доцентом музикології.

Діяльність Ф. Стешки отримала визнання як в українських, так і в зарубіжних наукових колах, насамперед чеських. Він перший з українських музикознавців почав займатися проблемами музичного джерелознавства, досліджувати найдавніші пам’ятки історії української музики. Музикознавець належить до тих дослідників, які заклали фундамент українського історичного музикознавства. Результати зусиль дослідника над створенням довідкової бібліографічної бази зі слов’янської музики не мали аналогів у тодішньому музикознавстві слов’янських країн. Заслугою Ф. Стешки є введення ним джерел з української музичної культури в західноєвропейський науковий обіг, залучення до співпраці зарубіжних дослідників, що дає підстави вважати його визначною постаттю в українському музикознавстві.

В інституті (в останні роки його існування) Федір Стешко викладав історію музики (всесвітню й українську), музичну естетику, музичну педагогіку й музичну етнографію та вів семі-

нар із музикознавства. Крім того, щороку, а іноді й декілька разів на рік, виступав із доповідями на музичні теми (частина їх була надрукована в “Новій Україні”, більшість залишилася в рукописах) та організовував, з допомогою професорів музично-педагогічного відділу та за участю студентів, концерти й свята.

В умовах еміграції репертуар колективів і виконавців значною мірою формувався з тих традиційних творів українських композиторів, що часто виконувались як у Радянській Україні, так і в Галичині. Поряд із цим дедалі виразніше стали проявлятися специфічні риси, найбільш помітними серед яких є залучення нових творів українських композиторів, написаних в еміграції, та увага до чехословацької музики [5, с. 9–10].

Необхідно відзначити участь студентського хору музично-педагогічного відділу УВПІ та його викладачів у різних святах, які виконували твори як світових, так і українських митців. Цим музичним частинам свят інститут надавав особливого значення не лише тому, що від них свята ставали урочистими подіями (виконання гімнів, патріотичних пісень), а й тому, що давали можливість широким колам українського громадянства на чужині почути в професійному виконанні рідні співи й музику й ознайомитися з новими творами українських композиторів. Найбільш урочисто відбувалися щороку Драгоманівські та Шевченківські свята [1, с. 28].

Окрім того, професорами інституту були видатний історик української культури, професор історії мистецтва **Дмитро Антонович** і професор всесвітнього й українського мистецтва, відомий історик-мистецтвознавець, етнограф, бібліограф **Володимир Січинський**, якому в 1927 р. учена рада УВУ присвоїла звання доктора філософії із спеціальності історія мистецтва. Музичну естетику викладав професор УВУ **Дмитро Чижевський**, спадщина якого нараховує понад 400 наукових праць із різних галузей науки.

Серед випускників інституту, які є його гордістю: концертно-камерний співак (баритон) **Олександр Самойлович** (1892–1942) – закінчив заклад у 1928 р.; оперний і концертно-камерний співак (лірико-драматичний тенор) **Василь Тисяк** (1900–1967) – навчався тут із 1922 до 1925 рр.; поетеса **Олена Шовгенів-Теліга, Д. Равич, А. Яковенко, С. Масляк, П. Маценко** – отримали наукові звання на основі захисту дисертацій із музикознавства.

Отже, музично-педагогічний відділ УВПІ став справжнім центром музичного життя в Чехословаччині. Викладачі відділу входили до академічного персоналу інших освітніх еміграційних установ, а також чеських навчальних закладів. Завдяки високопрофесійному педагогічному колективу тут створилося середовище, в якому виховувалися саме національні музично-педагогічні кадри, котрі активно займалися поряд із навчальними завданнями концертно-виконавською й науковою діяльністю. Крім студентів інституту, десятки українських музикантів, що навчалися тоді в чеських музичних закладах, тією чи іншою мірою були пов’язані з музично-педагогічним відділом, діяльність якого наповнювала національним змістом високу фахову освіту, набуту молодими українцями в чеських школах.

Усвідомлюючи той факт, що українська еміграція в Чехословаччині не є явищем тимчасовим, заклад готував не тільки висококваліфікованих спеціалістів для потреб української держави, але й для українських шкіл ряду європейських держав із числа українців із західноукраїнських земель і Закарпаття. Тому можна сміливо стверджувати, що УВПІ ім. М. Драгоманова був базою української науки в Празі, оскільки Прага, разом із Берліном, Варшавою, Парижем, слугувала важливим центром української еміграції, де концентрувалася суспільно-політична й культурно-просвітницька думка. Здобутки та напрацювання педагогів і кращих випускників інституту залишаються актуальними й сьогодні, коли музична освіта незалежної України інтегрується у світовий освітній простір.

1. Беднаржова Т. Федір Стешко український вчений-педагог, музиколог, теоретик / Т. Беднаржова. – Тернопіль; Прага, 2000.
2. Галай О. Ю. Науково-педагогічна діяльність української еміграції у Чехословаччині у міжвоєнний період (1918–1939) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 / О. Ю. Галай; Луганський державний педагогічний інститут ім. Т. Г. Шевченка. – Луганськ, 1998. – 17 с.
3. Євтух М. Освітня діяльність української еміграції у Чехословаччині між двома світовими війнами (1921–1945 рр.) / М. Євтух, В. Кемінь. – К., 1997.
4. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : в 2 т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : Вид-во “СПОЛОМ”, 2003. – Т. 1.

5. Мартиненко О.В. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерело-знавчий аспект дослідження) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / О.В.Мартиненко; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – К., 2001. – 18 с.
6. Мірний І. Український Високий Педагогічний Інститут ім. М.Драгоманова 1923–1933 рр. / І.Мірний. – Прага, 1934; Наріжний С. Українська еміграція / С.Наріжний. – Прага, 1942. – С.170–190.
7. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 (матеріали, зібрані С.Наріжним до частини другої) / С.Наріжний. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 1999.
8. Петришин Р.А. Науково-педагогічна діяльність української еміграції в країнах Центральної і Західної Європи (1919–1939 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / Р.А.Петришин. – Івано-Франківськ, 2007. – 20 с.

In the article an author examines the terms of development of political and cultural life of Ukrainians-emigrants in Czechoslovakia, educational activity of High Pedagogical College the name of M.Dragomanova in Prague, in particular musical and pedagogical department, as base educational establishment of Ukrainian musical education. Underline role of teaching staff, information is given about educational objects, generalization in relation to conception of an educational-educate process is done.

Key words: *Ukrainian emigration, musical education, elucidative idea, educationally pedagogical process, artists, national shots.*

УДК 78.071.2

ББК 85.315.03

Ірина Бермес

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБКИ “ХИЛЯЮТЬСЯ ВОРОТА”)

У статті розкриваються ознаки образності, мелодики, форми в обробці гуцульської весільної пісні “Хиляються ворота”.

Ключові слова: *пісня, образ, мелодична лінія, обробка, голосоведіння.*

Мирослав Скорик – видатний український композитор, творчість якого здобула визнання й популярність не лише серед професіоналів, а й широкого загалу, насамперед знаменитою “Мелодією”. Митець творить у різних музичних жанрах: симфонічному, інструментальному, вокально-хоровому: серед його композицій сонати, партити, концерти, варіації, кантати, музика для кіно та ін.

Вагомою, хоча й нечисленною царинною творчості композитора є хорова музика. Вона часто включається до концертних програм. Однак їй присвячено недостатньо уваги в музикознавчій літературі, за винятком ґрунтовного дослідження проф. Л.Кияновської, статей Т.Гнатів, О.Шевчук, М.Загайкевич, С.Павлишин, Н.Назар та ін. Хоча розрізнені хорові твори ставали предметом зацікавлення українських учених, вичерпної праці про них поки що немає. Йдеться про узагальнення характерних особливостей письма, мелодики, форми, образного змісту тощо. **Мета** статті полягає в розкритті вищезазначених прикмет на прикладі обробки української народної пісні “Хиляються ворота”.

Мирослав Скорик “засвітився” племенистою зіркою в 60-х роках ХХ ст., коли в музичному мистецтві утвердився художній напрям “нова фольклорна хвиля”, що була “особливо плідною, багатогранною, відповідною до його (М.Скорика. – І.Б.) естетичних переконань” [6, с.295]. Естетика неофольклоризму вирізняється поєднанням “старого і нового”, “відвертістю”. “Вона породила численні варіанти синтезу народнопісенної, здебільшого гуцульської, основи з інтонаційними “прикметами” сьогодення, з елементами попередніх стилів, таких, як бароко чи романтизм”, – акцентує доктор мистецтвознавства Л.Кияновська [6, с.295].

М.Скорик виявляв чималий інтерес як до класичної музики, так і до естрадної, створив неповторні взірці “легкої” музики (“Намалюй мені ніч”, “Не топчуть конвалій”, “Львівський вечір”, “Я тебе почекаю, коханий” та ін.). Перші композиторські “проби” виявилися вельми довершеними: кантата “Весна” (сл. І.Франка) для хору, солістів і симфонічного оркестру, фортепіанний цикл “В Карпатах”, симфонічні поеми “Вальс”, “Сильніше смерті”, вокально-симфонічний цикл романсів на слова Т.Шевченка.

Відтак були написані “Гуцульський триптих” для симфонічного оркестру, перший концерт для скрипки з оркестром, “Речитативи і рондо” для скрипки, віолончелі та фортепіано, “Коломийка” і “Бурлеска” для фортепіано, “Карпатський концерт” для симфонічного оркестру, поема-балет “Каменярі” та багато інших творів.

Хорова музика Мирослава Скорика вирізняється з-поміж безлічі хорових творів інших авторів модерною манерою написання, великою кількістю дисонуючих акордів (це найбільш притаманне творчості останніх років. – І.Б.).

Хорова творчість композитора включає не так багато композицій, однак вона характеризується значущістю змісту. Це стосується творів, написаних в останні роки ХХ ст. (поема-кантата “Гамалія”, хорові сцени з опери “Мойсей”, “Псалом №50”), і більш ранніх композицій, як от обробки гуцульської народної пісні для хору *a cappella* “Хиляються ворота”.

1975 р. у Львові відбувся авторський концерт композитора, в якому вперше прозвучало “Три українські весільні пісні” для сопрано і симфонічного оркестру. Їх виконала (як і романси на сл. Т.Шевченка) викладач Київської консерваторії ім. П.Чайковського, солістка українського радіо Елла Акрітова – блискуча інтерпретаторка камерних творів М.Скорика.

Основним сюжетним задумом циклу було змалювання долі жінки. “Три українські весільні пісні” включають: “Ой летять галочки”, “Шуміла ліщина” та “Хиляються ворота”. Саме остання була улюбленою піснею славетної української співачки Соломії Крушельницької (сестри бабусі композитора), яку вона зазвичай включала до своїх концертних програм.

1978 р. М.Скорик аранжував пісню для мішаного хору без супроводу. Текст народної пісні вельми поглиблює драматизм обставин: “Хиляються ворота, кланяється сирота”. Занепокоєння посилюється: “Ії ся серце крає, що батенька не має”. Та, за українським звичаєм, наречена мусить вклонитися рідним, тож їй радять: “Поклонися, Марусине, чужому, буде ти ся здаватеньки, що й свому”.

“Вростання” самого життя в художній образ народної пісні знайшло тонке прочитання в 4-голосому хоровому викладі. У цій мініатюрі М.Скорик скупими, вкрай лаконічними засобами правдиво відтворив емоціональну природу весільної пісні.

Змістовність і сила вираження чотирьох поетичних строф пропорційно граничній конкретності образу. Беручи до уваги співвідношення поетичного й музичного тексту народної пісні “Хиляються ворота”, відзначимо, що реальні наголоси словотворення, які накладаються на метричну схему як на канву, не збігаються з нею, вони формують свій ритмічний візерунок. Це свідчить про володарювання в пісні ритмомелодичного компонента, його провідну роль у творенні художнього цілого: ритмомелодика підпорядковує собі поетичний текст, робить його гнучким.

Уже сам жанр пісні – весільна – визначає її пов’язаність із драматичною дією. Вона має своє призначення в сценарії обряду весілля. Пісня виконується при виводі молодої пари з хати, коли наречені йдуть до шлюбу. Не важко помітити, що співанка “Хиляються ворота” чітко підпорядкована конкретній ритуальній ситуації. Загальний контур мелодичного та ритмічного малюнків наспіву дещо модифікується. Найменша кількість складів у чисельній групі 7, найбільша – 11:

Хиляються ворота – 7;

кланяється сирота... – 7;

Поклонися, Марусине, чужому – 11;

буде ти ся здаватеньки, що й свому – 11.

Зміна віршової конфігурації, введення більше подовжених уставок свідчать про творчий підхід виконавців до ритмічної структури. Причина ж, як правило, криється в природі народно-пісенної творчості (усність побутування, імпровізаційність, гнучкість і плинність складових елементів творчого процесу тощо).

“Хиляються ворота” – сакраментальна весільна пісня, котра виявляє красу і неповторність лише одного елементу урочистого, театралізованого родинного дійства. Цей найпопулярніший у народі церемоніал – яскравий атрибут духовної проникливості українців.

Відповідно до природи народної пісні, М.Скорик обирає темп твору – *moderato* – помірно, що надає хоровій тканині художньої вірогідності, спонукує до роздумування. Характер звуковедення *legato* (зв’язно) сприяє розкриттю художнього образу – переживань нареченої-сиро-

ти. Неспокійний стан душі молодої дівчини композитор інтенсифікував придатним нюансуванням.

Весільна пісня “Хиляються ворота” побутувала на Гуцульщині. Досліджуючи низку творів народної музики зазначеного регіону, музикознавець І.Мацієвський акцентував на ролі принципу дводільності (термін І.Мацієвського) в їхній структурі. “Дводільність... – такий розподіл матеріалу, при якому композиційне рішення досягається за допомогою двох різних складових елементів” [8, с.117]. Вона надзвичайно типова для багатьох художніх структур народної творчості гуцулів та інших етнографічних груп Карпатського краю. Дводільність не завжди тотожна двочастинності, бо перша – якісна характеристика, друга – кількісна. Тому це радше структурний поділ адекватно до тематизму. При цьому межі цих структурних груп можуть і не відповідати обсягові частин. У пісні “Хиляються ворота” дводільність збігається з двочастинністю. Наприклад, уже для конструкції віршованого тексту характерний поділ матеріалу на дві рівні частини (4 строфи):

I частина
*Хиляються ворота, кланяється сирота,
її ся серце крає, що батенька не має.*

II частина
*Поклонися, Марусине, чужому,
буде ти ся здаватеньки, що й свому.*

Так, завдяки зіставленню двох ключових структур у хоровому викладі розкривається тема: доля дівчини-сироти в трансформації весільного обряду.

Починається твір невеликим чотиритактовим вступом у викладі жіночого хору. Триголий матеріал вокалізується за допомогою голосної “а”. Це мовби “зойк” жінок, які вболівають за гірку сирітську долю. Мелодія проходить у горішньому голосі, сопрано друге й альт втворюють у терцію. Мелодичні лінії, викладені в різних ритмічних обрисах, творять незвичайної краси вертикаль. Наспіві трьох жіночих голосів розвиваються в межах вузької інтерваліки (терція, кварта). Композитор використав мелодичний ля-мінор, цікаві секундові співвідношення, затримання. Застосування цих прийомів створює своєрідну “карпатську” мелодико-інтонаційну сферу. Для відтворення настрою журби М.Скорик свідомо загострює окремі інтонації двох нижніх голосів, зокрема введенням частих хроматизмів, вельми характерних для народної мелодики гуцулів. Таким чином, у сферу зовнішньої споглядальності проникає суб’єктивно-психологічне начало.

“Хиляються ворота, кланяється сирота” – звучить у жіночому хорі. Це традиційний прийом, коли на весіллі пісні виконують дівчата чи жінки. Друге речення вкладається в шеститактову побудову. Мелодія, що частково звучала в початковій конструкції, дістає свій подальший розвиток.

Отже, перший період вкладається в 10 тактів, він неквадратний, модулюючий. Завершується в паралельній тональності – С-dur. У фактурі триголосого жіночого хору у вертикальному русі найчастіше виникають кварто-квінтові звороти. Саме кварто-квінтівість відіграє функцію розімкнення монолітної лінії суміжнощабельності, з іншого боку – є засобом споріднення не лишень окремих акордів, а й тональностей, що логічно впливає з мажоромінору. Принадно, що в другому реченні початкового періоду композитор уживає тільки натуральний звукоряд. Це є свідченням того, що в М.Скорика народно-ладова система мислення є визначальною у формотворенні, себто виразна інтонаційна природа тематизму диктує взаємозумовленість і підпорядкованість ладової конструкції мелосу.

Друге речення I частини має таку ж будову, повторює мелодію у викладі мішаного хору, шестиголосого, з *divisi* в партіях сопрано і тенора. Фактично, мелодичні лінії дублюються в октавному унісоні. Такий же прийом почасти віднаходимо й у мелодичних лініях альту й баса. Саме подібний спосіб формотворення (збільшення кількості голосів за рахунок *divisi* та підсилення звучності в октавних унісонах) драматизує музичний образ хорового твору.

У цьому періоді зустрічаємося з явищем “ладової мінливості” (термін дослідника гуцульського фольклору, музикознавця І.Мацієвського), “остання така активна, що в багатьох випадках дає право говорити про певний поліладовий звукоряд з рівноправним існуванням висотних варіантів низки ступенів” [9, с.312]. Тут знаходимо ввідний VII і натуральний VII, високий

VI і натуральний VI шаблі, щоразу a-moll змінюється С-dur’ом із традиційною акордиком. У побудові часто вживаними є S6, d6, II, VII, VI, підвищений IV (лідійська кварта в С-dur’і).

Таким чином, I частина є складним 20-тактовим періодом, в якому є два речення по 10 тактів у кожному: $a + a_1$.

Друга частина – контрастна, тут наявний новий музичний матеріал. Це період, який вкладається в 10-тактову побудову, неквадратний, однотональний. Мелодія проходить у верхньому голосі, на фоні посиленого звучання трьох нижніх партій. Хорова звучність інтенсифікується шляхом підняття мотиву у високу теситуру. Розширюється діапазон, насичується динамічна шкала. Так композитор підводить до кульмінації твору.

Перелом відбувається введенням контрастних тональних кольорів, зокрема однойменного мінору (С-dur – с-moll). Утім, М.Скорик не виписує ключових знаків і при ладовій присутності с-moll жодного разу не вживає натурального VII шабля. Натомість високий VII виступає терцовим тоном домінантового тризвука.

Голосоведіння гомофонно-гармонічного складу іноді плавне, подекуди відтіняється вельми розповсюдженими стрибками: часто вкраплюються інтервали ч. 4, менше – ч. 5. Мелодія пісні “Поклонися, Марусине...” викладена в партії сопрано, відзивається голосом людської душі завдяки неповторності “найчутливішого камертона” – інтонаційності [11, с.426]. Максимального художнього ефекту вона досягає саме через вираз природної інтонаційності – збільшеної секунди у висхідному та низхідному рухах. Цей прийом ґрунтується на натуральній упорядкованості думного, гуцульського ладу.

Мелодичні лінії хору рельєфні, у вертикалі творять неповторну, вельми чутливу акордику.

Гармонія в обробці гуцульської весільної пісні “Хиляються ворота” безпосередньо пов’язана з народнопоетичними джерелами.

Мелодика, ритміка та гармонія насправді є визначальними компонентами формотворення, зокрема й у запропонованій обробці. Позаяк стародавнім пластам народної пісенності Карпатського регіону властиве одноголосся (дво- і триголосся виникає в більш новітніх фольклорних жанрах. – І.Б.), гармонізація народної пісні відкриває колосальні перспективи щодо прийомів утворення горизонталі та гармонічної вертикалі. Суголосній палітрі М.Скорика притаманне правдиве природне поєднання логік акордових конструкцій мажоромінору системи з елементами народно-ладовими.

У хоровій обробці “Хиляються ворота” Мирослав Скорик реалізує прожект узгодження між горизонталлю та вертикаллю, тобто гармонічна вертикаль стає похідною, підпорядкованою інтонаційній структурі горизонталі (це відбувається завдяки розважливій мелодизації трьох нижніх голосів мішаного хору. – І.Б.). Разом із тим це приводить до витвору одностайного, недиференційованого фонічного масиву цілісної художньої єдності. Музичні прийоми, що їх використовує композитор у хоровій обробці “Хиляються ворота”, покликані акцентувати життєво правдиву основу народного першоджерела – весільної пісні. Психологічне проникнення мистця в певну житейську ситуацію, обрядову дію “завжди має свій добротний фундамент, бо він творений не з якихось собі незвичайностей або умовностей – він творений із закономірностей людських долі”, – наголошував Т.Салига [12, с.80]. Тим паче, коли йдеться про українську народну пісню, в якій “співала душа без примусу та принук, без наміру когось вразити, здивувати, захопити, а співала, бо співалося їй, бо не могло не співатися” [12, с.275].

Природно, що пошуки художньої самобутності М.Скорика виявилися в яскравих барвах техніки аранжування. Скажімо, нетрадиційна кількість голосів (шість у другому реченні I частини) є наслідком подвоєння, зміна ж кількості голосів зумовлює оригінальне голосоведіння при розв’язанні дисонансів.

У народній музиці секундово-квартові сполучення також часто постають унаслідок мелодичної активності, тематичної стійкості горизонталі.

Привертає увагу розмаїтий метро-ритмічний рисунок, який у поєднанні з іншими елементами хорової звучності допомагає досягнути яскравої барвистості, колоритності звучання. В обробці української народної пісні для мішаного хору “Хиляються ворота” зустрічаємо такі метри, які доволі часто змінюються: $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$. Перемінні розміри – один із характерологічних атрибутів українських народних пісень. Окрім автентичної мелодики та ритміки фольклорних джерел вони употужнюють їхню виняткову красу.

“Щодо музики суму, – каже М.Гоголь, – то вона ніде не чути так, як в українців” [2, с.96]. Слова І.Франка про “безмежну меланхолію”, М.Грінченка про те, що “пануючий лад – мольовий” насправді випромінюють визначальну прикмету весільної пісні “Хиляються ворота”.

Для твору характерними є вельми витончене “відчуття” народної пісні, її мелодики, напрочуд удале “прочитання” її в хоровому викладі. Це пояснюється прагненням композитора вглибитися “...у внутрішню структуру фольклорної мелодії, в глибинні пласти художнього мислення народу, в семантику фольклорної образності, в музичну естетику народної творчості” [3, с.26].

Лаконічними музичними засобами М.Скорик відтворює емоційно-образний настрій весільної пісні. Виразна експресія мелодики, хвилеподібне спрямування мелодичних ліній, оспівування головних щаблів мажоромінору (а, С, с) споріднюють обробку з наспівами типу ладкання, найбільше пов’язаними з весільним обрядом.

У музиці М.Скорика “переважає та сфера почуттів, асоціацій і образів, яка має здебільшого свій конкретний прототип, вона... цілком земна”, – наголошує проф. Л.Кияновська [5, с.3]. Це твердження знаходить віддзеркалення й у пропонуваній для розгляду обробці.

Українська народна пісня “Хиляються ворота” в обробці М.Скорика може виконуватися добре вишкolenими професійними хоровими колективами, так само навчальними учбовими хорами мистецьких закладів, які володіють широким спектром вокально-хорової техніки.

“Мирослав Скорик – одна з найпримітніших постатей у сучасному українському мистецькому світі. Це композитор зі своїм власним, сформованим світобаченням, індивідуальним музичним почерком. Його творчості притаманні постійна пошуковість, новаторські поривання, бажання охопити незвідане. Водночас у спрямованості музичного мислення, мистецьких уподобаннях Скорика дуже виразно проступає вкорінення в засади української композиторської школи, схиляння перед здобутками національної культури”, – відзначає доктор мистецтвознавства М.Загайкевич [4, с.30]. Це сповна стосується до хорової творчості композитора.

1. Берегова О. Зміна світоглядних архетипів в останніх творах М.Скорика / О.Берегова // Мирослав Скорик : збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М.Скорика; Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип.10. – С.42–44.
2. Гоголь Н. Полное собрание сочинений / Н.Гоголь. – М., 1952. – Т.8.
3. Гусев В. К проблеме современного фольклоризма / В.Гусев. – М. : Музыка, 1977.
4. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство / М.Загайкевич // Мирослав Скорик : збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М.Скорика; Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип.10. – С.30–34.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л.Кияновська. – Львів : Сполом, 1998.
6. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Л.Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
7. Копиця М. Творчість М.Скорика в дзеркалі сучасності / М.Копиця // Мирослав Скорик : збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М.Скорика; Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип.10. – С.9–14.
8. Мацієвський І. Про дводільний принцип композиції в гуцульській народно-інструментальній музиці / І.Мацієвський // Українське музикознавство. – К. : Муз. Україна, 1969. – Вип.5. – С.117–133.
9. Мацієвський І. Сюїта-поэма в інструментальному фольклорі Гуцульщини / І.Мацієвський // Славянський музикальний фольклор. – Л., 1972. – С.298–324.
10. Мирослав Скорик. Збірка статей. – Львів : Сполом, 1999. – 136 с.
11. Муратов І. Твори: в 4 т. – К. : Дніпро, 1983. – Т.4.
12. Салига Т. У глибинах гармонії / Т.Салига. – К. : Радянський письменник, 1980. – 285 с.
13. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю.Щириця. – К. : Музична Україна, 1979.

The article deals with the peculiarities of imagery, harmony, forms in the arrangement of hutsul wedding song “Khylyatsya vorota”.

Key words: song, image, arrangement, melody, melodic line.

УДК 78.071.1

ББК 85.310.2

Наталія Толошніак

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЯРОСЛАВА БАБИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ДОБИ ТА СУСПІЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті вміщено дослідницькі спостереження про становлення творчої особистості знаного українського композитора, музикознавця, фольклориста Ярослава Бабинського, а також визначаються аспекти впливу суспільного середовища й сучасної доби на формування індивідуального композиторського стилю та музикознавчої думки митця.

Ключові слова: композитор, творча спадщина, суспільне середовище, педагогічна діяльність, фольклористика, музикознавчі дослідження.



Ярослав Бабинський – знаний в Україні композитор, музикознавець, дослідник фольклорних традицій Покуття, педагог-теоретик, громадський діяч – зумів пронести через усе своє життя любов до музики, рідного краю.

Доцільність окремого розгляду становлення творчої особистості Ярослава Бабинського зумовлена невеликою кількістю проведених дотепер досліджень з історії регіонального музикознавства, присвячених вивченню творчості сучасних композиторів, що репрезентують діяльність обласних осередків НСК України. Тому метою даної розвідки є вивчення та систематизація, на основі архівних і мемуарних матеріалів родинно-побутового життя митця й науковця Ярослава Бабинського, члена Івано-Франківської обласної організації НСК України, а також визначення аспектів впливу соціокультурного середовища на формування індивідуального композиторського стилю та музикознавчої думки митця.

Я.Бабинський народився 22 липня 1951 року в с. Тишківці Городенківського району Івано-Франківської області в сім’ї колгоспників. Батьки Ярослава були прості трударі, але високодуховні люди. У сім’ї панував дух українства, любові до Батьківщини. У родинній хаті було багато образів, шанувалися барельєфи І.Франка, Т.Шевченка. Батько Іван Михайлович (1921 р. н.) користувався повагою й шаную односельців, був учасником Другої світової війни та нагороджений орденом Вітчизняної Війни 2-го ступеня, медалями за звільнення Варшави й Берліна, а також ювілейними медалями на честь 20-ліття та 30-ліття перемоги над фашистами. Його дружина Марія Іванівна (1927 р. н.) була надзвичайно доброю та люблячою жінкою й мати, відзначалася працелюбністю й доброзичливістю.

Ярослав був єдиною дитиною в сім’ї, тому йому приділялася вся увага й любов батьків. Як правило, коли людина реалізується як фахівець та особистість, немало роль відіграє родинна атмосфера, виховання й загалом середовище, де формується найтривкіша основа майбутнього світогляду, естетичних смаків, культури. Атмосфера дитинства майбутнього композитора відзначалася значним мистецьким впливом, як із боку його батьків, так і культурних традицій рідного села Тишківці. Обоє батьків були обдаровані добрими музичними здібностями, дуже любили музику, шанували народну пісню. Вони були активними учасниками церковного хору й аматорських музичних колективів товариства “Просвіта” в селі. Іван Михайлович був учасником сільського духового оркестру, а Марія Іванівна – постійною учасницею хору та жіночого вокального гурту.

Мальовниче покутське село Тишківці, у якому народився Ярослав, славилося своїми високоідейними й культурними традиціями, а також талановитими й знаними людьми, які сприяли зростанню культурно-освітнього рівня та національної свідомості тишківчан. У селі активно діяли освітньо-громадські товариства “Просвіта”, “Рідна школа”, “Союз Українок”, “Січ”, “Сокіл”, проводилися мистецькі акції на пошану видатних діячів мистецтва, ювілейні концерти на честь Т.Шевченка, І.Франка тощо. З села Тишківці походить знана родина Шухевичів, посол австрійського парламенту Василь Цалковський, організатор кооперативного життя Галичини Микола Заячківський та інші.

Любов до музики в Ярослава проявилася дуже рано, ще в початковій школі. Заняття музикою в майбутнього композитора проходили самостійно, без учителів. Малому Ярославі, за його жагучим бажанням, батьки купили баян, на якому він наполегливо вправлявся, сидячи на призьбі родинної хати. Досягнувши певної вправності в мистецтві гри на баяні, Ярослав демонстрував свої досягнення в сільському клубі, де він грав на танцювальних вечорах і брав участь у концертах.

Після закінчення школи юнак вирішив продовжити свою музичну освіту й вступає в 1968 році до Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського. У цьому навчальному закладі Ярослав навчається гри на контрабасі у відомого й знаного викладача Любомира Куція. Після закінчення училища Я.Бабинський розпочинає свою творчу трудову діяльність артистом оркестру Івано-Франківського музично-драматичного театру ім. І.Франка, яким на той час керував Микола Жупан. Діяльність театру в 70–80-х роках відзначалася активністю гастрольних поїздок. Театр гастролював по містах Уралу, Казахстану, Молдавії, Прибалтики та ін. Протягом театрального сезону трупа мала кожного дня по дві вистави: одна на базі, а друга по селах Івано-Франківської області. Оркестр на той час працював надзвичайно наполегливо, готуючи музичне оформлення вистав.

Працюючи в театрі, Я.Бабинський захопився створенням вокально-інструментального ансамблю, на зразок всевітньо популярного ансамблю “Бітлз”, яким він надзвичайно захоплювався. Ансамбль під його керуванням складався із чотирьох учасників: бас-гітара – Ярослав, тромбон, труба, акордеон або фортепіано. Солісткою в ансамблі виступала артистка театру Г.Талалай. Візиткою ансамблю була пісня І.Поклада “Край дороги не рубай тополю”. Сьогодні Г.Талалай – заслужена артистка України, продовжує працювати в театрі провідною артисткою, виконує головні партії в оперетах Й.Штрауса (“Летюча миша” – Адель), операх – “Катерина” М.Аркаса (мати), “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського (Одарка).

Творче життя Ярослава було тісно пов’язане з особистим. Саме в театрі він зустрів своє кохання – молоду, чарівну артистку Ганну, випускницю театрознавчого факультету Київського інституту театрального мистецтва ім. С.Карпенка-Карого, з якою вони зустрічалися тривалий час і в 1976 році одружилися. Ганна Тріщук родом із с. Старі Кривотули, виховувалася у великій та дружній сім’ї, де зростало восьмеро дітей. Спільна праця двох творчих особистостей єднала й їхнє подружнє життя. У 1978 році у подружжя народилася донька Христина.

Працюючи в оркестрі театру, Я.Бабинський захопився ідеєю продовження своєї фахової освіти в консерваторії на композиторському факультеті, але для цього мало було одного таланту й бажання, необхідно було також, у першу чергу, добре володіти грою на фортепіано. Тому він увесь свій вільний час віддавав наполегливому довготривалому студіюванню гри на цьому інструменті.

Літньої пори 1980 року мрія Ярослава здійснилася. Він вступає на підготовчі курси Львівської державної консерваторії ім. В.Лисенка в клас народного артиста України, професора кафедри композиції, знаного українського композитора А.Кос-Анатольського. Композиторський стиль викладача, який був позначений близькістю до джерел галицької музичної побутової культури, старогалицької елегії, до співогри з її динамічними номерами, до мотивів гуцульського фольклору, безпосередньо вплинув на молодого митця, особливо на стилістику музичної мови. Після смерті вимогливого, талановитого викладача А.Кос-Анатольського (в 1983 році) Я.Бабинський продовжує здобувати фахову освіту в класі доцента кафедри композиції, члена Спілки композиторів України Лешека Мазепи (тепер – професора Вищого педагогічного університету в Жешуві, керівника відділу досліджень музичної культури етнічного пограниччя Інституту музики ВПШ, засновника й голови Жешувського Музичного товариства). За роки праці на кафедрі композиції Львівської консерваторії Л.Мазепа виховав багатьох композиторів, серед яких Ярослав Бабинський, Дмитро Капирін, Юрій Шаріфов, Василь Коваль, Андрій Легкий та ін.

Два роки підготовчих курсів сприяли формуванню творчих уподобань мистецької особистості майбутнього композитора, а наступні п’ять років навчання в консерваторії остаточно сформували естетичні ідеали та стилістичні засади творчості Я.Бабинського, а також визначили світоглядні пріоритети індивідуальності митця.

На той час у Львівській консерваторії викладали добре знані митці й педагоги: ректор консерваторії, професор Зенон Дашак, викладачі кафедри композиції – заслужений діяч мистецтв, професор Дезидерій Задор, професор А.Кос-Анатольський, старший викладач Володимир Флис, музикознавці – Марія Білинська, Йосип Волинський, Стефанія Павлишин, Ярема Якуб’як, Любов Баб’юк, О.Теплинський, Юрій Булка, Юрій Ясіновський та ін.

Студентське життя Ярослава було складним. Необхідно було здобувати фахову освіту й, у той же час, слід було опікуватися родиною. Тому, навчаючись на підготовчих курсах, Ярослав продовжує працювати артистом оркестру Івано-Франківського театру (за контрактною формою), а з початком стаціонарного навчання в консерваторії сполучає навчання з роботою керівника вокально-інструментального ансамблю Львівського автобусного заводу, згодом директора студентського Будинку культури Львівського торговельно-економічного інституту.

Студентські роки Я.Бабинського минули винятково продуктивно. Він активно працював над створенням різножанрових творів, брав участь у студентських наукових конференціях, фольклорних експедиціях. Останнє, як засвідчує час, вплинуло на пріоритетні зацікавлення майбутнього дослідника-фольклориста в написанні кандидатської дисертації.

Музичне життя Львова в той час (80-ті роки) характеризувалося надзвичайною активністю й розмаїттям концертної діяльності. У Львівській філармонії неодноразово проводилися міжнародні й всесоюзні конкурси виконавців, із гастрольними концертами виступали відомі скрипалі: Олег Криса, Богодар Которович, Володимир Співаков; піаністи: Еміль Гіллельс, Святослав Ріхтер та ін. Активно концертували й викладачі консерваторії: Леся Деркач, Харитина Колесса, Марія Крушельницька, Олег Криштальський, Лідія Шутко, сестри Марія, Ніна та Даниїла Байко, Олександр Врабель та ін.

Ярослав був прихильником класичного й автентичного мистецтва, тому він був активним слухачем і відвідувачем концертів, фестивалів і конкурсів. Цей практичний слуховий досвід вплинув на визначення фахових інтересів митця, його уподобань, стилістичних зацікавлень, жанрових пріоритетів.

Прагнучи до самоосвіти, він любив усамітнитися й годинами слухати улюблену музику. Його не приваблював перегляд телевізійних концертів, він не підтримував дилетантство в мистецтві, але все своє життя Ярослав мріяв жити у Львові, де постійно вирує мистецьке життя, творять особистості, дискутують музикознавці, просто звучить вічна й невмируща її високість “музика”.

Навчання в консерваторії увінчується написанням Симфонії №1 і струнним квіartetом. Ці твори визначили пріоритетні жанрово-стилістичні напрямки майбутньої композиторської творчості Я.Бабинського.

Після закінчення навчання в консерваторії в житті Я.Бабинського розпочинається новий період, який тісно переплітає творчість і педагогічну діяльність. Він повертається до Івано-Франківська й із 1988 року починає працювати асистентом кафедри музики з методикою її викладання в тодішньому педагогічному інституті ім. В.Стефаніка. Активна педагогічна робота вимагала й удосконалення методичної бази.

Я.Бабинський, викладаючи музично-теоретичні дисципліни, прагнув створити методичну допомогу студентам для кращого засвоєння музичних предметів. З цією метою він разом із викладачем кафедри кандидатом педагогічних наук, доцентом М.В.Вовком створює більш досконалі, пристосовані до провідних напрямків фахової освіти, навчальні програми. Так, комплексна програма з провідних дисциплін теоретичного курсу – “Елементарна теорія музики. Гармонія, Поліфонія для музичних факультетів вищих навчальних закладів” [1] створена професійно, на належному науково-методичному рівні й спрямована на запити підготовки студентів педагогічного факультету. Автори програми розробили змістовний тематичний план, який охоплює вивчення всіх важливих теоретичних і практичних питань, а також передбачає можливість звернути більшу увагу на дослідження й використання фольклорних зразків у процесі вивчення означених дисциплін.

Я.Бабинський, працюючи зі студентською молоддю, виявляв терпіння, наполегливість, доброзичливе ставлення, а також педагогічну вимогливість. Він користувався повагою не тільки в студентської молоді, але й у своїх колег. Дружні стосунки, спільність творчої праці єднали Ярослава з відомою на Прикарпатті людиною, заслуженим діячем мистецтв України, професо-

ром Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка Михайлом Сливоцьким. Саме Михайлу Сливоцькому Ярослав довірив перше виконання свого складного й за формою, й за виконавськими засобами твору – “Вокаліз” для високого голосу й камерного оркестру.

Він був різнобічно освіченою людиною, цікавився не тільки музичним мистецтвом, але й літературою, філософією, живописом, захоплювався автентичним мистецтвом. Він вважав, що ефективність впливу мистецтва характеризується рівнем індивідуального осягнення духовних цінностей, їх перетворення в неповторний внутрішній світ суб’єкта, що потребує відповідної підготовки до спілкування з художніми творами. Ярослав багато читав, випишував пізнавальні журнали “Иностранная литература”, “Наука и жизнь”, “Огонек”. У нього була й збереглася, завдяки його дружині, багата бібліотека, в якій представлена література різних напрямків: філософська, історичне музикознавство (особливо література античного періоду), монографічні дослідження творчості митців світового рівня, науково-теоретична, фольклористична, а також художня література світової класики й сучасності.

Така широка обізнаність, інтелігентність допомагали Я. Бабинському в спілкуванні не тільки зі студентами, але й зі своїми дітьми. Як згадує його дружина Ганна Василівна, він по натурі був дуже простий, мобільний, веселий, із великим почуттям гумору, й у той же час внутрішньо глибокий. У вихованні своїх дітей, Христини й Дениса, Я. Бабинський виявляв наполегливість, вимогливість й одночасно чуйність і любов. Це дало свої плідні результати. Христина закінчила економічний факультет, а Денис – філософській факультет Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка.

Плідна педагогічна й практична діяльність Я. Бабинського завжди поєднувалася з прагненням до творчої та науково-дослідницької діяльності. Прагнення втілювати свої композиторські ідеї привели до написання Симфонії-фантазії (1988 р.), “Модерато” для струнного оркестру (1989 р.), обробок народних пісень для мішаного й жіночого хорів тощо.

Я. Бабинський, маючи такі якості характеру, як ініціативність, наполегливість, організаторський хист і високий професіоналізм, достойно зарекомендував себе на посаді викладача, що сприяло його професійному зросту. Так, у 1992 році він був переведений на посаду старшого викладача кафедри музики, а в 1999 році – доцента кафедри музики та хореографії.

Сфери діяльності Я. Бабинського охоплювали не тільки педагогічну та композиторську творчість, а й активну суспільно-організаторську роботу. Це в першу чергу проявлялося в діяльності Ярослава Івановича як секретаря Івано-Франківського відділення Національної спілки композиторів України, членом якої він став у 1995 році.

Обласний осередок Національної спілки композиторів України був заснований у 1996 році. Фундаторами творчого об’єднання були відомі й знані творчі особистості: Богдан Шиптур, Богдан-Юрій Яновський, Я. Бабинський, Віталій Маник. Сьогодні Спілка налічує понад два десятки членів, які представляють не тільки композиторську генерацію. Активно й плідно працюють у Спілці музикознавці-критики: доценти Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаніка, кандидати мистецтвознавства Наталія Толошняк і Віолетта Дутчак, а також музикознавці, викладачі музичного училища ім. Д. Січинського Лідія Грабар, Олександра Турянська.

Організатором і першим головою Спілки був народний артист України, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка Богдан-Юрій Янівський.

Діяльність мистецького об’єднання різноманітна, вона спрямована, в першу чергу, на творче зростання молодих композиторів, музикознавців і фольклористів. Різнобічна діяльність Спілки сприяє пропаганді й розповсюдженню української класичної та сучасної музики, здійсненню заходів із метою увічнення пам’яті видатних діячів Івано-Франківщини. Так, з ініціативи Ярослава Бабинського був проведений ювілейний концерт пам’яті його першого вчителя А. Кос-Анатольського, а також відзнятий фільм про його творчу діяльність; були організовані й проведені радіопередачі до ювілейних дат Дениса Січинського, Володимира Флиса й Романа Сімовича.

Робота Спілки також сприяла збиранню, дослідженню, дбайливому збереженню та пропаганді народної музичної творчості. З цією метою фундаторами Спілки – Б. Янівським та Я. Бабинським були організовані й проведені міжнародні науково-практичні конференції “Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди (2000-річчю Різдва Христового присвячується)” (Івано-Франківськ – Надвірна, 2000 р.) та “Театральні форми в народній музичній творчості” (Львів, 2001 р.).

Я. Бабинський, у зв’язку з тим, що голова Спілки проживав у Львові, практично відповідав за змістовну наповненість діяльності регіонального осередку. Він сприяв організації творчих зустрічей, гастрольних виступів львівських хорових та інструментальних колективів, концертів-звітів композиторського доробку членів творчого об’єднання.

Широкий ракурс творчих інтересів Я. Бабинського активізував дослідницьку діяльність митця-фольклориста. Він вирішує синтезувати свої експедиційні спостереження й записи пісенного матеріалу, які тривалий час збирав і вивчав, у наукову форму – дисертаційне дослідження. З цією метою він прикріплюється здобувачем на кафедру фольклористики Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Науковим керівником йому було призначено доцента кафедри фольклористики, кандидата мистецтвознавства О. Мурзіну. Робота над дисертаційним дослідженням просувалася досить успішно й у 2001 році була завершена та підготовлена до захисту.

Однак доля Я. Бабинського розпорядилася зовсім по-іншому. Готуючи дисертацію до друку разом зі своїм близьким другом і однокурсником по навчанню в консерваторії Володимиром Пасічником, Ярослав відчув недомагання, слабкість. Ніхто не міг на той час подумати, що це початок кінця. Страшна хвороба, не зважаючи на професійні намагання лікарів допомогти, вилікувати Я. Бабинського, перемогла життя.

Ярослав Бабинський помер 19 серпня 2002 року й був похований на міському кладовищі.

Доля подарувала йому безцінний скарб – музичний талант і любов до мистецтва, яку він проніс у своєму серці крізь усе своє життя.

Життя Я. Бабинського було насиченим активною педагогічною, організаторською, композиторською та дослідницькою діяльністю. Пам’ять про нього незабутня. Він продовжує жити у звуках своїх творів, у рядках своїх наукових досліджень, у пам’яті своїх рідних, друзів й учнів.

НОТОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК ТВОРІВ ЯРОСЛАВА БАБИНСЬКОГО

I. Вокальна музика

I.1. Хори

I.1.1. Світські хори

Вересень (“Припнуто човен, а вода струмує”), сл. В. Стуса: для мішаного хору а’cappella.

Горобина (“Зачервоніє горобина”), сл. В. Стуса: для мішаного хору а’cappella.

Ой не дивуй мені (“Ой не дивуй мені, моє життя для тебе незбагнене”), сл. В. Стуса: для мішаного хору а’cappella.

Прикарпатський університет (“Коли Вкраїна скинула кайдани”), сл. Р. Юзві: для мішаного хору в супроводі фортепіано.

Синій птах (“Збудився врано синій-синій птах”), сл. В. Стуса: для мішаного хору а’cappella.

Струмок (“Бринить космічна музика струмка”), сл. В. Стуса: для мішаного хору а’cappella.

Осініє (“В осінній мерехтливій жовтизні”), сл. М. Куйбіди: для мішаного хору а’cappella.

I.1.2. Церковні хори

Отче наш: для мішаного хору.

Богородице Діво: для мішаного хору.

Колядки на Різдво Христове: для мішаного хору а’cappella.

Возсіявий над сонце.

Весела світу новина нині.

В Вифлеємі тайна.

В Вифлеємі десь Марія.

В Вифлеємі новина.

Не плач, Рахиле.

Пречиста Діва.

Радуйтеся, всі людіє.

Свята ніч.

I.2. Ромansi

Береза (“Під вікном береза дримає”), сл. В.Михайлищука.
Зимовий вечір (“Люблю! Люблю зимовий вечір”), сл. С.Пушика.
Журба (“Не спить моя журба”).
Любов, сл. Д.Павличка.
Ноктюрн (“Цілую молодість мою”), сл. Г.Соколенка.
Ти поклич мене, милий (“Аромат стиглих яблук в саду”), сл. В.Михайлищука.
Ти не сип, мила, чари (“Ти не сип, мила, чари”), сл. В.Михайлищука.
Цілую молодість свою, сл. Г.Соколенка.
Яличка (“У лісі яличку зрубали”), сл. Д.Павличка.

I.3. Обробки народних пісень

Висока верба: для мішаного хору.
Засумуй, трембіто: для мішаного хору.
Місяць на небі: для мішаного хору.
Ой Дністре мій, Дністре: для мішаного хору.
Ой летіла зозуленька: для мішаного хору.

II. Інструментальна музика

II.1. Твори для оркестру

Симфонія №1 для симфонічного оркестру (1987).
Симфонія-фантазія для симфонічного оркестру (1988).
Модерато для струнного оркестру (1989).
Вокаліз для високого голосу та струнного оркестру (1994).

II.2. Інструментальні ансамблі

Прелюд пам'яті А.Кос-Анатольського для струнного квінтету.
Струнний квартет №1 (1987).
Струнний квартет №2 (1995).
Струнний квартет №3 (1997).

II.3. Твори для окремих інструментів

Варіації на тему стрілецької пісні для бандури (2000).
Соната для саксофона-тенора та фортепіано (1998).
Веснянка: п'єса для фортепіано.
Елегія: п'єса для фортепіано.
Поєма: п'єса для фортепіано.

III. Аранжування

Д.Січинський. “Лечу в неволі”.

1. Бабинський Я. Навчальна програма: Елементарна теорія музики. Гармонія, Поліфонія для музичних факультетів вищих навчальних закладів / Я.Бабинський, М.Вовк. – Івано-Франківськ, 1993. – 10 с.
2. Бабинський Я. Хорові твори : посібник для музичних навчальних закладів / Я.Бабинський. – Львів, 1996. – 87 с.
3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник / О.Бенч-Шокало. – К. : Український світ, 2002. – 440 с.
4. Вітвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / В.Вітвицький. – Перемишль, 2004. – 158 с.
5. Головинський Г. Композитор и фольклор / Г.Головинський. – М. : Музыка, 1981.
6. Грица С. Трансмисія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки / С.Грица. – К.; Тернопіль, 2002. – 236 с.
7. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Л.Кияновська // Syntagmaton : збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів, 2000. – С.87–99.

8. Нудьга Г.А. Українська пісня в світі. Дослідження / Г.А.Нудьга. – К. : Музична Україна, 1989. – 535 с.
9. Пархоменко Л.О. Українська хорова п'єса (Типологія, тематизм, композиція) / Л.О.Пархоменко. – К. : Наукова думка, 1979. – 219 с.
10. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі / О.П.Рудницька. – К. : Екс об, 2000. – 206 с.
11. Семененко Н.Ф. Фольклорні риси гармонії хорової музики / Н.Ф.Семененко. – К. : Наукова думка, 1987. – 144 с.
12. Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Ярослава Бабинського / Н.Толошняк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки. – Рівне, 2008. – Вип.13. – С.169–174.
13. Толошняк Н. І лірика, і драматизм, і філософські роздуми / Н.Толошняк // Тижневик Галичини. – 1999. – 25 березня.

In the article the research supervisions are contained about becoming creative personality of known Ukrainian composer, musicologist, specialist in folk-lore Yaroslav Babinssky, and also determining aspects of influence of public environment and modern days of formatting of individual composer's style and opinion of musicologist of artist.

Key words: composer, creative inheritance, public environment, pedagogical activity, specialist in folklore, researches of musicologist.

УДК 78.071.1

ББК 85.313(4 Укр.)

Петро Чоловський

СТОРИНКИ ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА ВОЛОДИМИРА ПАЩЕНКА (ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

У статті розглядається життєвий та творчий шлях відомого диригента й педагога Володимира Пащенко. Проаналізовано етапи його творчої діяльності. Особлива увага надається періоду роботи диригента на посаді художнього керівника Гуцульського ансамблю пісні і танцю.

Ключові слова: В.Пащенко, хорове мистецтво, Гуцульський ансамбль пісні і танцю, диригування.



У квітні 2008 року виповнилося 90 років від дня народження В.І.Пащенко – відомого диригента, педагога, громадсько-культурного діяча, доцента Івано-Франківського педагогічного інституту – нині Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка, заслуженого артиста УРСР (1956 р.), одного із засновників і першого декана музично-педагогічного факультету (1966 р.).

Володимир Іванович Пащенко прожив нелегке життя, як і більшість його ровесників, на долю яких випали тяжкі 20-ті, голод 1932–33-го років, воєнні лихоліття II Світової війни та післявоєнні роки. Народився В.І.Пащенко 19 квітня 1918 року на Волині в с. Здовбиця Здолбунівського району Рівненської області в селянській родині. Коли йому було три роки, померли його батьки й вихованням дитини зайнялися дідусь і бабуся по материнській лінії, а потім тітка.

У 1932 році юний Пащенко закінчив семирічну школу й вступив на навчання в українську гімназію, та через два роки змушений був залишити її через несплату. У 1934 р. він вступає в сільськогосподарську школу.

Село Здовбиця, де зростав Володимир, було досить великим (понад 3 тис. населення) і культурним осередком. Там працював народний аматорський театр, церковний хор, оркестр і ансамбль народних інструментів. Малий Володя співав у церковному хорі й грав в оркестрі на

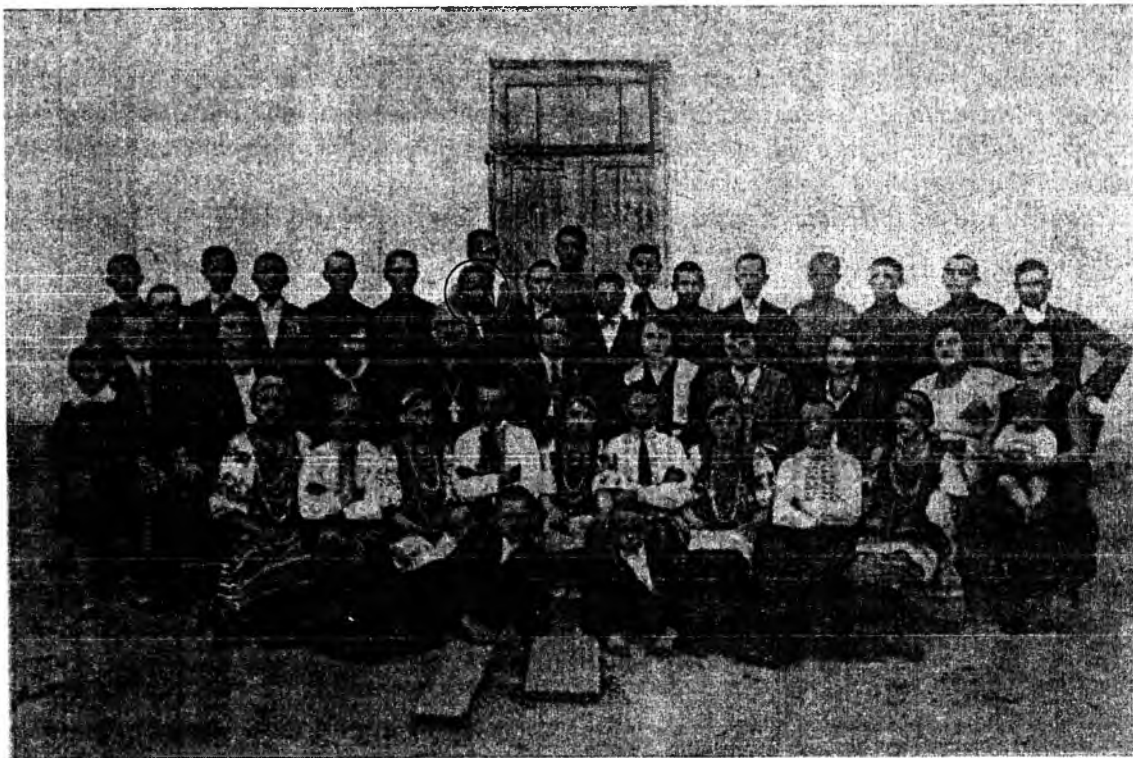
мандоліні. Він любив музику й мріяв стати музикантом-професіоналом, щоб навчати інших. Тому, провчившись у сільськогосподарській школі трохи більше року, за порадою регента церковного хору, вступає на дворічні курси з підготовки диригентів хорових колективів у Рівному.

Успішно закінчив їх і, як кращий випускник, отримав рекомендацію до Львівського Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка.

У 1937 році Володимир Пащенко зарахований на I курс диригентського відділення в клас М.Колесси. У 1940 році інститут реорганізують у консерваторію. Восени 1940 року В.Пащенко мобілізують до лав Радянської Армії. Війна 1941-го продовжила його солдатське життя на довгих шість років. Служба проходила в Середній Азії.

У частинах, де він служив, організовував хорові гуртки, вокальні ансамблі, був керівником військового ансамблю пісні і танцю. У таких умовах набував навиків диригента, організатора колективів художньої самодіяльності. Після демобілізації 1946 року В.Пащенко повертається на навчання до Львівської консерваторії. Маючи велику перерву в навчанні, він пропустить на I курс.

Ректорат задовольняє його просьбу, й він знову продовжує навчання з диригування в класі М.Колесси. На той час у консерваторії працювали такі корифеї музичного мистецтва, як названий уже раніше М.Колесса, В.Барвінський, А.Солтис, Вахняк, А.Кос-Анатольський та ін. Будучи тоді вже зрілою, сформованою людиною з певним життєвим досвідом (28 років), але не маючи матеріальних засобів для проживання, Володимир Іванович шукає роботу, за яку платили б хоч якісь гроші. Він співає в церковних хорах, згодом стає керівником хору Львівського університету ім. І.Я.Франка й працює там 4 роки аж до закінчення консерваторії, крім того, організовує й керує шкільним хором у СШ №63.



Церковний хор села Здобиця. 1932 р.

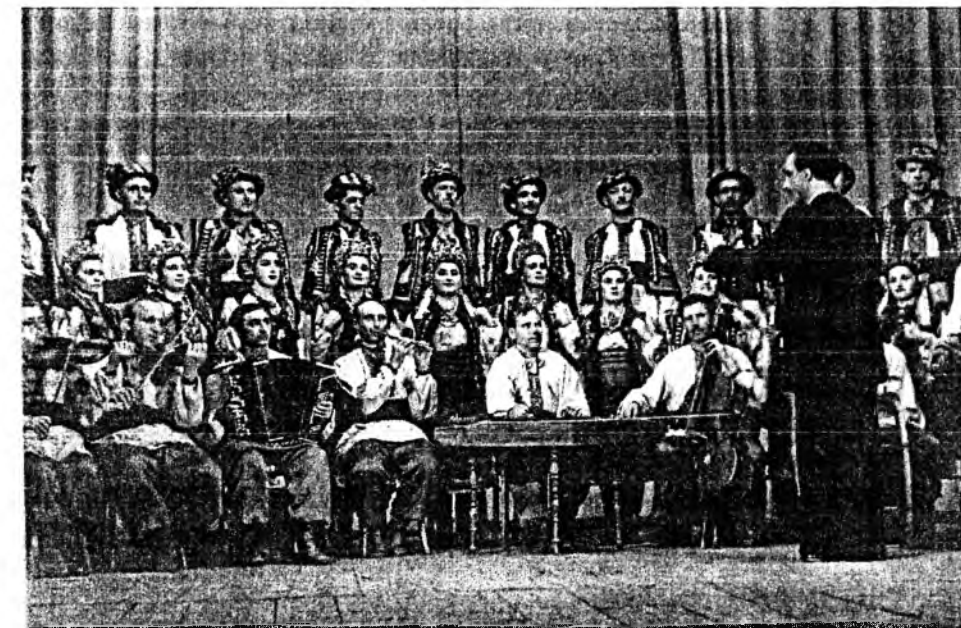


Клас композиції в професора С.Людкевича.

Після закінчення консерваторії В.І.Пащенко отримує направлення на роботу в Станіславський державний Гуцульський ансамбль пісні і танцю на посаду хормейстера. Через рік (у 1952 році) стає художнім керівником і головним диригентом ансамблю.

Слід відзначити, що до цього головним диригентом ансамблю був відомий і авторитетний диригент Д.Котко, тому молодому тоді маестро прийшлося докласти чимало зусиль, щоб утримати той високий рівень і продовжувати традиції колективу.

В.Пащенко працює над новою програмою, опираючись, звичайно, на попередні здобутки, їздить по селах області, добираючи нових здібних і талановитих співаків і музикантів, таких як Михайло Коропчук, Володимир Турко, цимбаліст Михайло Миронюк, сопілкар Василь Попадюк, котрий згодом став музикантом-віртуозом і грав на багатьох народних інструментах, та ін.



Гуцульський ансамбль пісні і танцю. Художній керівник і головний диригент заслужений артист УРСР В.Пащенко.

Йому належить також ініціатива створення чоловічого вокального квартету, в якому співали Михайло Коропчук – I тенор, Анатолій Міщенко – II тенор, Нестор Костецький – баритон і

Василь Гаврилюк – бас. Пісні в їхньому виконанні були окрасою концертних програм Гуцульського ансамблю.

Пащенко записує й опрацьовує народні пісні, робить переклади для хору, квартету. Разом із постановником танців і балетмейстером Володимиром Петриком створює вокально-танцювальні сюїти, композиції з народного життя гуцулів.

Ансамбль із великим успіхом гастролює в усіх республіках колишнього Союзу. На той час він був визнаний одним із кращих фольклорних колективів, про що свідчать численні рецензії висококваліфікованих і авторитетних фахівців у цій царині та відгуки в пресі:

“...На сцені Жовтневого палацу культури виступає Станіславський ансамбль пісні і танцю (художній керівник – заслужений артист УРСР В.Пащенко). Змінюють одна одну мелодійні пісні, барвисті, запальні танці, вокально-хореографічні картинки. Молодість, свіжість, талановитість, глибока народність характерні для кожного номера програми. Висока майстерність хорової групи ансамблю відчувається в кожному творі. Своєрідні темброві барви, красиві інтонації гуцульського фольклору викликають в уяві слухачів роздолля Карпатських гір...” (газета “Київська правда”, 29 листопада 1959 року).

“... Великим успіхом в Криму користуються виступи Гуцульського народного ансамблю пісні і танцю Української РСР (художній керівник і головний диригент – заслужений артист УРСР В.Пащенко).

У своїх концертах в Євпаторії, Севастополі, Ялті артисти ансамблю продемонстрували високу майстерність виконання народних пісень і танців. Сумні, тихі, як дзюрчання маленького гірського джерела, і веселі, дзвінкі, сповнені щастя гуцульські пісні розкривають велич і красу народу, його кращі думки, надії, почуття...” (газета “Радянський Крим” від 27 листопада 1957 року).

“В столиці Казахської РСР Алма-Аті почалися гастролі Станіславського гуцульського ансамблю пісні і танцю... Близько 8 тисяч трудящих Алма-Ати тепло зустрічали у виконанні ансамблю старовинні й сучасні гуцульські пісні й танці... Ввечері після закінчення концерту алмаатинці піднесли художньому керівникові ансамблю т. Пащенку букети квітів” (газета “Київська правда”, 29 листопада 1959 року).

“С колоритным, многокрасочным искусством Гуцульского ансамбля песни и танца ижевский зритель встречается вторично... Ансамбль существует около двадцати лет. Длительное время им руководит засл. арт. УССР В.Пащенко. Многих участников художественной самодеятельности, за счет которых в основном пополняется этот коллектив, он сумел поднять до уровня профессиональных актёров. О растущем мастерстве ансамбля говорит разнообразная программа, насыщенная многоголосыми хоровыми произведениями, национальными танцами.

Некоторые гуцульские народные песни вошли в репертуар ансамбля прямо из жизни: они были записаны во время концертных поездок по Станиславской области” (газета “Удмуртская правда”, 26 жовтня 1960 р.).

За заслуги в розвитку мистецтва В.Пащенко один із перших в області отримує почесне звання “Заслужений артист УРСР” (1956 р.). Під його керівництвом Гуцульський ансамбль дав понад 2000 концертів.

Газета “Прикарпатська правда” від 16 грудня 1956 року надрукувала Указ Президії Верховної Ради Української РСР “Про присвоєння почесного звання Заслуженого артиста Гуцульського ансамблю пісні і танцю Станіславської обласної філармонії”:

За заслуги в розвитку музично-театрального мистецтва присвоїти почесне звання Заслуженого артиста Української РСР:

Магдію Михайлу Ільковичу – керівнику оркестрової групи ансамблю.

Пащенко Володимир Івановичу – художньому керівнику і головному диригенту ансамблю.

Голова Президії Верховної Ради Української РСР Д.Коротченко.

Секретар Президії Верховної Ради Української РСР А.Зленко.

У 1962 році Володимир Іванович переходить на педагогічну роботу в Івано-Франківський педагогічний інститут. Працює викладачем хорових дисциплін на кафедрі музики, організовує й керує жіночим хором на факультеті підготовки вчителів початкових класів. Паралельно з 1963 до 1966 року Пащенко – художній керівник військового ансамблю пісні і танцю Івано-Франківського гарнізонного будинку офіцерів. Під його керівництвом ансамбль досяг високого професійного виконавства й став лауреатом Армійського фестивалю Прикарпатського військо-

вого округу, головою журі якого був професор Львівської консерваторії Микола Колесса (1965 р.), а Пащенко – визнаний кращим диригентом фестивалю-конкурсу.



У 1966 році відкривається музично-педагогічний факультет, і В.І.Пащенко призначають його деканом. Володимир Іванович докладає багато зусиль для його становлення, зокрема, в добір педагогічних кадрів із фахових і музично-педагогічних дисциплін.

Разом із завідувачем кафедри музики Ю.Д.Крихом запрошує до роботи на факультеті викладачів по класу фортепіано, баяна скрипки, постановки голосу, диригування, хорового співу, концертмейстерів, веде курс диригування хорознавства та читання хорових партитур.

На факультеті створюється кафедра співу і диригування, яку очолює В.О.Іжак. З боку деканату він отримує допомогу в організації загальнофакультетського хору.

Таким чином, Володимир Іванович, як декан, проводить велику роботу з організації навчального процесу на факультеті. З перших місяців функціонування музичного факультету створюються студентські ансамблі: унісон скрипалів (1967 р.) (керівник – доцент Ю.Д.Крих), унісонний жіночий ансамбль (1967 р.) (керівник – ст. викладач Б.А.Антоневич), жіночий вокальний ансамбль (1967 р.) (керівник – Х.Михайлюк, студентка I курсу), вокальний чоловічий квартет “Легін” (1967 р.) (керівник – П.Чоловський, студент I курсу), вокально-хореографічний ансамбль “Верховинка” (1968 р.) (керівники – ст. викладач В.Іжак, В.Чуперчук), вокально-інструментальний ансамбль “Опришки” (1968 р.) (керівник – Р.Іщук, студент I курсу), симфонічний оркестр стаціонарного й заочного відділень (1968 р.) (керівник – доцент Ю.Д.Крих), естрадний оркестр (1968 р.) (керівник – викладач П.Сметана). В усіх добрих починаннях молодих була повна підтримка декана В.І.Пащенко, який мав великий практичний досвід роботи з колективами, а головне, прагнення підтримати й допомогти мудрими порадами, побажаннями.

Володимир Іванович, як високопрофесійний диригент і педагог, поєднуючи організаційно-адміністративну й педагогічну роботу, підготував багато диригентів, організаторів і керівників художніх колективів і вчителів музики, які працюють у різних регіонах України та за її межами. Серед них:

Мирослав Кучера – заслужений працівник культури України, організатор і керівник студентського хору Сімферопольського державного університету ім. А.Кримського;

Світлана Лещинин – головний методист обласного НМЦ народної творчості Івано-Франківської області;

Христина Михайлюк – заслужений діяч мистецтв України, професор Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка, керівник народного ансамблю “Росинка”;

Оксана Бубела – викладач Львівського музично-педагогічного училища, артистка Львівської державної капели “Трембіта”;

Петро Чоловський – заслужений працівник культури України, доцент Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, керівник народного вокального квартету “Легінь”.

Серед його учнів були також Михайло Цапар – організатор і керівник багатьох хороших колективів у місті й області, Богдан Кіндратюк – кандидат педагогічних наук, доцент Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Ще будучи художнім керівником Гуцульського ансамблю, В. І. Пашенко веде активну культурно-мистецьку діяльність. Його часто залучають міський та обласний відділи народної освіти й обласний будинок народної творчості до складу журі шкільних олімпіад художньої самодіяльності, оглядів художніх колективів області й міста. Він не раз очолює такі комісії та журі, в тому числі й на присвоєння чи підтвердження звання “самодіяльний народний”, надає методичну й практичну допомогу керівникам хороших колективів та ансамблів. Цю роботу він продовжував, працюючи в інституті на педагогічній роботі.

У 1971 році його обирають головою обласного відділення Музичного хорового товариства України, яке він очолює впродовж п'ятнадцяти років. Під його керівництвом товариство значно поживило свою роботу. За його ініціативою проводяться семінари для хороших диригентів, керівників колективів, на яких їм надається кваліфікована допомога. До цієї роботи Володимир Іванович залучає кращих фахівців: М. Магдія, М. Білана, Б. Катамая, О. Ничай, Р. Ставничого, В. Їжака, Г. Керницю, М. Лужного, М. Штогрину та ін. Результатом семінарів став “Курс читання хороших партитур” (посібник для студентів музпедфакультетів і музичних училищ, 1972 р.).

З ініціативи Пашенка розпочинає свою роботу народний університет музичної культури, заняття якого відвідують учні загальноосвітніх шкіл, профтехучилищ, студенти вузів міста. З метою ширшого ознайомлення з вітчизняною та світовою музичною культурою, для них щомісячно відбуваються лекції-концерти. Сюди залучалися лектори-музикознавці та кращі колективи й виконавці музично-педагогічного факультету, обласної філармонії та мистецьких закладів міста.

Володимир Іванович був дуже толерантною, культурною, вимогливою й працьовитою людиною, обдарованим музикантом-професіоналом і педагогом-вихователем. Як керівник-диригент умів підібрати цікавий репертуар. В. І. Пашенко – автор численних обробок українських народних пісень для мішаного, однорідного жіночого та шкільного хорів, чоловічого квартету, перекладів авторських творів, які й донині є в репертуарі професійних та аматорських колективів і користуються широкою популярністю в музичних колах. Серед них:

М. Глінка. “Гуде вітер вельми в полі”. Обробка для соліста в супроводі хору.

“По той бік гора”. Українська народна пісня. Обробка для хору.

“Пісня про Олексу Довбуша”. Українська народна пісня. Обробка для хору.

“Карпати мої гордовиті”. Обробка для хору й соліста.

К. Стеценко. “Вечірня пісня”. Переклад для хору.

“Зозуленька”. Українська народна пісня.

Л. Ященко. “Моя Верховина”. Обробка для дитячого хору.

“Добре тому коса косить”. Українська народна пісня. Обробка для солістів і жіночого хору.

“Гуцулія”. Слова І. Кутеня, музика В. Пашенка.

Обробки та переклади для чоловічого квартету:

“Віночок українських народних пісень”.

“У сусіда хата біла”. Українська народна пісня.

“Пісня гуцула”. Музика І. Шевчука.

Соловійов-Седой. “Солов’ї”. Переклад для квартету.

А. Долуханян. “Пісня бойових друзів”. Обробка для квартету.

Помер Володимир Іванович Пашенко 11 квітня 1997 року, похований на міському кладовищі Івано-Франківська.

Аналіз життєвого і творчого шляху В. Пашенка засвідчує його спрямування як диригента, педагога, громадсько-культурного діяча на утвердження і розвиток кращих національних традицій хорового співу, взаємодії професійного й аматорського музикування, підготовку кваліфікованих музично-педагогічних кадрів для регіону та держави в цілому.

1. Коваль А. Від Карпатських гір. Щоденник мистецтв / А. Коваль // Київська правда. – 1959. – 29 листопада.
2. Концерти Гуцульського ансамблю в Криму // Радянський Крим. – 1957. – 27 листопада.
3. Пігорев М. Гуцульський ансамбль пісні і танцю в Алма-Аті / М. Пігорев // Київська правда. – 1957. – 29 жовтня.
4. Иванов Р. Гуцульський ансамбль в Ижевске / Р. Иванов // Удмуртская правда. – 1960. – 26 октября.
5. Указ Президії Верховної Ради Української РСР “Про присвоєння почесного звання Заслуженого артиста керівникам Гуцульського ансамблю пісні і танцю Станіславської обласної філармонії” // Прикарпатська правда. – 1956. – 16 грудня.
6. Гринишин М. Арканове коло (спогади) / М. Гринишин. – К. : Юніверс, 2007. – 147 с.
7. Домашній архів родини Пашенків.
8. Спогади автора статті.

The well-known Precarpathian conductor and pedagogue Volodymyr Pashchenko life and creative way is considered in presented article. The phases of his creative activity are analysed. The special attention is given to the period of conductor's activity as the art manager of the Gutsul song and dance ensemble, the repertoire genre dynamics of the ensemble under the direction of V. Pashchenko is defined.

Key words: V. Pashchenko, choral art, Gutsulansamble of song and dance, conductor's art.

УДК 78.071.1

ББК 85.310.2

Наталія Любецька

ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ЛУГАНЩИНИ НАПРИКІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ ст.

У статті розкривається професійна творчість композиторів Луганщини в останні десятиріччя ХХ – на початку ХХІ століть, зокрема в галузі академічних жанрів. Надається образно-стильова характеристика їхньої музики. Виявляються загальні риси та особливості розвитку регіональної композиторської школи.

Ключові слова: професійна композиторська творчість, музичні твори, жанри і стилі музики, образно-емоційний зміст музики.

Професійна композиторська творчість є важливою та невід’ємною частиною музичної культури будь-якого регіону чи великого міста, оскільки наявність такого прошарку музичного мистецтва не тільки значно збагачує місцеву культуру, а й формує особливу стильову ауру, замішану на синтезі різних шкіл, напрямків, традицій як принесених зовні, так і власне пророщених. На Луганщині професійна композиторська творчість почала формуватися лише в останні десятиріччя, однак, незважаючи на це, досягнення місцевих композиторів за цей час виявилися досить плідними та отримали визнання далеко за межами регіону.

Дослідження творчості луганських композиторів здійснювалося епізодично, в основному – це невеликі статті чи нариси, присвячені окремій постаті або конкретному твору. Серед них виділяються роботи Є. Міхальнової, присвячені творчості Сергія Турнеєва [10; 11], публікації авторів А. Василенка [1], Ю. Несвіта [13; 14], І. Ященко та Г. Синяньської [18], в яких висвітлюється композиторська творчість Андрія Шашевського. Окремого аспекту творчості (вокальна музика) Ганни Ковальнової та Сергія Турнеєва торкається А. Василенко [2; 3]. Однак поза увагою мистецтвознавців та культурологів залишаються інші жанрові напрями творчості відомої луганської композиторки Г. Ковальнової (хорова, симфонічна, камерна та ін.), а також досвідчених та молодих композиторів Луганщини Олени Гончарук, Антона Клейна, Катерини Карпенко. Відсутнім виявляється також цілісне охоплення у висвітленні творчості луганських композиторів як певного культурно-мистецького нашарування. Тож головною метою цієї статті постає системний аналіз діяльності та творчих досягнень луганських композиторів протягом останніх трьох десятиріч, висвітлення особистих рис їхньої творчості та виявлення особливостей становлення композиторської школи на Луганщині.

Музична культура Луганщини має міцні корені й традиції. Ще в довоєнні роки тут були організовані філармонія та оперний театр, які заклали підвалини академічного музичного мистецтва. Чисельні творчі колективи й окремі виконавці протягом ХХ століття формували обличчя регіональної професійної музичної творчості, однак композиторська галузь тут фактично

до початку 80-х років залишалася на аматорському та напівпрофесійному рівні. Таку ситуацію можна пояснити тим, що, по-перше, Луганськ того часу був порівняно молодим (заснованим на межі ХVIII–ХІХ ст.) індустріальним містом з переважанням промислового сектора розвитку суспільного устрою, великим, але не на рівні історично усталених культурних центрів країни, якими були, наприклад, Одеса, Львів чи Харків. На той час у ньому ще не склалися глибинні творчі традиції, міцна музично-культурна еліта.

По-друге, професійна композиторська освіта надавалася у вищій ланці навчальних закладів, яких в Україні в радянські часи було лише п'ять. А тому й формування окремих композиторських шкіл та осередків традиційно відбувалося навколо цих закладів, насамперед за рахунок репродукції в них фахівців. Організація вищих навчальних закладів за спеціальністю “музичне мистецтво” в Луганську припадає лише на початок нового століття.

Першим професійним композитором, який і заклав основи майбутнього регіонального осередку в Луганську, став **Сергій Петрович Турнеєв**. Він, вихованець Северодонецького музичного училища ім. С.С.Прокоф'єва та Харківського інституту мистецтв ім. І.Котляревського, 1981 року приїхав до Луганська. Сергій Турнеєв народився 1955 року в м. Лисичанськ. Закінчивши ДМШ по класу фортепіано, він продовжує навчання в музичній школі вже на теоретичному відділенні. Серед викладачів, які здійснили вагомий вплив на його професійне становлення, митець із вдячністю згадує М.Г.Д'яченка, Л.М.Шевченка, В.А.Горшкова, Ю.А.Зільбермана [8]. Власне композиторську освіту С.Турнеєв здобув у Харкові в класі відомого українського композитора, професора Валентина Тихоновича Борисова.

Один рік (з 1981 по 1982 рр.) С.Турнеєв працює у Ворошиловградській філармонії, де займається оркестровою, а далі переходить на роботу в музичне училище на посаду викладача. З 1990 по 2001 рр. є завідувачем теоретичного відділу училища, з наступного року стає завідувачем учбовою частиною, а з 2002 року переходить на роботу в Луганський державний інститут культури і мистецтв (нині – на посаді декана музичного факультету). С.Турнеєв є членом Національної спілки композиторів з 1985 року (Донецька організація).

1994 року у зв'язку з реорганізацією спілки композиторів України (окрім шести існуючих територіальних організацій було створено ще дванадцять малих окремих осередків) у Луганську відкрито місцевий осередок, який і очолив митець. Окрім С.Турнеєва до нового осередку ввійшли музикознавець Євгенія Міхальова (член спілки композиторів з 1985 року), Ганна Ковальова, а згодом – молоді композитори А.Клейн та К.Карпенко. Окрім, власне, створення музики члени Луганського осередку НСКУ проводять авторські вечори, творчі зустрічі, різноманітні концерти та фестивалі, серед яких такий унікальний, аналогій якому в Україні не існує, фестиваль дитячої музики українських композиторів [11].

Окрім композиторської творчості, С.Турнеєв має й добрі досягнення на педагогічній ниві. Серед його випускників у музичному училищі троє продовжили навчання по фаху “композиція” в різних закладах і стали професійними композиторами. Це Т.Бабенко, А.Рощенко (закінчили НМАУ ім. П.І.Чайковського), А.Клейн (випускник Донецької державної консерваторії ім. С.С.Прокоф'єва). 2002 року в новому вищому навчальному закладі – в Луганському державному інституті культури і мистецтв відкрито також композиторське відділення, де викладання основних фахових дисциплін узяв на себе С.Турнеєв. 2007 року його перша випускниця в цьому закладі К.Карпенко з успіхом склала державний іспит, представивши Симфонію для сопрано, читця та симфонічного оркестру. Нині К.Карпенко є членом НСКУ.

Творчий багаж композитора С.Турнеєва налічує велику кількість творів різних жанрів. Основу складає симфонічна та камерна оркестрова музика: Концерт для оркестру (1981); “Награвання” (1984); Ноктюрн (1996); Танцювальна сюїта (1998); Сюїта для камерного оркестру (1978); Концерт для гобоя, фагота та камерного оркестру (1991); “Ескіз” (1997); “Ламентозо” для альту та камерного оркестру (2004); “Waldbua” для труби та камерного оркестру (2005); Концерт для кларнета та камерного оркестру в стилі бароко (2008). Інший напрямок творчості композитора – камерно-інструментальна музика, а саме: Скерцо (1983) та Пасторалі (1987) для квінтету духових; Прелюдії (1979, 1999), Варіації (1977), Соната (1982), Дитячий зошит (1992) для фортепіано; Пастораль (1998) для флейти з фортепіано; “П'ять рефлексій” (2007) для кларнета.

Не менш вдало композитор працює і у вокально-хоровому жанрі, створивши “Монолог вічного вогню” (1985) для баса та фортепіано; Цикл “Дитяча музика” на вірші К.Чуковського та С.Маршака (1984), романси й пісні на слова І.Франка (1993), Б.Грінченка (1994), Л.Лазор

(2002), обробки фінських народних пісень (2006) – усе для сопрано й фортепіано; обробки українських народних пісень (1998), “Вислухай, Боже, блаження моє” (2000), “Душа посміхається” (2002) – для жіночого хору; “Луганщина – світанок України” (1999) для солістів, хору та симфонічного оркестру. Також велику увагу композитор звертає й на музику для театральних вистав. Ним написано музичний супровід до вистав “Ніч на Івана Купала” за М.Старицьким (1997), “Сватання на Гончарівці” за Г.Квіткою-Основ'яненком (1999), “Свіччине весілля” за І.Кочергою (2002), “Бик, осел та зірка” за Ж.Суверв'єлло, М.Бартеневим, О.Усачовим (2004), “Титарівна” за М.Кропивницьким, Т.Шевченком (2004), “Тарас Бульба” за М.Гоголем, Л.Томасом (2008) [8].

Музична творчість С.Турнеєва охоплює різні образно-емоційні грані. Насамперед, це філософська заглибленість, серйозні роздуми над вічними проблемами людства, що криються в суперечливій опозиції Добра і Зла. Найбільш яскраво ця риса проявилася в Концерті для гобоя, фагота та камерного оркестру композитора. Однак інші оркестрові твори відбивають зовсім протилежні емоційні сфери. Так, твір “Награвання”, основний тематизм якого будується на народно-жанровій основі, передаючи атмосферу народного святкування, відкриває яскраве радісне начало. Однак протягом тривалого розвитку розробки твору відбувається і його образна трансформація, з'являється досить різке й напружене звучання. Зовсім інші за характером “Ноктюрн” та “Ескіз” автора. Вони навіяні тендітністю, витонченістю, прозорістю.

Простежуючи стильові риси симфонічної творчості С.Турнеєва на прикладі його Концерту для гобоя, фагота та камерного оркестру, луганський музикознавець Є.Міхальова справедливо визначає неоромантизм як магістральну характеристику. Незважаючи на те, що музична мова твору є далекою від романтичних традицій, усе ж таки образно-смысловий контекст, ідея концерту базуються на засадах романтичного мистецтва, де переважає тематика зіставлення особистості і світу, філософське осмислення довічних опозицій добра і зла, життя і смерті, пошуки ідеалу і, нарешті, неотримання відповіді. Також музикознавець визначає неоромантичні тенденції у творі на засадах емоційної амплітуди твору, котра розвивається від ліричної сповідальності, ледве помітного коливання й до кипіння пристрастей, від розгубленості, що переходить у збентеження й похмурість [10].

Не менш цікавим виявляється й образно-емоційний світ вокальних творів композитора. Так, яскравий, забарвлений легким весняним настроєм романс “Цвіт весняної краси” на вірші луганської поетеси Л.Лазор відбиває радість буття, надихає витонченістю поезії. Інший твір, також написаний на вірші цього автора, “Душа посміхається” для жіночого хору без супроводу, за спостереженням іншого луганського музикознавця А.Василенка, являє собою прекрасний взірць піднесено-просвітленої духовної лірики, що належить до кращих традицій вітчизняної духовної музики [2].

Композиторська творчість С.Турнеєва сьогодні є визнаною далеко за межами Луганщини. Його твори виконувалися на знаних музичних форумах і фестивалях як в Україні, так і за рубежом, зокрема “Київ-мюзик-фест” (Київ), “Московська осінь” (Москва), “Скоп'євське літо” (Македонія), “Музичний форум” (Австрія) та ін. В окремих концертах музика митця звучала в Польщі, Іспанії, Канаді, США та інших країнах. Серед виконавців музики С.Турнеєва – відомі вітчизняні й зарубіжні виконавці й колективи, а саме: симфонічні оркестри Донецької та Луганської філармоній, оркестр “Київська камерата”, альтист, професор Московської консерваторії Ю.Тканов, кларнетист, професор Брюссельської консерваторії Х.Швімберг та ін. [9]. Багато творів митця записано на компакт-диски. За видатні заслуги в галузі вітчизняного мистецтва 2008 року С.Турнеєву було присвоєно почесне звання – “заслужений діяч мистецтв України”.

Більш як два десятиліття в Луганську працює композиторка **Ганна Григорівна Ковальова**. Вона є уродженкою Луганська (нар. 1964 р.). Після закінчення Ворошиловградського музичного училища (теоретичний відділ) здобула композиторську освіту в Ростовській консерваторії ім. С.Рахманінова (клас проф. Л.Клінічева). З 1991 року Г.Ковальова працює на музичному факультеті (нині Інститут культури і мистецтв) Луганського педінституту ім. Тараса Шевченка (нині Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка), є членом НСКУ. Основні напрями творчості Г.Ковальової – це симфонічна, камерна, вокально-хорова музика, а також опера. До творчих надбань композиторки належать такі великі твори, як симфонічні поеми та сюїти “Фрески за Феофаном Греком” (1989), “Сказ про Сергія” (1994), “Мідної гори господарка”

(1993); опера “Веснянка і Квітень” (1994); кантата “Душа береже” на вірші М.Рубцова (1985); концерт для кларнета з оркестром. Камерний напрямок у творчості композиторки представлено такими творами, як Концертно для флейти, кларнета та фортепіано (1993); Варіації для скрипки з фортепіано (1991); концерт для саксофона-альта “Літній вечір” (1982); струнний квартет (1986); фортепіанні твори – фантазія “Острів Валаам” (1981), цикл “24 прелюдії” (1983), соната (1984), інструментальні обробки українських народних пісень та ін. Вокально-хорова творчість композиторки представлена хором концертом на сл. О.Фета (1985), вокальним циклом “Тут жив та вмер...” на сл. О.Твардовського (1986), хорами й хоровими концертами, романсами й піснями на вірші Ф.Тютчева, Л.Лазор, хоровими обробками українських, російських, польських пісень та ін. [12].

Основні образно-емоційні грані симфонічної та інструментальної музики Г.Ковальової відбивають найчастіше трагізм, світлу лірику, журбу (струнний квартет, симфонічні твори). Драматичними колізіями наповнені рухливі розділи творів. До образів епічних, історичних та казкових авторка звертається у своїх симфонічних опусах (“Фрески за Феофаном Греком”, “Мідної гори господарка”, “Сказ про Сергія”). Щодо образної характеристики вокально-хорової музики композиторки, слід звернутися до аналітичних суджень А.Василенка, який визначає в ній вишуканий ліризм у творах на вірші російських поетів Ф.Тютчева та О.Фета. Цілу низку відтінків у творах на поезію Л.Лазор, тобто теплоту й сердечність (“Вузівський вальс”), тугу й журбу (“Плач душі”, “Романс”), повільну суворість, емоційну піднятність (“День перемоги”), жартівливість, фольклорність (“Молоденькая”), наповненість світлом, урочистість (“Гімн Богородиці”, “Пресвята Троїця”), неземна чистота, лагідність і покірливість (“Псалом 43”). Велика частина хорових і вокальних творів Г.Ковальової торкаються духовної тематики [2; 3].

Г.Ковальова з успіхом репрезентувала свої твори на провідному музичному фестивалі країни “Київ-мюзик-фест” в авторських концертах. Серед виконавців її музики провідні луганські музиканти та колективи, зокрема струнний квартет та симфонічний оркестр філармонії, хор “Благовіст”, хор Інституту культури і мистецтв ЛНУ ім. Тараса Шевченка, відомі вокалісти Луганська. Своєрідна композиторська творчість Г.Ковальової збагачує музичну культуру Луганського краю індивідуальністю свого творчого почерку.

Творчість композитора **Андрія Яковича Сташевського** (нар. 1969 р.) є ще однією сторінкою луганської композиторської школи. Він – випускник Северодонецького музичного училища ім. С.С.Прокоф’єва (кл. баяна А.Р.Рудницького), отримав два дипломи з вищою музичною освітою в Донецькій консерваторії ім. С.С.Прокоф’єва (кл. баяна проф. О.І.Шевченка, кл. композиції проф. О.В.Скрипника), крім того пройшов стажування та отримав диплом виконавця у Вищій школі музики й театру м. Ганновер у Німеччині (кл. проф. Е.Мозер). З 1999 року композитор працює в Інституті культури і мистецтв Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка. А.Сташевський – музикант із дуже широкою амплітудою пріоритетів. Прекрасний виконавець-баяніст, лауреат Всеукраїнського та декількох міжнародних конкурсів, досвідчений науковець – кандидат мистецтвознавства, доцент, академік Міжнародної академії інформатизації, в активі якого чисельна кількість публікацій, включаючи монографії, посібники. А.Сташевський – талановитий педагог, що виховав цілу плеяду прекрасних виконавців-лауреатів різних конкурсів, музично-громадський діяч, організатор фестивалів, концертних акцій, голова Луганської обласної організації Національної всеукраїнської музичної спілки [15; 16].

Однак зупинимось більш докладно на творчому доробку А.Сташевського-композитора, який написав: симфонічну сюїту “Давньокиївські фрески” (2005), Концерт для баяна з оркестром (1995), Прелюдію для оркестру народних інструментів (1992), Рондо для кларнета, саксофона та фортепіано (1992), Варіації для фортепіано (1991), струнний квартет (1994), а також цілу низку творів для баяна, зокрема Капричіо у джазовому стилі (1991), дві сюїти “Образи” (1990, 1991), Фольк-зошит (1994), “Монолог-хід” (1994), сюїту-зошит “Давньокиївські фрески” (2005).

Образно-емоційні та стильові пріоритети творчості А.Сташевського виявляються цілою низкою напрямів. Це бурхлива віртуозність, замішана на стильових компонентах сучасного джазу, зокрема бі-бопу, ф’южну та ін. (п’єса Капричіо); драматизм, інтонаційна й драматургічна напруга (“Монолог-хід”); імпресіоністична звукофарбовість, темброва колористичність (сюїта “Образи”); епічність, фресковість, інтонаційний зв’язок з архаїкою (сюїта-зошит “Давньокиївські фрески”) [1; 13; 14]. Саме в баянній музиці композитор реалізується максимально, оскільки докорінно знає всі тонкощі та можливості інструмента, а тому саме його музика стала визнаною. Провідний фахівець у галузі баянного мистецтва країни, доктор мистецтвознавства,

професор НМАУ ім. П.І.Чайковського, академік М.А.Давидов, характеризуючи баянну творчість композитора, висловився так: “...твори Андрія Сташевського надзвичайно сучасні для використання як у концертній, так і педагогічній практиці. Вони характеризують Андрія Сташевського як дуже талановитого і перспективного композитора, здатного продовжити і помножити здобутки корифеїв української баянної творчості на новому етапі розвитку композиторської та баянної шкіл в Україні...” [5].

Композиторська творчість А.Сташевського відзначена нагородами творчих конкурсів, зокрема Всеукраїнського конкурсу молодих композиторів “Gradus ad Parnassum” у рамках Міжнародного форуму музики молодих у Києві (диплом за Рондо для кларнета, саксофона та фортепіано, 1993 р.); Міжнародного конкурсу “Gradus ad Parnassum” у рамках МФММ (спеціальна премія за твір “Монолог-хід” для баяна, 1995 р.) [6; 7]; міжнародного композиторського конкурсу музики для баяна-акордеона “Дні акордеона” в м. Смедерево, Сербія (II премія за твір “Давньокиївські фрески”).

Баянна музика А.Сташевського здобула визнання серед концертних виконавців країни та студентської молоді мистецьких ВЗН. Вона все частіше звучить у концертах, фестивалях та конкурсних змаганнях як в Україні, так і в Росії, Білорусі, Німеччині, Болгарії, Сербії, Польщі, Іспанії. Серед відомих виконавців-баяністів творів А.Сташевського слід назвати такі імена, як заслужений артист України, професор НМАУ ім. П.І.Чайковського П.Фенюк; лауреати міжнародних конкурсів, доценти, викладачі та аспіранти НМАУ ім. П.І.Чайковського В.Засць, А.Лисенко, Є.Новиков; доцент Інституту мистецтв НПУ ім. М.Драгоманова К.Жуков, викладач Вищої школи музики й театру в м. Ганновер К.Бур’ян, клінгенталівський лауреат А.Козицький, викладач ІКМ Луганського національного університету ім. Т.Шевченка І.Ященко та ін. Серед інших виконавців музики А.Сташевського слід назвати Академічний симфонічний оркестр Луганської філармонії (диригент – К.Шмід, Австрія). Композитором видано три збірки баянних творів.

Олена Гончарук є випускницею Ворошиловградського музичного училища (теоретичний відділ) та Донецької державної консерваторії ім. С.С.Прокоф’єва (1993 р., кл. проф. С.О.Мамонова). Композиторка працює викладачем теоретичних дисциплін Кременської музичної школи. Професійна майстерність у галузі композиції відзначена дипломом Всеукраїнського конкурсу молодих композиторів “Молода Україна – Прокоф’єву” (м. Донецьк, 1991 р.). О.Гончарук є авторкою симфонічної, камерно-інструментальної музики, а також значної кількості вокальних та хорових творів [13].

Серед широкого загалу її творів виділяється Симфонія (1993). Твір прекрасно оркестрований, виконаний уперше симфонічним оркестром Донецької філармонії (диригент О.Долінський). Соната для фортепіано (1991) є тричастинним циклом із традиційним підходом щодо формоутворення, але, як і попередній твір, соната відверто відбиває стильові риси, що є характерними для музичного мислення другої половини ХХ століття. У цих творах особливо відчувається вплив найвідомішого класика цього періоду Д.Шостаковича.

Антон Клейн належить до молодого покоління луганських композиторів. Він є членом НСКУ, вихованцем Луганського музичного училища (теоретичний відділ, кл. С.П.Турнеєва) та Донецької консерваторії ім. С.С.Прокоф’єва (кл. композиції проф. С.О.Мамонова). Композитор працює в Луганському українському академічному музично-драматичному театрі. Він є автором переважно інструментальних жанрів, зокрема симфонії, струнного квартету, двох квінтетів для кларнета і струнних, поеми для труби і духового оркестру, сюїти для саксофона-альта і фортепіано.

Творам автора властиві такі якості, як монументальність, трагічне світосприйняття, а також характерне використання елементів музичної мови джазової музики [9].

До наймолодшого покоління композиторів Луганщини належить **Катерина Карпенко**. Вона є випускницею Луганського державного інституту культури і мистецтв (2007 р., кл. композиції проф. С.П.Турнеєва). Із цього ж року є членом НСКУ. У творчому активі молоді композиторки – Симфонія “Упокорення” для сопрано, читця та симфонічного оркестру, балет “Рожеве і червоне”, струнний квартет “Український”, вокальні цикли, музика до вистав, зокрема “Мила Шура”, “Щасливий Ганс” та ін. [9].

Особливою оригінальністю серед творів К.Карпенко виділяється її симфонія. П’ятичастинний великий симфонічний цикл із залученням солістів відбиває тематику сакральності та

духовного просвітлення. У цілому, у творчості композиторки переважають лірико-трагічні образи й настрої.

Отже, підводячи підсумок цієї розвідки, окреслимо висновки:

- професійна композиторська школа на Луганщині є певною мірою молодим видом мистецтва, становлення якої відбувалося протягом останніх двох-трьох десятиліть;
- серед культурно-історичних чинників, що вплинули на розвиток професійної композиторської школи на Луганщині, можна визначити такі: загальний розвиток музичної культури в регіоні у другій половині ХХ ст., концентрація фахівців та музичної еліти; відкриття на початку ХХІ ст. вищих музичних закладів III–IV рівнів акредитації; відкриття класу композиції в ЛДІКМ та поява можливості репродукції фахівців-композиторів безпосередньо в регіоні;
- творчий багаж осередку луганських композиторів формувався на основі традицій різних композиторських шкіл, вихованцями яких і є митці-луганчани (це харківська, донецька, ростовська та, власне, молода луганська композиторські школи);
- у творчості шести професійних композиторів Луганщини представлено основні жанрово-стильові напрями сучасної академічної музики;
- визнання досягнень творчого доробку луганського осередку, а саме: участь його представників у відомих музичних форумах та фестивалях, їх конкурсні й державні нагороди, виконання творів знаними виконавцями та колективами, виконання за межами країни – усе це свідчить про активність процесу формування, започаткування високих мистецьких традицій та виокремлення професійної композиторської творчості на Луганщині в самостійний та значущий вид музичного мистецтва в регіоні.

Матеріал розвідки не претендує на докорінне дослідження всіх аспектів композиторської творчості Луганщини, а лише виявляє проблему в її загальному вигляді. Звісно, що такий величезний практичний досвід композиторів Луганщини потребує більш детального висвітлення з різних сторін, а тому саме цим завданням потрібно присвятити окреме спеціальне дослідження.

1. Василенко А. Андрій Сташевський / А.Василенко // Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) / НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2005. – С.258–259.
2. Василенко А. Несколько слов о музыкально-поэтических произведениях на стихи Лидии Лазор и об их авторах / А.Василенко // Лазор Л. Грозди жизни. – Луганск, 2002. – 448 с.
3. Василенко А. Несколько слов о романах и песнях на стихи Лидии Лазор / А.Василенко // Лазор Л. Просека любви. – Алчевск : ДГМИ, 2004. – 128 с.
4. Видатні особистості Луганщини : довідник. – Луганськ, 2008. – 82 с.
5. Давидов М. Вступне слово / М.Давидов // Сташевський А. Концертні твори для баяна. – Луганськ : 2007. – Вип.1. – С.1.
6. IV Міжнародний форум музики молодих [Буклет]. – К., 1995.
7. II Міжнародний форум музики молодих [Буклет]. – К., 1993.
8. Інтерв'ю автора з С.Турнеєвим (рукопис з фонограми). – Луганськ, 2008.
9. Лунає пісня над Луганню [Буклет компакт-диск]. – Луганськ, 2008.
10. Михалева Е. Неоромантические тенденции в концерте для гобоя, фагота и камерного оркестра С.Турнеева / Е.Михалева // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Наук. Вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2004. – Вип.38. – С.242–246.
11. Михальова Є. Вступне слово / Є.Михальова // Лунає пісня над Луганню. – Луганськ, 2008. – 52 с.
12. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А.Муха. – К., 2004. – 352 с.
13. Несвіт Ю. Баянна творчість композиторів Луганщини / Ю.Несвіт // Актуальні питання баяно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах / ЛНПУ ім. Т.Шевченка. – Луганськ, 2006. – Вип.2. – С.110–115.
14. Несвіт Ю. Творчість для баяна композитора Андрія Сташевського / Ю.Несвіт // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конфер. / ЛДМА ім. М.Лисенка, ДДПУ ім. І.Франка. – Львів, 2006. – С.56–59.
15. Семешко А. Вступне слово / А.Семешко // Сташевський А. Концертні твори для баяна. – Луганськ, 2008. – Вип.3.
16. Фенюк П. Вступне слово / П.Фенюк // Сташевський А. Концертні твори для баяна. – Луганськ, 2007. – Вип.2. – С.1.
17. Черепанин М. Естрадний олімп акордеона / М.Черепанин, М.Булда. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. – 256 с.
18. Яценко І. Образний зміст та особливості композиційної побудови сюїти-зошита “Давньокіївські фрески” для баяна Андрія Сташевського / І.Яценко, Г.Синяньська // Творчість композиторів України для

народних інструментів : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конфер. / ЛДМА ім. М.Лисенка, ДДПУ ім. І.Франка. – Львів, 2006. – С.56–59.

This article deals with the professional composers' arts in Lugansk region during the last decades of XX century and the beginning of XXI century. The achievements of leading composers of Lugansk region in the field of academic genres are reviewed and characteristics of figurative style of their music are provided. The common features and peculiarities of development of the regional composers' school in Lugansk region are discovered.

Key words: professional composers' arts, musical works, genres and styles of music, figurative and emotional meaning of music.

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.07

ББК 85.310.00.4

Ірина Чернова

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЙ СУЧАСНОСТІ

Стаття присвячена дослідженню метаморфоз, що їх переживає академічне музичне виконавство в контексті культурних реалій сучасності. Основною метою є вивчення процесу трансформацій музично-виконавського мистецтва в парадигмі культури ХХ століття.

Ключові слова: музично-виконавське мистецтво, соціокультурна ситуація, симулякр, кітч.

Актуальність теми даної статті окреслюється кількома параметрами. По-перше, музичне виконавство знаходиться сьогодні на авансцені мистецького простору й посідає особливе місце в глобалізованій культурі сучасності. Усі новації в музичному мистецтві нашого часу: виникнення нового творчого напрямку, композиторської техніки, музичного інструментарію тощо – насамперед виявляються в музичному виконавстві та завдяки йому [1, с.163]. Музикант-виконавець і його інструмент стають героями розмаїтих художніх інтерпретацій, серед яких, зокрема, такі кіноверсії: “Піаніст” Р.Поланського та “Піаністка” М.Генке, літературні рефлексії “Альтист Данілов” В.Орлова, “Контрабас” П.Зюскінда і “Піаністка” нобелівської лауреатки Е.Єлінек та ін.

По-друге, склалася парадоксальна ситуація: музичний світ справді перенасичений звуковою інформацією, утім у його лабіринтах усе відчутніше дається взнаки духовна порожнеча, банальність та навіть відверта халтура. На музичному Олімпі, який у постмодерному просторі знаходиться поряд з арт-ринком, “тусується” і розкручується безліч “зірок” різної величини, а головне – якості. Водночас високе мистецтво, де, власне, і йде пошук, перебуває на маргінесах суспільної уваги.

Тимчасом виконавське музикознавство, як особлива й відносно молода галузь музичної науки, переживає сьогодні період інтенсивного нарощування наукового потенціалу. Це, зокрема, засвідчує серія “Музичне виконавство”, у 12-ти книгах якої опубліковано понад 300 статей, присвячених широкому спектрові виконавської тематики в усьому її фаховому розмаїтті. Фундаментальні напрацювання Г.Курковського, В.Апатського, М.Давидова, В.Москаленка, В.Сумарокової, О.Лисенко, Ю.Вахраньова, О.Котляревської та інших являють собою вагомий і методологічно вартісний науковий масив.

Дослідження культурологічних аспектів музичного виконавства та тих інноваційних процесів, котрі визначають поступ виконавського мистецтва сучасності, залишається пріоритетним полем музикознавчої рефлексії. Корисні й вельми відверті матеріали містить книга всесвітньо відомого скрипаля Гідона Кремера “Инородный артист” [2]. Ефект “зірваної” бомби мали також бестселери Нормана Лебрехта “Хто вбив класичну музику? Історія одного корпоративного злочину” [3] та “Маестро Міт. Великі диригенти у боротьбі за владу” [4], в яких англійський соціолог, психолог і журналіст, автор монографій і фільмів про музику та музикантів, чи не вперше в історії наважується показати механізми музичного бізнесу, темні грані карколомних кар’єр, безсоромний фестивальний рекет, триумф і занепад гігантів рекорд-індустрії та систему “зірок” у сучасному виконавському мистецтві.

Мета даної статті має суто культурологічне спрямування, а саме: висвітлити трансформації, що їх переживає академічне музично-виконавське мистецтво в сучасній соціокультурній ситуації.

Почнемо з того, що культурна ситуація останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століття позначена зростанням впливу масової свідомості на всі сфери людської діяльності, зокрема й музичної. Стратифікований арт-простір сучасності характеризується вражаючою контроверсійністю: з одного боку, успішні “гравці за моделями”, “вершники без голови” (як говорила про них М.Юдіна) та майстри виконавського “фрістайлу” (за влучним виразом Г.Кремера), з іншого – виконавці-універсали, майстерність яких підноситься до вершин “надінтерпретації”.

Думається, складні метаморфози виконавства, як і всієї музичної культури, пов’язані з глибинними парадигмальними змінами в духовному житті постіндустріального суспільства.

Про ці явища з розпукою пише Г.Кремер: “Змушений констатувати: у цілому світі все більше тих, хто не дихає, не живе музикою, а радше – між іншим – її споживає. Нескінченна всепоглинаюча усмішка оточуючого світу реклами діє як транквілізатор, притуплюючи сприйняття, заганняючи досередини величезні проблеми і страхи хворої душі. Радіо- і телефір переповнені класичними хітами, розщепленими на елементи симфоніями й операми, обробками в жанрі кроссовер, які “роблять споживачеві приємність” [2, с.698].

Знеособлення способів духовного сприйняття, притуплення відчуття масштабів і новизни, спрощення культурної аудиторії, зокрема слухацької, стають типовими явищами в сучасному інформаційному світі. “Кількість домінує над якістю, гучні імена мають більшу вагу, аніж музичний зміст, а публіка, дезорієнтована мас-медіа, слухняно платить за псевдозадоволення, котрі їй обіцяють ці імена, сприяючи цим сумному розвитковій ситуації. Людей, розуміючих, що тільки те мистецтво є справжнім, яке здатне відкрити шлях до глибоких почуттів, стає все менше й менше. Не кожному дано занурюватися до океану – у моді серфінг, а з ним і музика, гарантуюча задоволення і розвагу, музика, супутня дозвіллю” [2, с.698]. Отож вражаючий, бездоганний віртуозно-технічний рівень виконання, з одного боку, а з іншого – гранична його стратифікація в площині “вміння”, “ремесла” і “уявлення” (“craft” і “imagination” за Р.Колінгвудом), до того ж стандартизація, так зване виконання “за моделями”, вичерпання індивідуально-неповторного артистизму, правдивості й щирості виразу тощо стають знаками сучасного виконавства.

У концертній залі часто з’являються “вершники без голови”, яким нема що “сказати”, і вони, лише розпочавши свою артистичну діяльність, в’януть. “Ви це завжди відчуваєте у виконавстві: таку-собі заокругленість, пригладженість, причесаність – не цільність, ні – а просто причесаність” [5, с.299]. Натомість піднесення технічної респектабельності музичного виконавства чи не до головного критерію артистичної майстерності лише переконує в тому, що технічна вишкolenість і вправність є категоріями позастильовими, які самі по собі ще мало що означають.

Принциповим видається, що зміни відбулися не стільки в тому, як ми сприймаємо мистецтво, а в тому, *що саме* ми сприймаємо. Те, що ми сприймаємо завдяки інформаційним технологіям через телевізійні програми, через відео- та аудіокасети, диски, які ми слухаємо, бачимо в рекламі – це лише репрезентації, образи. Ми живемо в суспільстві, в якому наше *сприйняття* спрямоване на сприйняття репрезентацій майже такою самою мірою, як і на сприйняття “реальності”, і саме ці репрезентації складають більшу частину того, що ми сприймаємо як реальність. Окрім того, наше сприйняття реальності також відбувається *за допомогою* цих репрезентацій [6, с.34]. Репрезентація як у науці, так і в мистецтві належить до сфери суб’єктивності. Властиво *репрезентація стає об’єктом сприйняття*.

Утрачено будь-які об’єктивні оціночні критерії. Професійні “гравці”, успішні дафнофори конкурсних випробувань, вдало займаються штукуванням більш чи менш дотепних, вдалих підробок – таких собі мистецьких симулякрів. Імітація творчості (іноді навіть дуже успішна) – є однією з небезпек, що загрожує музичному виконавству. Говорячи про сучасних виконавців, сьогодні з легкістю маніпулюють епітетом геніальний. Цей розповсюджений факт піаніст В.Афанасьєв коментує таким чином: “Нещодавно на концерті в палаці музики грали три “зірки” світового рівня. Люди йшли туди з такими обличчями, наче очікували з’яви не одного Христа, а відразу трьох. Їх обличчя світилися – концерт же був жахливим. Утім ентузіазм слухачів не вгасав. Вони заплатили чималі гроші за білет і навіяли собі, що зірки за визначенням погано грати не можуть – адже цілий світ не обдуриш. Тим часом, на жаль, увесь світ часто помиляється, причому вельми глобально під впливом умілих маніпуляцій менеджерів. Я закликаю врешті припинити огульне захоплення тим, що роблять зірки: треба, зрештою, поставити крапки над “і” [7, с.18].

Реклама і “розкрутка” “зірок” передбачають ремісничу адекватність замовленню продюсера й очікуванням публіки і перетворює її носіїв на маргіналів. До речі, окремі музиканти-виконавці “зірками” так і не стають. Олексій Любімов, наприклад, врятувався від маргінальності завдяки виконанню на Заході (де мистецтво вже давно опановане арт-ринком) концертних програм-монографій Шопена. Розмірковуючи про розповсюджену у світовому мистецькому просторі систему “зірок”, Г.Кремер пише: “Від зірок очікують аби вони грали спритно та голосно, записувалися швидко, виглядали привабливо, і надто багато з них не покладаючи рук працює

на благо свого подальшого процвітання, розчищаючи собі дорогу до ілюзійного безсмертя. Чи пам'ятають вони взагалі про музику в собі? Чи думають тільки про себе в музиці?" [2, с.698].

Процеси комерціалізації мистецтва й культури спричиняють суттєву трансформацію уявлень як про самого митця, так і мистецький акт та його естетичний продукт, які в системі шоу-бізнесу стають предметом реклами та споживання. "Жорсткі умови діяльності звукозаписуючих компаній, правила бізнесу, в основі якого лежить не любов до музики і не зацікавленість артистом, а обладнання фінансових засобів. Вдалим вважається диск не за художнім принципом, а за числом проданих екземплярів" [2, с.616]. Ситуація постмодернізму накладає свої "тіні" на творчу індивідуальність музикантів, бренди яких експлуатуються світовим шоу-бізнесом, спричиняючи появу концертів-симулякрів. І це є цілком закономірним при кількості 350 концертних виступів на рік і комп'ютерного графіка концертної діяльності на декілька років наперед. Менеджери ведуть війни за гонорар, за місце запису в чатах, режисують чарівні посмішки й показують напівголеними своїх підопічних. Філармонії думають, перш за все, про фінансові аспекти заходів, забуваючи про те, що "бути знаменитим негарно", що мистецтву здавна відведена роль "підносити вгору". Реклама, завдяки якій політика й економіка спрощують дійсність, зручно їй "фасуючи", пробралася на музичний ринок. Самі ж митці й артисти, потураючи власному марнославству, перетворюються на "бізнесменів". Служіння Музам стає старомодним.

"Композитори, прислухайтесь до слухача! Адже в сучасних умовах постмодерністського ринку культури саме слухач – як "користувач", "споживач музичної продукції", – стає ключовою, визначальною фігурою. "Консервативний слухач продовжував утримувати право на впізнавання знайомого й цінувати в музиці передовсім себе, свої уявлення про блискуче виконавство і свій комфорт, що не передбачає полеміки [2, с.611]". Це давно зрозуміли "попсовики"; результати їх діяльності загальновідомі й вельми вражаючі. Власне в цьому контексті виникає питання: чого ж очікують слухачі постмодерної доби від музики, яка місія покладається в цьому процесі на музиканта-виконавця?

Парадигмальний зсув у соціокультурному просторі накладається на таке явище, як експансія розважальної культури. Поворот до широкої, масової публіки та її смаків, формування гедоністичної естетики дозволила, зростання ролі естетичних симулякрів, що нейтралізують смакові розрізнення, свідчать, з одного боку, про "демократизацію" культури, а з другого – про ті загрози, що виникають для мистецтва в умовах культурного менеджменту і маркетингу, нівелюючи специфіку естетичного й художнього. Як зазначає Б.Сюта, ми живемо всередині кітчу, навіть не усвідомлюючи цього [8, с.138–139]. Кітч передусім пов'язаний із продукуванням і споживанням мистецтва як речі та процесом фетишизації мистецького об'єкта-речі, відчуттям спонтанного задоволення і щастя.

Сучасне інформаційне суспільство, мінімізувавши фізичну працю як таку й значно піднісши середній освітній рівень населення, опинилося в полоні все більш вишуканих за своїм технологічним рівнем розваг, поставивши їх в один ряд з іншими формами "мовних ігор". Цю ситуацію вже на початку шістдесятих років передбачив Т.Адорно, який, диференціюючи різні типи слухачів, дійшов висновку, що найбільш чисельним серед них є той, хто ставиться до музики лише як до розваги. "Розважальний тип історично підготовлений типом споживання культури завдяки відсутності в останнього конкретного зв'язку з об'єктом: музика для нього не є змістовно цілим, натомість лише джерелом подразнень. Тут грають елементи емоційного й спортивного слухання. І все в цілому поглинає й баналізує потреба в музиці як у комфорті, необхідному для того, аби розв'язатися" [9, с.21–22].

Симптоматично, що "культура" для буденної свідомості – це простір музеїв, театрів, тобто місце дозволення (де естетичне відчуття заміщується релаксацією). Культуру сприймають зараз саме "на дозвіллі", отож слухачі все частіше йдуть до філармонійної зали відпочивати й відпочивають там навіть під музику Сильвестрова. Безсумнівно, є й інша публіка, утім для значної частини слухачів відвідування концерту – це "вихід у світ", "розривкова практика", і, очевидно, вони не чують Музики. Навіть за умови дуже великого успіху є відчуття, що найважливіше від абсолютної більшості публіки, а часто й від критики, усе ж вислизує. Ми з Дмитром Хворостовським після найважчих концертів... нічого, окрім ейфорії поверхового задоволення, у відгуках слухачів не чуємо. Для них музика – це вже десерт, а не основна пожива" [7, с.10], – констатує піаніст М.Аркадьєв.

У соціокультурній ситуації "перетинання кордонів та засипання рівчаків" (метафоричний вислів Л.Фідлера) виформовується нова стратегія музичного виконавства, прикладом якої може слугувати 24-х годинний концертний марафон "Swinging Bach" у Лейпцигу (2000), присвячений 250-річчю від дня смерті Й.С.Баха, під час якого джазові музиканти виступали водночас з академічними колективами, демонструючи слухачам своє бачення музичних ідей композитора. При цьому, окрім академічної сфери, яка домінувала на фестивалі, у його програмі були репрезентовані цикли концертів, об'єднаних назвою "Відображення Баха у джазі і рок-музиці". До того ж у рамках фестивалю було показано драматичний спектакль "Добре темперований Бах" із підзаголовком "Веселі й пам'ятні сцени з життя Баха" [10, с.210].

Як бачимо, у межах академічного плюралістичного арт-простору постсучасності музично-виконавське мистецтво відшукує такі форми репрезентації, які дозволяють толерувати поляри естетичні моделі. Таку стратегію обирає Гідон Кремер із його стильовим "кросовер" на фестивалях у Локенгаузені чи шведський Кронос-квартет, який зробив собі ім'я власне завдяки синтезу у виконавстві традиційно несполучуваних музичних пластів. Цікавий приклад виконавського універсалізму репрезентує Жан Тібодє (лауреат премії "Греммі" за виконання музики М.Равеля), котрий, окрім дисків із концертами Мендельсона, творами Дебюссі, Равеля, записав ще й джазову музику ("Роздуми про Дюка" та "Розмова з Білом Евансом"). До того ж французький піаніст користується великою популярністю в кіно, що засвідчує записаний ним саундтрек до кінофільму "Наречена вітру" (присвяченого Альмі Малер) і два експромти Шуберта до фільму "Портрет жінки" з Ніколь Кідман.

Отже, нова виконавська стратегія, відмовляючись від "академічного пуризму", що ґрунтувався на класично-романтичному репертуарі й не сприймав музикантів-виконавців альтернативних стилістичних напрямків, упроваджує радикально плюралістичну модель – метастиль. Ілюзійно-реальний і вільно-уявний, заглиблено-психологічний і просторово-космічний, імпульсивно-емоційний і конструктивно-інтелектуальний сучасний метастиль уможливорює поєднання будь-яких стильових вимірів. У ситуації "подвійного кодування" (Ч.Дженкс) з її парадоксальним дуалізмом, іронічним зіставленням різних "текстуальних світів", тобто різних способів семіотичного кодування естетичних феноменів, уникаються будь-які протиставлення: Бах і П'яццола, бароко і рок, класичний інструменталізм і етномузикування співіснують в одному концертному просторі. Зрозуміло, перед музикантом-виконавцем постають нові творчі завдання, найважливіші серед яких: пошук нових виражальних можливостей виконавської стильової моделі та підвищення свободи творчого виконавського вибору.

Таким чином, можемо зробити висновок, що трансформації, які відбуваються в академічному музичному виконавстві, детермінуються тими культурологічними реаліями, що притаманні "суспільству третьої хвилі". Дослідження сучасних явищ і тенденцій у музично-виконавському мистецтві залишається одним із пріоритетних напрямків виконавського музикознавства.

1. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення / О.Лисенко // Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття : науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К. : [б.в.], 2000. – Вип.7. – С.162–171.
2. Кремер Г. Инородный артист : воспоминания / Г.Кремер. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 720 с.
3. Лебрехт Норманн. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Норманн Лебрехт. – М. : Издательский дом "Классика-XXI", 2007. – 588 с.
4. Лебрехт Норманн. Маэстро Миф : великие дирижеры в схватке за власть / Норманн Лебрехт. – М. : Издательский дом "Классика-XXI", 2007. – 448 с.
5. Юдина М. Статьи. Воспоминания. Материалы / М.Юдина. – М. : Советский композитор, 1978. – 416 с.
6. Леш С. Социология постмодернизма / С.Леш; пер. з англ. Ю.Олійника. – Львів : Кальварія, 2003. – 344 с.
7. Чередниченко Т. Диалоги о "постсовременности" / Т.Чередниченко, М.Аркадьев // Музыкальная академия. – 1998. – №1. – С.1–2.
8. Сюта Б. Кітч у стильових параметрах українського музичного постмодернізму / Б.Сюта // Записки Наукового Товариства імені Тараса Шевченка : праці музикознавчої комісії. – Львів : [б. в.], 2004. – Т.СХХLVII. – С.138–153.
9. Адорно Т. Введение в социологию музыки : двенадцать теоретических лекций / Т.Адорно // Адорно Т. Избранное : социология музыки / пер. с нем. А.Михайлова. – М. ; С.-Пб. : Университетская книга, 1999. – С.7–190.

10. Берченко Р. Баховський фестиваль-2004 в Лейпцигу / Р.Берченко // Музыкальная академия. – 2004. – №4. – С.210–213.

The article is dedicated to survey of metamorphoses occurring in the musical academical performance art in the context of contemporary cultural reality. The main objective of the research is studying the transformation process of musical performance art in the paradigm of the culture of the 20-th century.

Key words: musical performance art, socio-cultural situation, simulacrum, kitch.

УДК 78.01

ББК 85.310.713

Андрій Сташевський

ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ: СУТНІСНІ ТА СТРУКТУРНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті робиться спроба конкретизувати сутнісні якості та структуру поняття “засоби музичної виразності”. Виявляються різні підходи щодо трактування та типологізації структурних компонентів цього важливого в теоретичному музикознавстві поняття. Надається характеристика основним групам опозицій, що складають його структуру.

Ключові слова: засоби музичної виразності, музична мова, елементи музичної мови, композиторські засоби, виконавські засоби.

Як відомо, засоби музичної виразності, без зайвого перебільшення, складають основу такого могутнього виду мистецтва, яким є власне музика. Однак саме висловлення “засоби музичної виразності” криє в собі певний наліт аморфності, завдяки чому навіть серед теоретиків це поняття стало вживатися ще й у деяких синонімічних варіантах (еквівалентах): “музичні засоби виразності”, “засоби виразності в музиці”, “виражальні (виразні) засоби музики”, “виражальні (виразні) музичні засоби” тощо. Якщо перші два інваріанти практично не змінюють сенсу основного, то два останніх можуть мати дещо інший кут змістовного наповнення, про що мова буде йти далі. Серед інших синонімів до цього поняття в музичній практиці зустрічаються й такі словосполучення, як “художні засоби виразності”, а також “музична мова” й іноді “музичне мовлення”.

Саме повсякденна музично-виконавська практика, в лексиконі якої давно закріпилися ці висловлення, також давно змирилася з використанням їх у найрізноманітніших обставинах, іноді в тотожному сенсі, іноді в різному, але найчастіше – в не строгому, приблизному, що має поверхневий зміст.

Однак у фахових музикознавчих колах ці словосполучення набули статусу спеціальних термінів із більш конкретним смисловим наповненням, про що свідчить як дуже часте їх вживання, так й існування великої кількості похідних від них термінологічних обігів та виразів, наприклад “засоби музичного мовлення”, “мова інтонування”, “поліфонічна мова”, “мова композиторів-авангардистів” і т. ін. Питаннями вивчення категорії засобів музичної виразності та межуючих із ними понять (насамперед мови і мовлення) займалися відомі музичні теоретики різних поколінь і наукових шкіл, зокрема В.Назайкинський, Є.Медушевський, Л.Мазель, С.Шип, В.Арзаманов, М.Ройтерштейн та ін. Але разом із тим навіть у теоретичному музикознавстві, що є галуззю, як відомо, науковою, окрім проблеми “кристалізації” дефініцій цих понять, також залишаються не достатньо розкритими питання їх структурної організації та, здебільшого, їх співвідношення між собою. Тому завданням цієї розвідки постають, насамперед, узагальнення дефініцій поняття “засоби музичної виразності”, конкретизація їх сутнісних характеристик та систематизація їх елементів на основі аналізу різних концепцій та поглядів.

Тож розглянемо спочатку власне поняття “засоби музичної виразності”. Загальновідомо, що воно займає в теоретичному музикознавстві одне з провідних місць, оскільки саме воно дозволяє вникнути в структуру музичного твору, його зміст, проаналізувати деякі грані діяльності композитора та виконавця, виявити аспекти художнього сприймання музики слухачем і т. ін. Однак серед чисельної кількості теоретичних трактатів (враховуючи й роботи найвідоміших музикознавців), що присвячені саме музичним засобам виразності та начебто переконливо й ґрунтовно розкривають їх сутність (праці Л.Мазеля, В.Медушевського, Є.Назайкинського,

М.Ройтерштейна та ін.), не важко виявити відсутність чітких дефініцій цього явища. Тож розглянемо далі в загальних рисах трактування засобів музичної виразності деякими авторами.

Усім відомо, що засоби виразності в музиці становлять складну, ієрархічно організовану систему різноманітних елементів, яка “в умовах європейської музичної традиції останніх століть містить культурно-історичну фіксацію в музичній мові (теоріях і методах), музичній практиці та музичних текстах” [1, с.3]. Але разом із тим ця система існує в певній неоднорідності та багатомірності її елементів. Серед різноманітних музикознавчих робіт, що безпосередньо присвячені (або частково торкаються) типології та класифікації засобів музичної виразності, спостерігаються як різноманітні підходи, так і “білі плями” (тобто недосліджені проблеми).

І все ж таки ми знаємо, що музичні засоби виразності поділяються на певні шаблі, серед яких виділяються такі групи: мобільні й стабільні засоби, композиторські й виконавські, специфічні й неспецифічні та ін. Серед різноманітних пар, що представляють різні рівні типологічного упорядкування, найважливішою з опозицій виявляється поділ на первинні та вторинні засоби (або первинні та похідні, або елементарні та складні, або первинні та комплексні). Як справедливо зазначає Ф.Г.Арзаманов, що, хоча й первинні по відношенню до вторинних (похідних, комплексних) відрізняються належністю до різних рівнів ієрархії музичної мови, саме перехід перших в останні пов’язується з появою власне виразності музики. Тож “виражальні засоби за своєю природою змістовні й тому несуть у собі потенціал виразності та включаються до загальнокультурної, філософської та естетичної діяльності людини та складають частину музичної реальності” [там само, с.4].

Поділ на специфічні та неспецифічні музичні засоби, як один із підходів класифікації, запропонував В.Медушевський, який до першої групи відносить засоби, які використовуються лише в музичному мистецтві, тому що сприйняття їх цілком потребує певного музичного досвіду слухача [2, с.39]. Сюди входять лад і гармонія, тобто засоби, які функціонують тільки в музичній системі і які не спроможні існувати за її межами.

До іншого типу (неспецифічних засобів) автор включає ті, що пов’язані з музичною системою в меншій мірі та, в принципі, можуть існувати за її кордонами. Це темп, ритм, регістр, тембр, звуковисотний малюнок, штихи (артикуляція), гучність (динаміка), фактура. “У розшифруванні виразних значень цих засобів бере участь не тільки музичний, а й увесь життєвий досвід” [2, с.40].

Досліджуючи специфіку виконавських засобів в аспекті художньої інтерпретації, С.Полумяк пропонує їх розподіл на дві групи, перша з яких пов’язана з організацією звуковисотної сторони, друга – із часовою організацією звукової матерії [3, с.24]. Однак такий же підхід щодо класифікації виконавських засобів цілком можна застосувати й до загального шару музичних засобів (тобто разом із композиторськими).

Розподіл на стабільні й мобільні засоби виразності в контексті використання їх у виконавському процесі пропонує у своїй роботі М.Давидов [4, с.14]. До першої групи він відносить ті засоби, які не можуть змінюватися в процесі виконання нотного тексту. До другої – ті, що в певних межах можуть змінюватися в процесі виконавської інтерпретації. Підкреслюючи те, що, з одного боку, кожне з виконавських засобів в одних творах мусить бути збережене, а в інших може володіти певною рухливістю, а з другого, що в індивідуальному та неповторному музичному образі всі виразові засоби складають єдиний комплекс, автор усе ж таки приділяє важливе значення осмисленню розподілу їх на ці дві групи.

Отже, існування різних підходів щодо систематизації засобів виразності в музиці ще раз свідчить про складність та багатомірність цього явища. Основні види типологічного упорядкування засобів виразності в музиці можна звести у вигляді таблиці (див. схему 1).

Схема 1

Групи	Опозиції	Характеристики	Деякі приклади
I.	1) первинні 2) первинні 3) елементарні 4) первинні	Окремо не несуть виражального навантаження	Звуковисотність, тембр, тривалість, динамічний нюанс, інтервал та ін.
	1) вторинні 2) похідні 3) складні 4) комплексні	Пов’язуються з появою власне виражальності в музиці	Звуковисотний малюнок, ритмічний малюнок, лад, гармонія, фактура, форма та ін.

Продовження схеми 1.

II.	Звуковисотні	Пов'язуються зі звуковисотною організацією музичного тексту	Висота звука, тембр, динаміка, артикуляція, гармонія та ін.
	Часові	Беруть участь у часовій організації музичного тексту	Метр, ритм, темп, агогіка, форма та ін.
III.	Специфічні	Функціонують тільки в музичному мистецтві	Лад, гармонія
	Неспецифічні	Можуть існувати також за межами музичної системи	Темп, ритм, регістр, тембр, звуковисотний малюнок, артикуляція, гучність (динаміка), фактура та ін.
IV.	Стабільні	Не змінюються в процесі музичного виконання нотного тексту	Звуковисотний малюнок, ритмова структура, ладо-гармонійна організація, форма та ін.
	Мобільні	У певних межах можуть змінюватися в процесі виконавської інтерпретації	Динаміка, тембр, штрихи (артикуляція), агогіка, темп та ін.
V.	Композиторські	Спрямовані на створення музичного твору (нотного тексту)	Основний комплекс
	Виконавські	Слугують виконавському відтворенню (інтерпретації)	Основний комплекс

У контексті даної роботи виявляється доцільним простеження й іншої проблеми, пов'язаної з використанням похідного від іменника “виразність” прикметником, який має декілька інваріантів вживання, тобто “виражальний”, “виразовий”, “виразний”.

Якщо в російській музикознавчій термінології ця проблема відсутня завдяки існуванню єдиного варіанта цього слова (“выразительный”), то в українській музичній практиці три інваріанти породили функціонування трьох словосполучень (виражальні засоби, виразові засоби, виразні засоби), які також у побутовій музичній практиці використовуються здебільшого як синоніми. Російський термін “выразительные средства” в українському музикознавстві найчастіше використовується в перекладі перших двох варіантів, тобто “виражальні засоби” та “виразові засоби”. Вживаються вони в практиці без надання їм особливого змісту, хоча за лінгвістичними нормами будь-які прикметники, похідні від одного загального кореня, все ж таки мають (повинні мати) різні змістові відтінки.

Спробу роз'єднати значення цих слів та розкрити їх глибинний сенс у такому словосполученні здійснила О.Т.Катрич. Простежуючи поняття “засоби виразності” в аспекті музичного інтонування, а саме в тріаді “першоінтонування” – “переінтонування” – “співінтонування” (композитор – виконавець – слухач), вона пов'язує різні інваріанти цього слова з різними щаблями в типології засобів виразності, тобто композиторськими, виконавськими, слухачькими. Музикознавець пише: “вживання вислову “засоби виразності”, а не “виражальні засоби” не є випадковим. Поняття “виразності” уявляється більш загальним, таким, яке включає поняття і “виразовості”, і “виражальності”. Виражальність передбачає конкретність результату творчої дії. Іменник “виражальність”, як і прикметник “виражальні” мисляться як похідні від дієслова “виражати”. В той час, як прикметник “виразові” – похідний від іменника “вираз”, що передбачає загальну форму обраного змісту” [5, с.80]. О.Т.Катрич дійшла висновку, що результат виконання твору, зафіксованого в нотному тексті, дає інтерпретатору певні уявлення про виразові засоби (композиторські), котрі мають бути втіленими в реальному звучанні, тобто вираженими виконавцем (переінтонуваними), й нарешті стати засобами виражальними. Саме тому в контексті виконавському доцільним уявляється застосування саме висловлення “виражальні засоби”. Така концепція вбачається достатньо переконливою, а її термінологічні утворення сприяють більшій конкретності в подальших музикознавчих розробках із цієї тематики.

Таким чином, з метою більш наочного оформлення, висловлену вище думку можна конкретизувати в такій таблиці (див. схему 2).

Схема 2

Загальні музичні засоби	
Засоби виразності (виразні засоби)	
Композиторські засоби	Виконавські засоби
Засоби виразовості (виразові засоби)	Засоби виражальності (виражальні засоби)

Отже, здійснений у цій розвідці екскурс до глибинних механізмів музичного мистецтва, що пов'язані з функціонуванням такої складної системи як засоби музичної виразності, надало нам змогу більш конкретно визначити їх сутнісні якості та структурні особливості.

1. Арзаманов Ф.Г. От редактора / Ф.Г.Арзаманов // Выразительные средства музыки : межвуз. сб. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1988.
2. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.Медушевский. – М. : Музыка, 1976.
3. Полусмяк С.С. К вопросу о специфике исполнительских средств в аспекте художественной интерпретации / С.С.Полусмяк // Теория и история музыкального исполнительства. – К., 1989. – С.22–31.
4. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н.Давыдов. – К. : НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. – 308 с.
5. Катрич О.Т. Стилизованные аспекты музыкально-исполнительской интерпретации / О.Т.Катрич // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2000. – Вип.5. Музичне виконавство. Книга четверта. – С.59–65.

This article makes an attempt to concretize the essence and structure of the concept “means of musical expressiveness”. It covers different approaches to interpretation and typology of the structural components of this important statement in the theoretical musicology. It gives description of basic groups of oppositions that make their structure.

Key words: means of musical expressiveness, musical language, elements of musical language, composer's means, performer's means.

УДК 784.66

ББК 85.314.041

Микола Мозговий

ФОЛЬКЛОР В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ

У статті аналізуються провідні тенденції розвитку пісенної естради в контексті використання фольклору в естрадній пісні. Визначено провідні тенденції та історичні етапи у використанні фольклору в українських естрадних піснях. Окреслено видатних представників української пісенної естради різних років та її авторів.

Ключові слова: естрада, фольклор, українська пісенна естрада, виконавство.

Кращі зразки української естрадної пісні, з огляду на їх інтонаційно-жанрову специфіку, неодмінно зберігають традиції національної вокальної лірики – солоспіву, сільської народної пісні, побутового міського романсу. Звичайно, особливості жанру естрадної пісні, для якої головною є легкість сприйняття, дуже часто призводять до стереотипізації певних інтонаційних формул фольклорного походження.

Фольклор (англ. folk-lore) – це сукупність різних видів і форм масової словесної художньої творчості, які ввійшли в буттєву традицію того чи іншого народу. Щодо визначення фольклору, то з-поміж численних існуючих дефініцій різних авторів найповнішим, на нашу думку, слід вважати визначення В.Гусева. Учений називає фольклор “художнім відображенням дійсності в словесно-музично-хореографічних та драматичних формах колективної народної творчості, що відображає світогляд трудящих мас й нерозривно пов'язане з їхнім життям та побутом” [1, с.5].

Універсальною формою національного усвідомлення культурного буття у фольклорі виступає пісня. Диференціація народної пісенної творчості за жанрами та видами залежить від стану розвитку й зміцнення громадських традицій і ступеня узагальнення історичного досвіду етносу. Так, традиційні словесні формули здійснюють своє функціональне призначення завдяки використанню метафоричних конструкцій поетичної мови, які запозичуються від живої розмовної мови й переносяться в сучасний фольклор та естрадну пісню. Відповідно, поділяючи масив пісенних творів на роди, жанри, види, групи тощо, слід неодмінно виробити відповідну типологію щодо національного способу взаємодії слова і музики [2].

Наукове зацікавлення українським фольклором спостерігаємо, починаючи з XIX ст. Помітним явищем у цьому напрямку стали праці Я.Головацького, В.Гнатюка, М.Грушевського,

М. Драгоманова, М. Костомарова, М. Максимовича та інших представників вітчизняної культури. Значні заслуги у вітчизняній фольклористиці, зокрема на ниві музикознавчого аналізу та класифікації пісенних творів, осмислення типології їх формотворення, належать Ф. Колесі та К. Квітці. За словами А. Іваницького, музикознавчі розвідки на ниві дослідження пісенного фольклору мають етнологічну спрямованість і впливають із даних порівняльного мовознавства. “Дані історичної лінгвістики, – наголошує вчений, – дозволяють побудувати загальну схему розвитку жанрової структури фольклору та форм музичного мислення” [3, с. 13].

У створеному 1925 р. журналі “Народна творчість та етнографія” (орган Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України) постійно публікуються матеріали з музичної фольклористики.

Науково-дослідна робота в галузі музикознавства була зосереджена в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії, а також у наукових підрозділах вищих навчальних музичних закладів України. Підготовка висококваліфікованих наукових кадрів здійснювалася в аспірантурах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії та Київської державної консерваторії. У 1990 р. з’явився перший підручник з музичного фольклору для вищих та середніх навчальних закладів (А. Іваницький “Народна музична творчість”). 1992 року була організована проблемна науково-дослідна лабораторія музичного фольклору при Київській державній консерваторії, невдовзі аналогічний підрозділ почав функціонувати при Вищому музичному інституті у Львові. З 1993 року в цих двох закладах відкриваються кафедри музичної фольклористики.

Науковці продовжували плідно працювати на ниві теоретичного музикознавства (Н. Горухіна, В. Герасимова-Персидська, І. Котляревський, В. Задерацький та ін.), у сфері музичної естетики та соціології (І. Ляшенко), психології (О. Костюк), фольклористики (С. Грица), а також у багатьох інших напрямках.

Велику увагу екології фольклору в контексті взаємодії колективно-індивідуальної (народної) та індивідуально-колективної (літературної) систем приділяє українська дослідниця С. Грица [4]. Розглядаючи витоки народного професіоналізму та його розвиток в умовах урбанізації, дослідниця доводить, що руйнування чи ігнорування традиційних, вироблених віками, заборон знижує рівень професіоналізму, у тому числі в естрадному пісенному мистецтві. Водночас академічна музика та традиційний фольклор не можуть залишатись осторонь технічних здобутків, посередником у чому завжди стає естрада, адже це загрожує їм слухацькою ізоляцією.

Цікавим з погляду обраної теми є порівняльний аналіз масової музики з академічною музикою та фольклором, здійснений А. Цукером. Він виявляє властиву масовій музиці амбівалентність: тяжіючи до різних форм професіоналізму, вона має також тенденцію до фольклоризації [5].

Водночас, попри вагомні наукові здобутки у цій сфері, недостатня дослідженість умов виникнення й утвердження фольклору в українській професійній музиці, зокрема естрадній, зумовила назву даної статті. Отож маємо на меті деталізувати найголовніші творчі тенденції цього процесу в історичній ретроспективі.

Аналізуючи українську естрадну пісню в контексті сучасної популярної музики, українська дослідниця Л. Черкашина акцентує увагу на особливостях різних видів національного музичного фольклору (передусім ліричні, протяжні пісні), у тому числі регіонального характеру (веснянки, коломийки тощо), а також міського романсу, пісні. На цій основі дослідниця типізує та класифікує професійно-традиційні засади та жанрові переваги національної музичної естради. До домінуючих вона відносить традиції українського солоспіву та сільського музичного фольклору [6, с. 129].

Розвиток пісенної поетичної творчості в Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. відбувався у двох вимірах: професійному та аматорському, у тому числі фольклорному. Ще на стадії започаткування української естради вийшла у світ збірка пісень під назвою “Жіноча доля в піснях” (1924 р.), в якій новими на той час засобами музичної виразності відтворювалися фольклорні зразки. Відбувався процес синтезування української естрадної пісні з перлинами музичного фольклору: це згодом стане знаковою характерною рисою музичної естради України.

Серед пісень, які оспівували соціальні перетворення на селі і втілювали набутки фольклорної культури нашого народу, заслуговують на увагу “Наймитська” М. Коляди та “Ой, як ко-

пала буряки” Я. Цегляра. У названих піснях мелодія побудована на характерному для українського фольклору подвійно гармонічному мінорному ладі, причому в пісні “Наймитська” музичний супровід створює враження гри на бандурі.

Феномен збагачення масової ліричної пісні образно-мовною стилістикою класичного російського й українського фольклорно-побутового романсу практично втілюється у творчості О. Білаша, творче становлення якого відбулося на початку 60-х років.

На жанрі естрадної пісні позначилася також загальна для тогочасної радянської музики тенденція нетрадиційного використання фольклорного матеріалу. Композитори прагнули відтворювати не окремі ознаки народної пісенності, а глибинну сутність її образної природи, структури та мови, здійснювали пошук нових виражальних засобів реалізації завдань музично-фольклорного мислення. Широкої популярності набули пісні самодіяльних авторів – В. Івасюка, С. Сабадаша, А. Пашкевича, Л. Дутковського.

Правомірно констатувати також зріст інтересу українських композиторів до гуцульського фольклору з притаманними йому яскравою інтонаційною характерністю, багатим місцевим колоритом. Це виражалось в розмаїтті підголосків супроводу, імітаційних мелодичних зворотів, ритміко-мелодичних контрапунктах.

Заслуговують на увагу творчі пошуки львівських композиторів на ниві синтезування перлин фольклору західноукраїнського регіону й набутків сучасної російської й української масової пісні. Наприклад, у солоспіві А. Кос-Анатольського на вірші Л. Забашти “Затрембітай мені, вівчарику” відчутна специфіка гуцульської народної мелодики.

У цьому контексті варто звернути увагу на “нову фольклорну хвилю” в українському мистецтві 60–70-х рр., яка представлена творчістю композиторів Л. Дичко (кантати), М. Скорика (музика до кінофільму “Тіні забутих предків”). У них домінує звучність, прямо запозичена з давніх пластів обрядового місцевого фольклору.

“Нова фольклорна хвиля” у творах М. Скорика, Л. Дичко та Л. Грабовського 60-х років характерна прагненням зберегти етнографічну цілісність та вірогідність фольклорних джерел. Це досягалось використанням безлічі оригінальних музичних прийомів та засобів: орієнтації на розмаїття тембрових характеристик, типів ритмічної пульсації, принципів формоутворення й мовних особливостей поетичного тексту [4]. (Такими є музика українського поетичного кіно (М. Скорика до фільму С. Параджанова “Тіні забутих предків” й Л. Грабовського до фільму Ю. Ільєнка “Вечір на Івана Купала”, композиторська творчість Л. Дичко – кантати “Червона калина”, “Чотири пори року”, “Карпатська” та ін.).

М. Поплавський у своїй “Антології сучасної української естради” основою української сучасної пісенної естради вважає творчість В. Івасюка з ансамблем “Смерічка”, Софії Ротару й тріо Мареничів [7]. На його думку, саме названі митці здійснили той революційний прорив на естраді, який і нині визначає характер українського естрадного виконавства.

Творчість Володимира Івасюка сконцентрувала в собі найхарактерніші риси українського музичного фольклору: привабливу й іноді пронизливу мелодійність, високу щирість почуттів. Мистецький набуток талановитого українського композитора сприяв піднесенню української естрадної пісні на високий міжнародний рівень. Справжніми шедеврами є пісні В. Івасюка на власні слова: “Відлітали журавлі”, “Я піду в далекі гори”, “Червона рута”, “Водограй”, “Пісня буде поміж нас”, “Лиш раз цвіте любов”, “Балада про мальви”, “Я – твоє крило”, “Ласкаво просимо”, “Наче згряя птиць”, “Колискова”, “Мандрівна музика”, “Два перстені”, “Там, за горою, за крем’яною”, “Капелюх”. Понад сорок пісень було створено В. Івасюком на слова Д. Павличка, О. Гончара, Б. Стельмаха, М. Петренка, Ю. Рибчинського, Р. Братуня, Р. Кудлика та ін.

Ще в умовах розбудови в Радянському Союзі “нової, соціалістичної культури” активно розвивався як жанр мистецтва (незважаючи на упередження та утиски) джаз, плідно взаємодіючи з музичним фольклором. У 70-х рр. джазове мистецтво “легалізувалося” й завдяки проведенню щорічних всесоюзних джазових фестивалів набуло великої популярності. Утворювалися численні аматорські й професійні ансамблі та оркестри, зорієнтовані на примноження традицій українського музичного фольклору. Йдеться, зокрема, про джаз-оркестри “Дніпро”, “Зелений вогник”, оркестр Київського державного цирку, ансамблі “Свірчкове число”, “Тріо Найдичів”, “Арніка” та ін.

Серед художніх прийомів, застосованих вітчизняними джазовими музикантами, найпоширенішими були: аранжування народної пісні засобами джазової гармонії; заміна ритму на-

родної пісні на джазовий ритмічний малюнок; створення джазового твору на тему народної пісні; музична творчість поза безпосередньою опорою на народну пісню, але з використанням окремих елементів фольклору (ладу, гармонії, ритму).

На перехресті міжнародних впливів опинилася, зокрема, культура західноукраїнського регіону. Тут потужний вплив музичного фольклору, що став головним чинником інтонаційного синтезу, вніс в українську естраду чимало свіжих віянь – ритмів року, джазу тощо, у поєднанні з традиційною коломийковою ритмікою.

Фольклорні риси, пов'язані з народнопісенною творчістю карпатського регіону, переважають у поетично-мелосних особливостях пісні “Скрипка грає” Ю.Рибчинського та І.Поклада. Так, у приспіві пісні “Скрипка грає” використано особливості широковідомого пісенного прийому, типового для музичного фольклору Закарпаття, – “співанку”, що характеризується “двоквадрантною” структурою куплетів.

Зокрема, багатство фольклорних інтонацій властиве творчості композитора О.Злотника. Значною є концентрація фольклорних мотивів у його пісні “Чуєш, мамо?”, якій властивий поетичний паралелізм, характерний для фольклору загалом.

В іншій пісні О.Злотника – “Гай, зелений гай” – можна помітити деякі особливості специфічних фольклорних впливів різних регіонів України. Зокрема, у цьому творі простежується своєрідне художнє поєднання мелодико-ритмічних рис музичного фольклору Західної України та Молдови.

Водночас варто наголосити, що в естрадній пісні фольклорні мотиви досить часто застосовуються як суто колористичні елементи й не зберігають своїх первісно-семантичних ознак. Така смислова трансформація простежується, насамперед, у згаданій пісні О.Злотника “Чуєш, мамо?”, де інтонація зітхання з урахуванням попереднього речитативного розвитку отримує лише експресивно-декоративне значення й не містить драматургічного навантаження.

Пісні “Любисток” О.Білаша (на вірші С.Пушика), “Краю мій лелечий” І.Поклада (на вірші Г.Булаха), “Три поради” І.Шамо (на вірші Ю.Рибчинського), “Батьківщині” Б.Буєвського (на вірші Д.Луценка) свідчать про підпорядкування місцевих фольклорних стереотипів сучасним нормам європейського типу музичної виразності, а отже, й про органічне входження до світового інтонаційного фонду. Посилення потенціалу вітчизняного пісенного жанру є знаковим показником успішного розвитку національної естради в подальшій перспективі.

Відомим концертним колективом 80-х років ХХ ст. став ВІА “Кобза”, який вдало поєднав елементи естрадного мистецтва з пропагуванням українського фольклору. Його творча манера позначилася високою фаховістю музикантів, фольклорним піететом. Наприкінці 80-х років гучно заявила про себе й стрімко здобула шалену популярність київська україномовна рок-група “Воплі Відоплясова” (“ВВ”), у стилі якої вигадливо поєднано ритмоінтонаційні елементи українського фольклору та сучасної рок-культури. Активним популяризатором фольклору, автентики та джазової музики є київська компанія “Оберіг”. На її рахунок – видання добірок творів Ніни Матвієнко, Марії Бурмаки, сестер Тельнюк тощо.

Гідним репрезентантом української національної культури стало тріо “Либідь”, виступаючи на естрадних та фольклорних фестивалях в Україні та за кордоном. Так, фольклорний блок зазвичай включав автентичні акапельні наспіви з різних регіонів України: тужливі дівочі “Ой, вербо”, “Повій, вітре”; обрядові “Вербовая дощечка”, “Зелене жито”; жартівливі “Як мі було літ п'ятнадцять”, “Ой, випустила соловейка” та ін.

Твори фольклорної орієнтації, написані на початку 90-х рр. (Л.Дичко, О.Козаренко, Г.Овчаренко, В.Степурко та ін.), швидше завершують тривалий і плідний етап фольклоризму, ніж відкривають нові підходи. З фольклорними ідеями тепер експериментує масова культура, де й спостерігаємо, за висловом Л.Черкашиної, “етнізацію субкультурних явищ” (фестиваль “Червона рута” та ін.) [6, с.348–349].

1993 року завершив своє існування радіоконкурс автентичної музики “Золоті ключі”, на місце якого прийшли сучасні інформаційні, освітні та популяризаторські програми з музичного фольклору. Проте останні вже не мають потужного заряду “Золотих ключів”.

Логічно зробити висновок про те, що зміцнення потенціалу вітчизняного пісенного жанру в його фольклористичному аспекті є показником успішного розвитку національної естради. Однак потрібно наголосити, що переважно декоративна роль народнопісенних мотивів в естрадній твор-

чості зводить їх до стереотипності, разом із тим засоби підкреслення індивідуальності, неповторності певної музично-поетичної мови використовуються досить успішно. На пісню впливає також якість віршів, яка за визначенням не може бути однаково високою.

Отже, використання фольклору в естрадній пісні зумовило розвиток формо- та стилеутворюючих, мелодико-лінгвістичних, фактурно-жанрових збагачень пісенної естради. Посилення присутності фольклору в українській естраді спричинилося до формування низки провідних тенденцій: 1) опора на народнопісенну естетику з одночасним запозиченням новітніх музичних прийомів; 2) професійна “фольклоризація” і стилізація творів суто естрадної стилістики, зокрема в жанрах рок- і поп-музики; 3) активний перехід композиторів академічного напрямку в естраду, що забезпечило якісний стрибок у художньому рівні співочого репертуару.

1. Гусев В.Е. Фольклор. (История термина и его современные значения) / В.Е.Гусев // Советская этнография. – 1966. – №2. – С.4–10.
2. Матвійчук А.М. Исторична еволюція поезики української пісні (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 17.00.01 / А.М.Матвійчук; Київський національний ун-т культури та мистецтв. – К., 2006. – 19 с.
3. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість / А.І.Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – 348 с.
4. Грица С.Й. Народний професіоналізм / С.Й.Грица // Мистецтво та етнос : зб. наук. праць / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського. – К. : Наук. думка, 1991. – С.5–35.
5. Цуккер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 / А.Цуккер; Моск. гос. конс. – М., 1991. – 48 с.
6. Черкашина Л.С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді / Л.С.Черкашина // Мистецтво та етнос : зб. наук. праць / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського. – К. : Наук. думка, 1991. – С.126–141.
7. Поплавський М.М. Антологія сучасної української естради / М.М.Поплавський. – К. : Преса України, 2004. – 416 с.

The main tendencies of the development of the song variety in the context of the use of folklore in the variety song are analyzed in the article.

Key words: folklore, variety song.

УДК 681.818.5

ББК 85.315.31

Дмитро Жовнірович

ТЕХНІЧНІ Й ВИРАЗОВІ МОЖЛИВОСТІ СТАРОВИННОЇ ПОПЕРЕЧНОЇ ТА СУЧАСНОЇ ФЛЕЙТИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

У статті порівнюються технічні й виразові можливості старовинної поперечної та сучасної флейти. Акцентується увага на технічних особливостях і виразових засобах барокового інструмента. Розкривається проблема виконання барокової флейтової музики на автентичному інструменті.

Ключові слова: барокова флейта, старовинна музика, технічні й виразові можливості, зворотно-конічний, вилкові аплікатури.

У ХХ столітті виникла нова хвиля зацікавлення старовинною музикою. Актуальними стали й автентичні інструменти, серед яких була й поперечна флейта. Однак відсутність якісних інструментів і безперервної традиції виконавства спочатку призвела до недосконалого, спотвореного звучання. Унаслідок цього фахівці почали поглиблено вивчати конструкцію тих інструментів, які збереглися до нашого часу. І сьогодні найкращими стали копії їх давніх зразків.

У Європі при музичних навчальних закладах з'являються кафедри давньої музики й спеціальні школи, в яких вивчають старовинну музику та її виконання на старовинних інструментах, а також спів в автентичній манері. Наприклад, у Базелі (Швейцарія) при музичній академії була

створена школа старовинної музики – Schule Cantorum, у Граці (Австрія) при Kunstuniversität – кафедра старовинної музики.

В Україні кафедра старовинної музики є лише при Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського, де із старовинних інструментів викладають тільки клавесин. Барокова поперечна флейта в Україні майже невідома. Тому музику епохи бароко виконують переважно на сучасній флейті, використовуючи ті можливості, засоби й прийоми, які характерні для сучасного інструмента, але невластиві для старовинного. Хоча відомо, що композитори в XVII–XVIII століттях писали музику для інструмента, який побутував саме в той час, і максимально використовували його виразові можливості. Тож для якнайкращого відтворення задуму композитора слід застосовувати інструмент саме його епохи.

Вибір старовинної флейти є однією з основних проблем інтерпретації музики епохи бароко, оскільки інструмент, який у XVII–XVIII століттях був одним із найбільш розповсюджених, у наступні епохи вийшов із практичного вжитку. Виконуючи сьогодні старовинну музику, музиканти не знають, як насправді вона звучала, бо втратили не тільки манеру й техніку виконання, але також і звуковий образ, характерний для того часу. На цей процес безпосередньо вплинула й зміна інструмента.

У радянському музикознавстві про старовинну флейту писали такі дослідники, як С.Левін [3] та Ю.Усов [6]. Описуючи у своїх працях технічні та виразові характеристики інструмента, вони, здебільшого, наголошують на його недосконалості порівняно з інструментом Т.Бьома.

У зарубіжній літературі, наприклад у праці Greta Moens-Haenen “Das Vibrato in der Musik des Barock” [8], загально описано різновиди вібрато й способи їх виконання на всіх інструментах.

У школі гри на флейті Й.Кванца (1697–1773) [10] “флейтовий” розділ займає всього 15 відсотків. Його праця – це, в основному, практичний посібник виховання в музиканта доброго смаку.

Актуальність статті полягає в тому, що сучасні музиканти – виконавці старовинної музики, обмежені в інформації про особливості виконання на автентичному інструменті.

Мета статті – довести, що такі специфічні особливості старовинної флейти, як тихий звук, мінімальні динамічні можливості, приблизна інтонація, вилкова техніка гри, одночасно є характерними прикметами виконання барокової музики.

З даної мети випливають **завдання**: порівняння технічних і виразових можливостей старовинної поперечної та сучасної флейти; розкриття виразових засобів барокового інструмента; спроба постановки проблем виконання старовинної флейтової музики на автентичному інструменті.

Музика епохи бароко є основою сучасного флейтового репертуару. Тому слід докладніше розкрити проблеми, пов’язані з виконанням її на автентичному інструменті, хоча він вважається технічно недосконалим і обмеженим порівняно із сучасним. Наприклад, С.Левін у своїй праці “Духовые инструменты в истории музыкальной культуры” пише, що “...вже сформована одноклапанна поперечна флейта мала ще багато недоліків” [3, с.56]. І тут постає питання, чи дійсно старовинний інструмент настільки недосконалий порівняно із сучасним?

Якщо порівняти флейту Т.Бьома з бароковою, то між ними справді існують суттєві відмінності. Флейта Т.Бьома має циліндричний (до 2 см) канал, дуже широкі (також до 2 см) ігрові отвори й систему з кільцевими клапанами. Старовинний інструмент має зворотно-конічний канал, шість маленьких ігрових отворів і один клапан для мізинця правої руки. Ранні різновиди флейт (кінець XVII ст.) мали дуже широкий канал, трохи менший, ніж у тенорової блокфлейти (приблизно 23–25 мм коло головки інструмента). На початку XVIII ст. ширина каналу встановилася на рівні 18–20 мм (біля головки).

Така різниця в будові повітряного каналу спричиняє кардинальну відмінність аплікатурних систем. При грі на сучасному інструменті переважають послідовні комбінації, при грі на бароковій – дещо незручні вилкові. Через це інструменти відрізняються в тембрі.

Флейта Т.Бьома має рівний звукоряд, усі півтони подібні один до одного й звучать набагато гучніше від барокового інструмента. Однак цей інструмент тембрально бідніший, порівняно зі старовинною флейтою, звук якої значно тихіший.

На сучасній флейті звукові нюанси досягаються за допомогою динаміки, оскільки її округлий звук має широкий динамічний діапазон. Трелі на малу й велику секунду можливі в діапазоні

майже всього хроматичного звукоряду. Діапазон інструмента від c1 або h малої октави до d4 за допомогою додаткової аплікатури до g4.

З цього можна зробити висновок, що причинами, через які флейта Т.Бьома витіснила старовинну, були: слабкий звук, обмежені динамічні можливості, неточна інтонація, техніка гри, заснована на незручних пальцевих комбінаціях.

Розгляньмо ці так звані “недоліки” детальніше. Насамперед торкнімося питань звука. С.Левін пише що “...деякі тони були тьмяними. Динамічні можливості інструмента були обмеженими... її звук був ніжний, чистий, але слабкий, через що губився в загальному звучанні оркестру” [3, с.56]. Хоча Д.Рогаль-Левицький у своїй праці “Беседы об оркестре” пише, що звук старої флейти до реконструкції Т.Бьома був “...набагато повнішим, точнішим, більш округлим” [5, с.86].

З’ясуємо, завдяки чому при грі на бароковій поперечній флейті утворюється специфічний тембр звука.

По-перше, найбільший вплив на тембр інструмента має його будова. Як зазначалося вище, повітряний канал старовинної флейти має зворотно-конічну форму. Найбільша ширина – на головці й поступово звужується до низу інструмента. Відомо, що сила й повнота тону пропорційні об’єму віброуючого повітря у звуковому каналі. Циліндричний канал містить більше повітря, ніж зворотно-конічний. Через це звук старовинного інструмента слабкий.

По-друге, ігрові отвори мають косі свердління – для того, щоб вирішити проблему хроматизації діапазону й мати можливість утворювати півтони.

По-третє, вилкова аплікатура також є одним із способів утворення півтонів. Її особливість полягає в тому, що виконавець закриває ігрові отвори не підряд, а через один, причому частина отворів закривається пальцями, а частина – клапанами. Звуки, утворені таким чином, мають приглушене, матове звучання – на відміну від звуків, утворених “відкритим” способом. Через це старовинний інструмент має тихіший звук, але тембрально забарвлений набагато різноманітніше, на відміну від флейти Т.Бьома. Тому звукові нюанси на ньому досягаються різноманітною артикуляцією, щонайменше – динамікою.

При такій тембральній неоднорідності кожна звукова послідовність, кожна тональність, завдяки “закритим” і “відкритим” звукам, має інше звучання й забарвлення, про що пише Н.Арнонкур у своїй праці “Музыка як мова звуків”: “Різнманітний характер і барви звучання, які відповідають різним прийомам, надають абсолютно різного звучання тональностям” [1, с.68].

Діапазон інструмента сягає майже двох із половиною октав (d1–a3). Основним звукорядом є діатонічна гама, яка також найзручніша й ідеальна для виконання (в технічному плані). Інші тональності теж можна виконувати за допомогою вилкових аплікатур, крім того, виконавські труднощі далеких тональностей, відчутні у звуковому забарвленні завдяки використанню вилкових прийомів виконання, були елементом афекту: “На сучасній флейті Т.Бьома c-moll настільки ж добре звучить, як і h-moll, а на бароковій поперечній флейті тональність h-moll – легка і блискуча; c-moll – звучить глухо і є складною для виконання” [1, с.28].

Звучання барокової флейти легко відрізняється в сольних партіях і одночасно дуже гарно зливається з іншими інструментами барокового оркестру, утворюючи звукову цілісність. Як приклад можна розглянути концерт Г.Ф.Телемана для флейти D-dur I частина Moderato. Якщо вступ виконувати на флейті Т.Бьома, тембр інструмента буде вирізнятися на фоні акомпануючого оркестру, а якщо на старовинному інструменті – створюється зовсім нове звучання завдяки тому, що тембр інструмента зливається з акомпанементом.

Або, наприклад, 14-й і 16-й такти цієї ж частини. Якщо виконувати їх на старовинному інструменті, завдяки зміні тембрів створюється так званий ефект відлуння: легке блискуче звучання змінюється на приглушене. На сучасному ж інструменті такого ефекту досягти неможливо. Як відомо, в епоху бароко теорія афектів була важливою складовою музичної естетики, а старовинний інструмент – одним із засобів передачі афектів [1].

Яскравий приклад використання старовинного інструмента й сучасного подає Н.Арнонкур у своїй праці “Музыка як мова звуків”: “Фігурації флейти з сопранової арії “Zerflieze mein herze in Fluten der Zahren” із “Пристрастей за Іоаном” (Й.С.Баха. – Ж.Д.) надзвичайно складні й тембрально різноманітні, оскільки в тональності f-moll майже для кожного сполучення звуків необхідні вилкові аплікатурні прийоми. Це найбільше відповідає афекту арії, сповненої відчаю.

А на флейті Т.Бьома звучать віртуозні фігурації, так ніби вони написані для дуже зручної й найлегшої тональності [1, с.28].

Можливо, саме через свій тембр флейта в епоху бароко була в основному сольним інструментом, а завдяки можливості передавати чуттєві, ніжні афекти стала досить популярною.

Також одним із недоліків старовинної флейти вважається її неточна інтонація, хоча різноманітні засоби для регулювання строю є доказом прагнення до її чистоти, зокрема те, що часто композитори самі були виконавцями своїх творів. Сумнівно, що вони виконували свої твори, неточно інтонуючи, бо створили б собі погану репутацію. Наприклад, вважається, що Й.Кванц – композитор, виконавець і теоретик винайшов регулюючий гвинт корка верхньої частини флейти для корегування строю.

Корегувати стрій дозволяла й зміна деталей інструмента, оскільки його стовбур був розділений на три частини. Наприклад, нижня частина стовбура (Fubschtucke) використовувалася для пониження строю й мала різні розміри, які називалися C-Fud, H-Fud, der-Fud. Остання der-Fud мала спеціальний механізм: гільзу – Zug і висувну кулісу – Stimzug. Вона складалася з двох частин, які для регулювання строю могли розсуватися.

1720-го року середнє коліно інструмента розділили на дві частини.

Верхня призначалася для регулювання строю й мала спочатку три, а згодом – шість видів. Найкоротша деталь підвищувала звучання на $\frac{1}{2}$ тону. Ці змінні коліна нумерувалися: 1-ше, 2-ге, 3-тє – найкоротше. Відповідно вони мали назви: низьке, концертне, гостре. Згодом, через підвищення загального строю, з'явилися додаткові коліна (4-тє, 5-тє, 6-тє).

1760-го року флейта отримала ще один механізм для настроювання – металеву пластину, яка дозволяла розсувати основні коліна.

Наступний недолік барокової флейти – це техніка володіння інструментом, адже наявність самого старовинного інструмента ще не є запорукою якісного виконання старовинної музики. Барокова флейта, на відміну від сучасної, вимагає від виконавця зовсім іншої техніки володіння інструментом.

Найважливішими є такі практичні моменти. Інша за формою вузька щілина для вдуння повітря вимагає зовсім іншого положення губного апарату. Вузькі ігрові отвори з косими свердліннями та вилокві аплікатури є причиною “незручного” розміщення пальців. Усе це спричиняє складну й особливу техніку, яка необхідна для оволодіння старовинним інструментом.

На сучасній флейті клапанна система Т.Бьома дозволяє закривати великі ігрові отвори, а також закривати одним пальцем декілька отворів. Ця система значно полегшує виконання гамоподібних та арпеджіоподібних пасажів, складних технічних місць, трелей. На старовинному ж інструменті такої системи клапанів немає, через це виконання трелей, гамоподібних та арпеджіоподібних пасажів потребує складної й “незручної” техніки виконання. Відсутність клапанної системи також обмежує кількість звуків, на яких можливі трелі.

Вважається, що складна техніка була причиною повільніших темпів. У школі гри на флейті Й.Кванца описано визначення темпів барокової музики стосовно ударів пульсу в людини. Якщо взяти до уваги, що кількість ударів пульсу 70–80 ударів на хвилину, на що вказує й сам Й.Кванц, то можна припустити, що темпи були набагато швидшими, ніж вважалося донедавна.

Це означає, що флейтисти виконували музику у швидких темпах за допомогою “незручних” вилокві аплікатур, не відчуваючи цих “незручностей”.

Музиканти того часу досконало володіли інструментом, знали його можливості й уміли їх застосовувати. Про це, зокрема, свідчить флейтова школа Сільвестро Ганассі (1535 р.) [9]. У ній подані вправи на розвиток технічних навичок, які є досить складними та максимально використовують можливості інструмента. Вони також указують на те, що оволодіння труднощами кожної конкретної тональності було складовою віртуозності, а навчання на інструменті вже в той час відбувалося на високому професійному рівні.

Багато технічних елементів сучасної техніки виконавства на флейті таких як glissando, циркульоване дихання, вважаються досягненнями нашого часу. Воднораз ще давні теоретичні трактати описують такі технічні прийоми гри. Про це свідчить і використання цих прийомів у флейтовому репертуарі.

Glissando на флейті досягається з великими труднощами – поступово, дуже повільно відкриваючи й закриваючи отвори. Причому glissando на флейтах із резонаторами (отворами на

клапанах) має свої переваги перед закритими флейтами. А якщо взяти до уваги, що на старовинних інструментах більшість отворів були взагалі без клапанів і закривалися просто пальцями, то glissando на них виконувалося набагато легше. На використання гліссандо в старовинній музиці вказують також флейтові твори Міхаеля Блавета – це Соната для флейти №3, I частина – La Dherouville, де в 40-му такті є два позначення glissando – перше на тон, друге на півтону.

Циркульоване “перманентне” дихання флейтисти відкрили порівняно недавно, хоча цей тип дихання використовувався в епоху середньовіччя в східній народній музиці. Відомо, що флейта, разом із технікою гри на ній, прийшла у Європу зі Сходу, тож можна припустити, що цей прийом міг використовуватися також і флейтистами епохи бароко. На такий висновок нашо вхують твори тієї доби.

Наприклад, Соната для флейти a-moll Й.С.Баха. Її особливість полягає в тому, що перша частина “Allemanda” написана шістнадцятими – за винятком кількох останніх нот. Немає жодної паузи й цезури для вдиху. А оскільки такий твір не можна виконати на одному диханні, то музиканти того часу повинні були якось виходити із ситуації. Напрошується думка, що вони могли використовувати циркульоване дихання.

Вібрато – один із найдавніших виконавських прийомів. Вважається, що в старовинній флейтовій музиці він не використовувався, а якщо й застосовувався, то дуже обмежено. Хоча на струнно-смичкових інструментах і блокфлейті вібрато було досить розповсюджено. Існувало декілька різновидів і способів їх виконання.

Наприклад, вважається, що використання чвертьтонового (пальцевого) вібрато досягло найбільшого розповсюдження у ХХ столітті, хоча відомо, що даний різновид був поширений ще в епоху бароко. “В ранніх джерелах ХVІІІ століття стосовно техніки вібрато на поперечній флейті цінується навчальний посібник пальцевого вібрато Готтетере” [8, с.101]. Виконання чвертьтонового вібрато потребує незвичної пальцевої техніки, пов’язаної із закриванням або відкриванням частини отвору. Тож зрозуміло, що флейта з резонаторами (без клапанів) має переваги перед закритою флейтою.

Отже, розглянувши технічні особливості старовинної й сучасної флейт, можна зробити висновок, що кожен з інструментів мав притаманні тільки йому виразові можливості. Тому зміни в конструкції інструмента й у техніці гри на ньому не можна вважати вдосконаленнями, оскільки такі зміни завжди пов’язані з пристосуванням до потреб свого часу. Флейта ж епохи бароко досягла максимальної досконалості у своїй будові та техніці гри на ній і повністю відповідала вимогам музики, яка тоді створювалася. Тому всі подальші вдосконалення призводили тільки до втрати одних виразових можливостей і появи інших. Ці нові можливості були відповідними для музики, написаної після 1900-го року, оскільки з плином часу технічні вимоги й звуковий ідеал змінювались. А в кожен епоху використовувався той тип інструмента, який найбільше відповідав потребам її музики.

Відповідно, проблема не в тому, який інструмент кращий, а який гірший, а в меті й характері музики. Якщо це барокова музика й виконавець прагне виконання її згідно з правилами епохи – кращим відповідним інструментом буде барокова флейта.

Отже, потрібно не вдосконалювати старовинний інструмент, а вивчати його технічні можливості й особливості справжнього звучання. Барокова поперечна флейта зі своїм оригінальним звучанням є найбільш ефективним фактором, який наближає нас до барокової музики й допомагає в її відтворенні.

1. Арнонкур Н. Музыка как мова звуків / Н.Арнонкур. – Суми : Собор, 2008.
2. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / Н.Арнонкур. – М., 2005. – 277 с.
3. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С.Левин. – М., 1973. – 263 с.
4. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть вторая / С.Левин. – М., 1983. – 174 с.
5. Рогаль-Левицкий Д.М. Беседы об оркестре / Д.М.Рогаль-Левицкий. – М., 1961. – 287 с.
6. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю.Усов. – М., 1983. – 193 с.
7. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.Усов. – М., 1978. – 182 с.
8. Moens-Haenen G. Das Vibrato in der Musik des Barock. – Akademische Druck-u. Verlagsanstalt Graz. – Austria, 1988. – 315 s.

9. Ganassi S. Schule des kunstvollen Flöten spiels und Lehrbuch des Diminuirens. – Venedig, 1535. – 108 s.
 10. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. – Leipzig, Ed. C. P. Kahnt Nachfolger, 1906.

The article regards comparison of technical and expressive facilities of an antique transverse flute and a modern one. Attention is drawn to technical peculiarities and expressive means of the Baroque instrument. The article outlines problem of performing Baroque flute music while playing the authentic instrument.

Key words: antique transverse flute, antique music, technical and expressive facilities, fork fingering.

УДК 78.082.2:787.1

ББК 85.310.712

Оксана Бахталовська

ЖАНР СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО В ЕПОХУ БАРОКО (МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ)

У статті окреслюються основні етапи становлення жанру сонати для скрипки соло в епоху бароко, висвітлюється історія формування жанрових різновидів та виразово-технічних засобів в аспекті виконавсько-методологічних проблем. Проаналізовано зразки сонати для скрипки соло у творчості Дж.Габріеллі, С.Россі, Б.Маріні, К.Фаріні, А.Кореллі, Я.Вальтера, Й.фон Вестгофа, Г.Ф.Генделя, Г.Ф.Телемана.

Ключові слова: жанр сонати, бароко, сольна соната і партита, багатоголоса гра, прихована поліфонія.

Сольна інструментальна музика є, без перебільшення, найінтенсивнішим показником виразових і технічних можливостей певного інструмента. Не є винятком у цьому ракурсі також твори для скрипки соло, виконання яких є обов'язковим у процесі навчання і традиційним у виступах скрипалів-віртуозів на концертній естраді. Виконавсько-методичний аналіз сольної барокової сонати, яка міцно ввійшла в репертуар різного рівня підготовки виконавців, має за мету детальну характеристику особливостей жанру, його формотворчих засад, прийомів композиторського письма, виконавсько-технічних особливостей і в результаті вдосконалення та створення адекватної інтерпретаційної моделі. Оскільки вершинними творами сонат для скрипки соло історією музики справедливо визнані “Sei solo a Violino senza basso accompagnato” Й.С.Баха, то домінуючим предметом дослідження стануть саме ці твори. Аналіз сучасної української навчально-методичної та наукової літератури свідчить, що в полі досліджень деяких авторів є питання жанрових і стилістичних особливостей творів (В.Заранський). Однак актуальність даної статті автор вбачає не лише в аналітично-структурному аспекті дослідження; висвітлення передісторії виникнення та становлення жанру сонат для скрипки соло, виявлення його особливостей, експонування контексту епохи – усе це слугуватиме розширенню й усвідомленню стильово-семантичної наповненості сольних сонат Й.С.Баха, його попередників та сучасників. Таким чином, тема наукової розвідки охоплюватиме сольну скрипкову музику епохи бароко з локалізацією творчості Й.С.Баха, розкриватиме її джерела та витоки з перспективою майбутнього розвитку в подальших музично-історичних періодах.

Ракурс розгляду проблематики жанру сольної сонати здійснюватиметься у двох напрямках: становлення певного типу сонати як композиційної структури та специфічні особливості сольної гри на інструменті, які, долучаючись, дають неповторний симбіоз жанрового різновиду.

Жанр *сонати* (від італ. – звучати), який насправді став “продуктом” епохи бароко, уперше вийшов на арену як термін у творчості італійця Дж.Габріеллі, а згодом інших представників венеційської школи. Сонатами називали різноманітні за змістом та формою інструментальні твори, а шлях становлення її як жанру надзвичайно цікавий. Бурхливий розвиток інструментарію в епоху Ренесансу й бароко дав безліч різновидів сольного й ансамблевого виконання.

Найхарактернішим стала тріо-соната (назва жанру має на увазі власне участь трьох інструментів), тоді коли сама форма сонатного циклу утворювалася з багатьох джерел:

- танцювальних сюїт-в'язанок за контрастним типом побудови;

- церковної музики, апробуючи встановлені там вокальні й інструментальні форми (наприклад, канцони і річеркари чи фуги), насамперед традиції сольного органного виконання;
- принципів concerto grosso як типу оркестрового музикування;
- багатьох народнопісенних і народнотанцювальних джерел.

Тип виконання, з одного боку, поступово кристалізував принципи сонатності (оркестрової, камерної, ансамблевої: квартетної, тріо-, дуєтної і врешті – сольної), з іншого боку, проходив ретельний відбір формотворчих засад жанру, яка в період бароко отримала два повноцінні різновиди: *sonata da camera* – камерна соната (кімнатна, світська – за етимологією терміна) і *sonata da chiesa* – церковна соната. Вони співіснували впродовж XVI–XVII століть, поступово взаємодоповнюючись та взаємопроникаючи одна в одну, що спостерігається в мистецтві високого бароко (Г.Ф.Гендель, Й.С.Бах, Г.Ф.Телеман). Однак, дотримуючись індивідуальної чистоти при всьому багатстві й оригінальності вирішень кожного окремого твору, – це характерна риса бароко, усе ж варто звернути увагу на типологічні риси церковної та камерної сонат, оскільки навіть такий великий експериментатор як Й.С.Бах дотримується основних засад кожного типу сонати.

Sonata da camera. Безперечно, що в різних країнах музика для народних танців виконувалася різноманітними ансамблями й не носила самостійного характеру. Згодом такий підхід починає втрачати своє прикладне значення, і танцювальна музика стає “музикою для слухання”, для розваги (не пов'язаною безпосередньо з танцем). Відійшовши від супроводу танцю, музика багато в чому змінювала свій характер, вона ставала більш узагальненого типу, але зберігала типову для народно-танцювальної практики основу – короткі мелодичні поспівки з повторенням та їх варіювання. В Італії популярним був жанр варіацій для лютні на різноманітні танцювальні теми з використанням мелізматики. Проте консолідація танцювальної сюїти не була простою. Створення єдиного цілого могло відбутися двома шляхами:

1) продовження народних традицій, які склалися (створення циклу залежно від обряду), тобто у зв'язку з тематичним об'єднанням;

2) формування самостійно-художнього цілого на основі контрасту частин. Збірник танців у німецьких композиторів початку XVII ст. був побудований, в основному, на першому принципі. Прикладом ранніх інструментальних сюїт є збірники П.Пейрля “Нові падуана, інтрада, данс і гальярда” (1611) та Й.Шейна “Музична вечірка” (1617). Становлення інструментальної сюїти в цілому закінчується в середині XVIII ст.

Паралельно із сюїтою і на її основі формувалася камерна тріо-соната. Не випадково був встановлений ансамбль із трьох музикантів та ще й інструментів скрипкової родини (дві скрипки із самого початку визначали специфіку тріо-сонати, бас міг бути різним, згодом його місце посіла віолончель). Створення камерної сонати виникло в результаті узагальнення жанрового матеріалу сюїти, подальшого відходу від замкнутості частин, проникнення принципу репрізности, розгортання матеріалу шляхом секвенційності, варіювання, введення модуляцій, у першу чергу в домінуючу, що є ознакою старовинної сонати, надання характерності, монолітності музичного розвитку частин, збагачення фактури, досягнення органічності цілого.

Sonata da chiesa. Церковна соната формувалась поряд із камерною сонатою. Не слід вважати, що церковна соната призначена була лише для церкви. Вона широко звучала і в побуті, на святах, академіях, при дворах знаті. Назва ця з'явилась як певне протиставлення до камерної сонати, музика якої була пов'язана з народно-танцювальними жанрами, яка не відповідала сакральному змісту богослужінь. Камерна і церковна сонати в розвитку отримали назву (через склад) “тріо-соната”. Церковна соната виникла як своєрідний цикл різнохарактерних поліфонічних і гомофонних частин, які утворилися завдяки проростанню і розкриттю специфічних скрипкових якостей (рис), які в ту епоху найбільшою мірою могли виразити новий художній зміст, новий тематизм, тенденцію узагальнення й ускладнення музичної тканини. Знаменуючи остаточний відхід від вокально-поліфонічних традицій, соната повністю зберегла й розвинула прив'язаність до кантилени завдяки співучій природі скрипки, її можливості передавати інтонації живої людської мови, декламації. Саме скрипці соната зобов'язана своїм розвитком. І лиш пізня соната, як жанр, стала використовуватися і для інших інструментів.

Біля витоків церковної сонати лежить розвинута багатоголосна манера поєднання сольючих інструментів із басом. Важливим досягненням стало оформлення в сонаті партії basso continuo (супроводжуючий цифрований бас) як основа для можливості концертування двох вер-

хніх голосів. Тим самим у рамках церковної сонати здійснюється поєднання традиційного смичкового та клавірного виконавства. Basso continuo вперше зустрічається в “Сонаті для трьох скрипок” Дж.Габріеллі, створеній 1600 року (опублікована після смерті 1615 року), де скрипкові партії багато в чому виходять за межі церковної сонати. Ця тенденція прослідковується й у С.Россі, у творчості якого відбувається трансформація жанру канцони в тріо-сонату з притаманними їй рівноправними верхніми голосами й підтримуючим басом. Не випадково в нього одна з канцон носить назву “Соната в формі діалогу” (1613), де скрипки імітують одна одну, що провокує диференціацію верхніх голосів. Самостійно бас був виділений у сонаті Дж.П.Чіми (1610). Три “Сонати” для двох скрипок і баса (1611) М.А.Негрі вирішені в контрапунктичному стилі. У церковній сонаті від початків ідуть пошуки своєрідної виразності частин, а не тільки їх контрастного зіставлення. Відбувається процес заглиблення в характерність образів, збагачуються технічно-виразові прийоми. У Ф.Туріні перший том мадригалів (1621) багато в чому вже зближається з прототипом тріо-сонати. У його 10 сонатах для однієї чи двох скрипок із басом використовуються народні інтонації та ритми (у перше в тріо-сонату вводяться польські та угорські мелодії), використовуються традиції сюїти.

Важливими на шляху формування церковної сонати були такі моменти:

- відокремлення частин за принципом їх самостійності й характерності;
- поліфонізація окремих частин;
- відхід від танцювальності;
- концертний стиль, яскравість та багатство фактурного викладу.

Дж.Фонтана трактує сонату концертно, а завдяки збагаченій фактурі відокремлюються частини. Ним вводяться складні прийоми гри – перекиди смичка через струни, ритмічні зміни. У Б.Монті Альбано в “Симфоніях для двох скрипок та баса” (1629), хоча три частини й виконуються безперервно, але завдяки різноманітному темпу та ритму (4/4–3/2–4/4), вони чітко поділяються за своїм характером. Проте й тут тематизм ще не достатньо яскравий та індивідуалізований, а скрипкова фактура не надто багата.

Уперше усвідомлення різноманітних типів камерних і церковних сонат відбувається в Т.Мерулі у збірці “Кантати та церковні сонати для церкви” (1637). Його сонати триголосні, поділяються на частини. Друга частина, що дуже важливо, зберігає традиційну імітаційність, яка була притаманна старовинній кантаті. Важливий внесок у формування тріо-сонати здійснив М.Уччеліні, який публікував свої сонати з 1639 р. Уччеліні розширює сонату, консолідує частини. У нього з’являється яскравий тематизм. Уччеліні вперше вводить масштабні символічні побудови модулюючого характеру (рух по квінтовому колу), віртуозні штрихи й пасажи техніку, також уперше він використовує складні тональності – H-Dur, b-moll, es-moll. Гриф ним був використаний та освоєний до VI позиції (g³).

У сонаті М.Негрі (1651) знаходимо вже класичне співвідношення частин старовинної сонати:

перша частина – фігураційна;

друга – повільна (Adagio 3/2);

третья – швидка, багатоскладова; у ній містяться два розділи, які пов’язані між собою з репризою всієї частини.

Але в цілому форма ще не набула гармонійності. Фігураційність можна спостерігати і в інших композиторів. Проте, коли композитор “писав фігуративні частини в сольних сонатах, – як зазначає Т.Ліванова, – вони ще не могли бути витримані в розвинутому поліфонічному стилі: при всьому лиш двох виписаних партіях і заповненні гармонії за цифрованим басом поліфонічний виклад міг бути тільки обмежений” [1, с.187]. І надалі розвиток сольної сонати буде пов’язаний не тільки з традиціями багатоголосних канцон, але з варіативною танцювальністю, а також з оперно-аріозними імпульсами. Основний образний і композиційний принципи церковної сонати – протиставлення контрастних нетанцювальних частин.

Спроба викласти всі частини в фігуративному плані зустрічається в сонаті для двох скрипок і баса Б.Маріні (1635), де композитор чітко поділяє сонату на три частини:

перша – Dolcemento (фугато), скрипки по черзі грають тему, проте голоси ще не достатньо розвинуті;

друга – Allegro, фігураційна, рухлива;

третья – знову Dolcemento, імітаційного складу.

Усі частини виконуються єдиним штрихом деташе, кантилена відсутня. Діапазон – до третьої позиції.

Одним із найбільш ранніх прикладів тріо-сонати є соната Дж.Легреці “La Cognara” (1655). Не випадково у відомого оперного композитора свого часу з’явилась сформована тріо-соната, що ввібрала в себе найбільш передові тенденції музичного мислення. Соната вирізняється яскравою експресивною образністю, індивідуальним тематизмом, контрастністю характерних частин. Подальший розвиток жанру церковної тріо-сонати отримує у творчості Дж.Тореллі, Дж.Б.Віталі, Дж.Б.Бассані. Вершина розвитку жанру – тріо-сонати А.Кореллі. Процес формування саме сольної скрипкової сонати припадає на час, коли не тільки в рамках тріо-сонати, але й у творах для скрипки та баса (наприклад, “Романески” Б.Маріні, “Екстравагантне капричіо” К.Фаріні, Сонати для скрипки та баса Дж.П.Чіми) виробились концертні виконавські прийоми, характерна образність, яскравий тематизм, і засобами сольючої скрипки можна було створити велике художнє полотно. Цю проблему вперше вирішив А.Кореллі, він завершив і підсумував майже сторічні пошуки на цьому складному шляху, у тому числі й досягнення в області сонати з басом К.Фаріні, Б.Маріні, Дж.Б.Віталі.

Рівночасно з Італією формування сольної сонати відбувалося і в Німеччині (сонати І.Я.Вальтера, Х.І.Ф.Бібера, І.П.Вестхофа). Багато видатних німецьких інструменталістів і композиторів (не скрипалів) зверталися до жанру скрипкових сонат і сюїт “Партити і сонати” для двох скрипок із басом, пише органіст Й.Пахельбель. Дітріх Бухстегуде публікує два збірники сонат для скрипки, гамби і клавіру (1634, 1696), де скрипка трактується досить віртуозно, у тому числі використовується й багатоголосна гра. Привертають увагу й блискучі каденції в кінці частин, поліфонічне використання інструмента. У сонаті для двох скрипок та віолі да гамба Д.Бухстегуде вміщує в остінатному басу тему, якою згодом скористався у своїй Чаконі Й.С.Бах (d-c-b-a).

Одним із видатних німецьких скрипалів другої половини XVII ст. був Йоганн Якоб Вальтер (1650–1717). Він написав декілька скерцо для скрипки соло з басом (1676), “Добре витончений звеселяючий скрипковий сад” для скрипки в супроводі трьох скрипок (1688). Перший твір становить цикл із дванадцяти сонатоподібних п’ес. Рівень віртуозності цих творів перевершував норми того часу. Уже в першій сонаті в Алеманді дивують віртуозні стрибкоподібні штрихи. Характер мелодики, ритміки, використання яскравих ударних штрихів говорить про народно-танцювальні витоки творчості Вальтера. У сонатах діапазон гри сягає VII позиції, вимагаючи від виконавця віртуозного володіння staccato, стрибкоподібними штрихами, арпеджіо. Сонату закінчують стрімкі пасажи, у той час як деякі сонати закінчуються повільною частиною, наприклад B-dur’на, де співуча арія перегукується з інтонаціями Adagio. У цій же сонаті Вальтер подає прекрасні зразки двоголосного голосоведення у високих позиціях. Багато частин із сонат Вальтера захоплюють мужністю, народним духом.

Ще одним видатним німецьким композитором, який розвивав жанр сонати для скрипки соло, був Йоганн Пауль фон Вестхоф (1656–1705). Він ще 1683 року одним із перших у скрипковій літературі опублікував “Сюїту для скрипки без баса”. У ній багатоголоса гра отримала подальший розвиток. Композитор використовує як яскраве поліфонічне ведення голосів, так і приховану поліфонію. Вестхоф подає прекрасні приклади основних сюїтних танців: алеманди, сарабанди, куранти, жиги, які досягають розвитку в чотириголосному викладі. У своїх творах Вальтер і Вестхоф розкрили значні можливості скрипки в багатоголосій поліфонічній грі, а також у переданні пластичних, ліричних образів. Вони розширили й темброву палітру інструмента.

Одним із видатних німецьких композиторів, який працював у жанрі скрипкової сольної сонати, був Г.Ф.Телеман. Творчий стиль Телемана сформувався на основі традиційної німецької поліфонічної школи. Великий вплив на нього мало мистецтво Італії і Франції. Йому близькі інтелектуалізм, живописність, жанровість. Сольні п’еси зазвичай викликають найбільший інтерес із точки зору використання в них ресурсів інструмента. У “Дванадцяти фантазіях для скрипки” Г.Ф.Телемана спостерігаються паралельні з Й.С.Бахом пошуки в цьому жанрі.

В обох майстрів повнозвучна музична тканина досягається інтенсивною розробкою техніки подвійних нот та акордів, а також фактурним прийомом прихованої поліфонії. Але якщо для стилю сонат і партит Й.С.Баха характерна, перш за все, широка декламаційна лінія мелодичного голосу (як, наприклад, Адажіо з сонати g-moll), то у Г.Ф.Телемана в основу тематичного розвитку покладена зазвичай коротка, проста за інтонаційно-ритмічним рисунком фраза, тому най-

більша стильова схожість спостерігається у фігуративних частинах. Сміливе, талановите експериментування в області гармонії та інструментовки не було для композитора самоціллю, воно виявилось в яскравості й образності музичного вираження. На відміну від Й.С.Баха, Г.Ф.Телеман менш схильний до філософського самозаглиблення, його музика переважно передає безпосереднє сприйняття навколишнього середовища, зрозумілі почуття та емоції. Дванадцять фантазій для скрипки соло були видані під редакцією К.Мостраса в Москві (1931, 1955, 1959). Іншим великим німецьким композитором, який звернувся до жанру сольної сонати і створив шедеври в цьому жанрі, був Й.С.Бах.

Отже, у музиці бароко тісно, часом суперечливо взаємодіяли традиційне й новаторське. Так у ній досягла своєї вершини пануюча протягом століть поліфонія. З іншого боку, прагнення глибше розкрити багатство внутрішнього світу людини зумовили поширення зовсім іншого типу письма – гомофонії. У гомофонії над супроводом голосів домінує гнучка, “схвильована”, за виразом К.Монтеверді, мелодія. Поступово гомофонія і пов’язана з нею гармонічна система мажоро-мінору, що замінила старовинні лади, охопили всі галузі музики та долучились до народження опери, кантати, сюїти, сольної сонати, концерту.

Важливою рисою жанру сонати для скрипки соло в епоху бароко залишалась внутрішня свобода, яка часом мезувала з імпровізаційністю в розумінні того чи іншого жанру. Соната в той час повністю зберегла й розвинула кантленність завдяки кантабільній природі скрипки, її здатності відтворювати інтонації живої людської мови, декламації. Саме скрипці соната зобов’язана своїм розвитком. Скрипки, створені руками знаменитих італійських майстрів: А.Аматі, Дж.Гварнері, А.Страдіварі – ще й сьогодні вражають своїми співучими голосами. У просякнутих духом полеміки трактатах філософи й композитори намагаються осмислити виразові можливості, систематизувати історичні дані, сформулювати педагогічні та виконавські принципи, опрацювати вчення про елементи сучасної музичної мови.

Мистецтво бароко, яке досягнуло найвищих художніх вершин у творчості К.Монтеверді, Г.Перселла, А.Кореллі, А.Вівальді, Г.Ф.Генделя і особливо Й.С.Баха, підготувало родючий ґрунт для музики майбутніх поколінь.

1. Гинзбург Л. История скрипичного искусства / Л.Гинзбург, В.Григорьев. – М. : Музыка, 1990. – Вип.1. – 285 с.
2. Заранський В. Український скрипковий концерт: навчальний посібник / В.Заранський. – Львів: Сполум, 2003. – 222 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т.Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.: нот.
4. Медушевский В. / В.Медушевский, О.Очаковская. – М. : Педагогика, 1985. – 352 с.: ил.
5. Рабей В. Георг Филипп Телеман / В.Рабей. – Музыка, 1974. – 64 с.
6. Швайцер А. Иоганн Себастьян Бах / А.Швайцер. – М. : Музыка, 1965. – 350 с.

The article defines the main stages of the formation of the sonata genre for the solo violin in the Baroque period, describes the history of forming the genre kinds and expressive and technical means in the light of performance and methodological problems. The article analyses the examples of the sonata for the solo violin in the works by G.Gabrieli, S.Rossi, F.Turina, G.Fontana, T.Merula, B.Marini, A.Corelli, Y.Walter, Y. von Westgoff, G.F.Teleman.

Key words: the sonata genre, Baroque, solo sonata and partita, polyphonic performance, hidden polyphony.

УДК 78.071.2:78.082.4

ББК 85.310.712

Ольга Мізюк

ДО ІСТОРІЇ ВИКОНАННЯ РЕ-МАЖОРНОГО КОНЦЕРТУ Й.ГАЙДНА У ВИСТУПАХ Е.ФЕЙЕРМАНА

У статті досліджується доля Ре-мажорного концерту для віолончелі Й.Гайдна до і на момент появи Е.Фейермана на концертних естрадах. Визначено провідні етапи творчої біографії віолончеліста, що пов’язані з виконанням згаданого твору. Здійснено порівняльний аналіз грамзапису Е.Фейермана та аналіз його каденції для Концерту.

Ключові слова: виконавство, Е.Фейерман, Й.Гайдн, віолончельне мистецтво.

Метою даної роботи є визначення місця концерту Й.Гайдна в репертуарі Е.Фейермана та підкреслення внеску виконавця в сучасну йому гайдніану. Мета зумовлює завдання, які вирішуватимуться в цій статті, а саме: зазначення ролі цього концерту в ключових моментах творчої кар’єри виконавця й доведення важливості виконання Е.Фейерманом цього твору в авторській редакції як втілення інтерпретаторських принципів віолончеліста, проілюстровані аналізом грамзаписів та каденції. Актуальність статті полягає у відсутності дослідницько-аналітичних робіт українських музикознавців про видатного земляка та нечисленності зарубіжних праць, присвячених цьому виконавцеві. Предметом дослідження є виконавська інтерпретація Концерту для віолончелі з оркестром Ре-мажор Й.Гайдна Емануелем Фейерманом на прикладі записів, зроблених у 20–30-ті роки минулого століття.

Важко уявити собі концертний репертуар сучасних віолончелістів-виконавців без “великих” Ре-мажорного і До-мажорного концертів Й.Гайдна. Обидва ці твори часто виконуються з концертних сцен, записуються, входять у конкурсні програми. До 1961 року, коли був віднятий концерт До-мажор, Ре-мажорний концерт займав одне із центральних місць у репертуарі тогочасних солістів. Не був винятком і Е.Фейерман: у його виконавській біографії цей твір відіграв важливу роль.

Доля Ре-мажорного концерту цікава й непроста. Він довго вважався твором видатного чеського віолончеліста Антона (Антоніна) Крафта, артиста капели Естергазі, якою керував Й.Гайдн. 1837 року музикознавець Густав Шилінг у своєму “Lexicon der Tonkunst” назвав автором концерту Крафта, опираючись на слова свого близького друга Ніколаса (Мікулаша) Крафта, сина Антона. Протягом XIX століття цю версію повторювали інші музичні енциклопедії – словники Бернсдорфа, Менделя, Вурцбаха.

До середини XX століття мистецтвознавці вели дискусію: хто ж таки написав Ре-мажорний концерт, Гайдн чи Крафт? Видатний музикознавець Л.Гінзбург у своєму монументальному дослідженні “Історія віолончельного мистецтва” ще 1950 року писав, що, на його думку, авторство належить А.Крафту [1, с.237], чуючи в мелодії (особливо третьої частини) слов’янські мотиви [2, с.29]. Він також зазначав “сміливе використання віолончельної техніки”, “незвичне для Гайдна застосування високого віолончельного регістру” [2, с.29]. Л.Гінзбург припускав, що Гайдн продивився і, можливо, підправив твір Крафта, свого учня з композиції [1, с.237].

Думку про авторство Крафта розділяли інші музикознавці – Г.Фолькман, В.Альтман, Б.Ур’є та Й.Маркс. Й.Ларсен та Е.Бернлейтер вважали автором Й.Гайдна.

Кінець суперечкам науковців поклато віднайдення 1954 року автографа партитури концерту та його ідентифікація. Із цього часу більшість сучасних віолончелістів користуються власне цим текстом – “оригінальною версією концерту”.

Незважаючи на недоведене авторство, в афішах виконавців XIX і першої половини XX століть цей концерт фігурував як концерт Й.Гайдна. Голоси концерту, написаного для віолончелі в супроводі струнного оркестру, двох гобоїв та двох валторн, уперше були видані 1804 року видавництвом “Андре” в Оффенбаху-на-Майні. Перше видання мало примітку “з оригінального авторського рукопису”. Відомий французький музиколог Марк Віньяль повідомляє, що видавництво “Андре” дістало рукопис чи від свого віденського агента композитора Антона Враницького, чи від самого Антона Крафта, після концерту останнього у Франкфурті [3].

Той же Марк Віньяль пише, що протягом XIX століття в різних німецьких містах з’являвся рукопис Гайдна. 1840 року він нібито був у колекції одного любителя музики в Дессау, пізніше Кьохель віднайшов його в Дрездені. Лейпцігське видавництво “Breitkopf & Hartel” володіло рукописом на початку XX століття і навіть 1906 року планувало надрукувати цей концерт [3].

Спираючись на видання Андре, віолончелісти XIX – початку XX століть робили свої редакції Гайднівського твору. Редакція німецького віолончеліста Р.Бокмюля походить із 50–70 років XIX століття. 1890 року з’являється опрацювання бельгійського композитора і музикознавця, директора Брюссельської консерваторії Франсуа-Огюста Геварта. Ця редакція здобула популярність серед виконавців і схвалення педагогів (Хуго Беккер називає її вдалою) [4, с.235], незважаючи на великі зміни, яких зазнав оригінальний текст концерту. Геварт “романтизував” твір Гайдна, значно скоротив першу частину, ввів в оркестровий акомпанемент флейти. Редакцію Хуго Беккера 1901 року так само відрізняють купюри в першій частині. Найближчою до оригіналу є редакція Юліуса Кленгеля 1906 року.

Оскільки Емануель Фойерман був студентом Ю.Кленгеля, можна припустити, що він був добре знайомий із саме кленгелівською, близькою до Гайднівського тексту редакцією. Хоча перше знайомство Фойермана з Ре-мажорним концертом відбулося значно раніше.

Біографи Е.Фойермана розходяться в думках, коли маленький Емануель уперше почув гру Пабло Казальса, але згідні з тим, що на тому концерті, який відвідав Фойерман, іспанський віолончеліст грав концерт Ре-мажор Й.Гайдна. У деяких біографічних матеріалах указується, що й сам Е.Фойерман у віці 11 років на своєму першому концерті з оркестром виконав Ре-мажорний концерт Гайдна. За Аннет Моро, автором найточнішого життєпису Фойермана (надалі фактичний матеріал життя Е.Фойермана буде викладатися спираючись, в основному, на її працю), на дебютному концерті з оркестром Емануель з братом Зигмундом заграли Подвійний концерт Й.Брамса. Гайдна Фойерман підготував до свого другого виступу, що відбувся 29 січня 1916 року, – йому нещодавно виповнилося 13 років. Акомпанував віолончелісту Віденський Тонкюнстлер Оркестр під керівництвом Оскара Недбала. У квітні вони повторюють цю програму, яка була розширена участю піаніста Рудольфа Серкіна, що виконав соль-мінорний концерт Мендельсона (можливо, це була перша зустріч Фойермана із Серкіним).

Будучи викладачем Кельнської консерваторії, Е.Фойерман був зобов'язаний виступати як соліст Гюрценіх-оркестру. Відомо, що на початку 1920 року в благодійному концерті в супроводі вищезазначеного оркестру Е.Фойерман заграє Ре-мажорний концерт Гайдна.

Наступна поява Фойермана з Гайдном – важливий момент у його творчій біографії. Це концерт із Берлінською філармонією під управлінням Вільгельма Фуртвенгера. На жаль, це був перший і останній виступ Фойермана із цим великим диригентом. Концерт пройшов дуже вдало. Критика відзначила блискуче виконання каденції. Аннет Моро вважає, що це була каденція Ю.Кленгеля [5, р.26].

1921 року Е.Фойерман здійснює свій перший грамзапис II і III частини Ре-мажорного концерту Гайдна в супроводі Фрідера С.Вайсмана й оркестру, який складався з музикантів Берлінської Державної опери. Роблячи той запис, Фойерман користується редакцією Ф.-О.Геварта. Виконання характеризують чималі купюри. Так, у другій частині з 68 тактів лишається тільки 38 (скорочений увесь середній розділ). Третя частина виконується в дуже швидкому темпі – 19-річний музикант демонструє прекрасні штрихи, побіжність, чистоту інтонації.

У середині 20-х років, у час, коли Фойерман був “мандрівним” солістом, він часто виконував концерт Гайдна не тільки на симфонічних вечорах, а й на сольних, у супроводі фортепіано.

З кінця 20-х років географія концертних поїздок Е.Фойермана розширюється. Декілька раз віолончеліст виконує Ре-мажорний концерт Гайдна на своїх гастролях у Радянському Союзі: 1928 року з Ленінградською філармонією під керівництвом О.Гаука, 1931 – у Москві з Персимфансом. Під час короткого візиту до Палестини він грає Гайдна в Тель-Авіві. У грудні 1932 року Ре-мажорний концерт у виконанні Фойермана транслюється по Берлінському радіо (Берлінська філармонія під управлінням Е.Йохума). 1934 року Фойерман завершує цим твором свій довготривалий тур по Далекому Сході – концерт у Токіо в супроводі Нью-Симфоні-Оркестра, диригує його акомпаніатор – піаніст Фріц Кітцингер.

Для свого Нью-Йоркського дебюту, що відбувся 2 і 4 січня 1935 року в Карнегі-Холі, Е.Фойерман обрав сі-мінорний концерт А.Дворжака. Але Бруно Вальтер, який планував у цьому ж концерті виконати 9-ту симфонію Дворжака, наполіг на зміні віолончельного твору. І Фойерман знов звернувся до Гайдна, можливо, як пише А.Моро, пригадавши, що й великий Казальс дебютував у Нью-Йорку 1904 року саме із цим твором [5, р.90].

Цього ж 1935 року відбулася ще одна важлива подія в професійному житті Е.Фойермана, пов'язана також із твором Гайдна. У жовтні він грає Ре-мажорний концерт у супроводі Віденської симфонії, якою диригує Освальд Кабаста, завідувач музичного сектору Австрійського радіо. Фойерман виконує концерт у відновленій редакції. У своєму інтерв'ю віденській газеті “Вінер Таг” віолончеліст сказав: “Перший раз я збираюся грати оригінальну версію Гайднівського концерту Ре-мажор, користуючись рукописними нотами з Пруської Державної бібліотеки, які я скопіював сторінка за сторінкою. Автори пізніших редакцій, як, наприклад, Франсуа Геварт, суттєво змінювали сольну партію, вносячи стилістично чужі поправки”. З іншої австрійської газети “Нойес Вінер Тагблат” за 9 жовтня можна дізнатися, що Фойерман віднайшов ноти 1934 року [5, р.109].

Чому такою важливою є знахідка Е.Фойермана?

Як уже згадувалось раніше, поставило крапку в дебатах про авторство Гайдна віднайдення рукопису композитора у Відні 1954 року. Тобто за двадцять років до ствердження, що автором є Гайдн, і початку виконання концерту в оригінальній Гайднівській версії Фойерман, незадоволений загальноприйнятою на той час редакцією Геварта, намагався грати цей концерт так, як він був написаний композитором.

Манускрипт, яким користувався Фойерман, – копія першого видання “Андре” – 20 сторінок нотного тексту і зараз зберігається в Берлінській бібліотеці.

Наприкінці 1935 року Е.Фойерман записує “свою” версію концерту Гайдна, зі своїми власними блискучими каденціями. (Каденції заслуговують спеціального детального аналізу, що ми й зробимо пізніше). Запис був зроблений на студії Еббі-роуд у Лондоні для звукозаписуючої фірми “Коламбія” (точніше для її японського відділення “Ніппонофон”). За чотири дні до запису Фойерман обіграє концерт у Манчестері з диригентом Томасом Бічемом. Крім того він випробує інструмент роботи Страдіварі, який збирався придбати. У манчестерській газеті колишній віолончеліст квартету Бродського Карл Фухс із захопленням описує виконання Е.Фойерманом оригінального варіанта Гайднівського твору.

На записі Емануелю Фойерману акомпанує Малькольм Сарджент і безіменний оркестр – група музикантів, найнятих на один день. Фойерман, який грав Ре-мажорний концерт Гайдна з кращими оркестрами світу, був обурений. (Пізніше, коли ми будемо аналізувати цей запис, зупинимось на недосконалостях оркестрового акомпанементу). Але, на жаль, це єдиний комерційний запис концерту Гайдна, зроблений Емануелем Фойерманом і, що найважливіше, перший запис оригінальної версії цього твору [5, р.306].

Як не прикро, але внесок Е.Фойермана в сучасну йому гайдніану так і лишився неоціненим. 1945 року Пабло Казальс, записуючи Гайднівський концерт, знову використовує редакцію Геварта [5, р.308]. А в примітці до видання Georg Prachner Verlag для Австрійської національної бібліотеки 1962 року (редакція Леопольда Новака) говориться, що “першим виконанням концерту в оригінальному вигляді було виконання Енріко Майнарді в травні 1957 року”. Це особливо обурює Аннет Моро: “можливо, Майнарді і грав версію, яка була віднайдена в 1954 році і надрукована в 1962, але це не означає, що в оригіналі концерт прозвучав уперше” [5, р.110]. Формулювання Л.Гінзбурга більше задовольнило б А.Моро, бо “вперше після віднайдення автографа Ре-мажорний концерт був виконаний у Відні 19 травня 1957 року Енріко Майнарді” [2, с.29]. Але і Л.Гінзбург не віддає належного Фойерманові, хоч був добре знайомий із записом 1935 року, і навіть називає це виконання Гайднівського концерту “...за стилем, за шляхетним звучанням і за технічною досконалістю... кращим серед інтерпретацій, зафіксованих у записі” [6, с.259].

1936 року Е.Фойерман грає Ре-мажорний концерт з Отто Клемперером у Лос-Анджелесі. У листі до Артура Шнабеля Клемперер пише, що “Фойерман грав пречудово... Гайдн був бездоганний” [5, р.128]. Наступного разу Гайднівський концерт у виконанні Фойермана звучить зі сцени театру Колон Буенос-Айреса у супроводі фортепіано. Квітень 1937 року – Варшава, оркестр Варшавської філармонії під управлінням Едуарда Ван-Бейкула.

Оригінальною версією Гайднівського концерту зацікавився диригент Пауль Захер, який уславився своїм інтересом до маловідомих творів (особливо барокової та сучасної музики). 29 жовтня 1937 року в Базелі відбувся концерт, в якому брав участь Е.Фойерман та камерний оркестр П.Захера. Гайднівська програма включала Ре-мажорний віолончельний концерт, а також базельську прем'єру симфонії №44 та фа-мажорного ноктюрну.

В останні роки життя Емануель Фойерман грає в основному з американськими оркестрами. Так, у лютому 1938 року свій славнозвісний “марафон” (серія концертів, де був представлений майже весь віолончельний репертуар) з оркестром NOA під керівництвом Леона Барзіна він відкриває Ре-мажорним концертом Й.Гайдна. Того ж вечора прозвучали рапсодія Е.Блоха “Шелома” і концерт К.Ф.Баха. Публіка була в захваті – соліста викликали шість разів.

Двічі Фойерман грає Гайдна з Джоном Барбіролі: у кінці 1938 року в Брукліні з Філармонічним Симфонічним Камерним оркестром і в кінці 1939 року з Нью-Йоркською філармонією в Карнегі-Холі. У рецензії “Нью-Йорк Таймс” на концерт 1939 року підкреслювалась заслуга Е.Фойермана в поверненні до концертного життя оригінальної версії Гайднівського твору.

За місяць до нью-йоркського концерту з Барбіролі Фойерман грає Гайдна з Бостонським Філармонічним. Це був єдиний із великих американських оркестрів, який ще не співпрацював

із німецьким віолончелістом. Керував оркестром С.Кусевицький, якого поєднувала давня дружба з основним американським конкурентом Фойермана – Григорієм П'ятигорським. Аннет Моро підозрює, що власне цей факт вплинув на те, що Емануель Фойерман так довго чекав за прощення від Бостонської філармонії. І те, що диригував концертом Фойермана не сам Кусевицький, а концертмейстер оркестру Річард Баргін, А.Моро пояснює саме особистими симпатіями видатного диригента [5, р.214].

На початку січня 1941 року знову Гайдн у Карнегі-Холі, цього разу з Отто Клемперером і Нью-Йорк Сіті Симфоні Оркестра. Крім Ре-мажорного концерту в програмі дві симфонії – 95-та Гайдна і 7-ма Бетховена.

У кінці 1941 року Ре-мажорний Гайдн і “Дон Кіхот” Р.Штрауса виконуються Фойерманом з Індіанопольським симфонічним, диригує Фабієн Севицький.

Останній раз Е.Фойерман з'являється з Гайднівським концертом за два місяці до своєї смерті. Це чотири виступи з Юджіном Орманді та Філадельфійським симфонічним оркестром: 6, 7 та 9 березня у Філадельфії, а 10 березня – у Нью-Йоркському Карнегі-Холі, де віолончеліст грає Ре-мажорний концерт разом із “Дон Кіхотом” та ля-мінорним концертом А.Вівальді. Концерт 6 березня транслювався по радіо, але, на жаль, записів не збереглося. Компанія “RCA Victor” запропонувала Фойерману та Орманді записати концерт Гайдна. Запис планувався на кінець 1942 року, але плани не вдалося зреалізувати через несподівану смерть Емануеля Фойермана.

Напевно, це не повний список фойерманівських виконань Ре-мажорного концерту; ми намагалися розглянути лише найважливіші моменти його творчої біографії, пов'язані із твором Гайдна. Важко сказати, що власне в концерті Гайдна повною мірою розкривався інтерпретаторський талант Емануеля Фойермана, настільки різностороннім і цікавим виконавцем він був (пригадаємо хоч би його трактування романтичних концертів, віртуозних мініатюр чи славетний запис рапсодії “Шеломо”). Але проглядається деяка тенденція – можливо, не випадково видатний соліст для найвідповідальніших виступів обирає саме цей твір. Безумовно, музика Гайдна була близькою Фойерману, викладення автором музичного матеріалу переважно в високому регістрі відповідало особливостям техніки німецького музиканта. Той факт, що Фойерман часто й охоче звертався до Ре-мажорного концерту, дозволив Л.Гінзбургу назвати концерт Гайдна “улюбленим концертом Фойермана” [6, с.260]. Тому природно буде докладніше розглянути грамзапис Гайднівського твору, здійсненого Е.Фойерманом 1935 року.

Для виявлення особливостей фойерманівського виконання порівнюємо його ще із чотирма інтерпретаціями Ре-мажорного концерту, зафіксованими після 1954 року, коли авторство було остаточно встановлено. Порівнювані нами записи здійснено за редакціями, найближчими до оригіналу композитора. Це виконання Жаклін дю Пре (Лондонський симфонічний оркестр, дир. Джон Барбіролі, 1969), Мстислава Ростроповича (Academy St.Martin in the Fields, дир. М.Ростропович, 1975), Йо-Йо Ма (Англійський камерний оркестр, дир. Хосе-Луїс Гарсія, 1979) і молодшої французької віолончелістки Анн Гастінель (Солісти Москви, дир. Юрій Башмет, 1998). Отож всі вони є представниками “постфойерманівських” поколінь. Метою нашого звернення до цих виконань є бажання продемонструвати відповідність інтерпретації Е.Фойермана сучасним стандартам. Також у порівнянні інтерпретаторських версій виразніше проступають особливості його концепції. Найпоказовішою в цьому сенсі є перша частина Концерту, до якої звернемося докладніше.

Колектив, що акомпанував Емануелю Фойерману в студії “Коламбі”, був не того рівня, до якого звук віолончеліст. Уже у вступі ми чуємо інтонаційну недбалість. Оркестр не вистроєний тембрально, різко і не в ансамблі звучать духові. Соліст вступає в стриманішому темпі: оркестр не відразу реагує. Але зі вступом Фойермана увага слухача вже повністю прикута до нього – настільки тепло й проникливо звучить його інструмент. Головну партію віолончеліст викладає зі шляхетною простотою. Х.Беккер застерігав виконавців від будь-якої сентиментальності в першій частині [4, с.228]. Вимозі Беккера ідеально відповідає трактовка Фойермана: у його грі немає й натяку на сентиментальність, хоча головна партія звучить напроцуд виразно. Е.Фойерман нічого не додає від себе, віолончеліст лише прецензійно виконує те, що написав композитор (до чого він сам завжди закликав колег і студентів). Низхідний пасаж у другій фразі головної теми заграний ідеальним стакато. Головна тема відзначена сфокусованою вібрацією,

точною інтонацією. Щодо темпу, то Фойерман грає цей концерт досить жваво, тривалість першої частини до каденції в його виконанні 11.42 хвилини. Навіть урахувавши те, що німецький віолончеліст скорочує експозицію на шість тактів (на які саме, буде сказано пізніше), його темп вельми близький до темпів сучасних солістів. (Фойерман узагалі був схильний брати швидкі темпи, це продемонстрував Брайтон Сміт у своїй праці, навівши “таймінг” концерту А.Дворжака в записі Фойермана та 23 інші трактовки цього твору відомих віолончелістів ХХ століття [8]).

На початку зв'язуючої партії Е.Фойерман застосовує широке спікато. Штрих співучий, шістнадцятки рівноцінні як за довжиною, так і за силою звуку – лише бас віолончеліст виділяє. Висхідні пасажі зі зв'язуючої партії в пізніших інтерпретаціях граються детаще, тоді як Фойерман виконує це місце *legato*.

Для побічної партії виконавець знаходить м'яку, делікатну звукову барву, бере трохи стриманіший темп. У другому проведенні побічною октавою вище ледь помітним розширенням майстерно підготовлена найвища нота фрази. Два низхідних пасажі виконані дуже граціозно, з вишуканою філіровкою. В інтерпретації Ж. Дю Пре наступний тріольний епізод трактується дещо каденційно, тоді ж як Фойерман грає тріолі рівно й строго. Як ми зазначали, Е.Фойерман випускає шість тактів повторення зв'язуючої партії. Це єдиний момент, що споріднює його виконання з редакцією Ф.-О.Геварта. Фойерман переходить відразу до заключної партії, що починається соковито заграними подвійними нотами.

Розробку віолончеліст знову бере трохи повільніше. Хочеться особливо виділити виконання Фойерманом складного для правої руки місця – спікато по трьох струнах (такт 100) – добре прослуховується мелодичний хід у басу, штрих дуже якісний, звук чистий. Віртуозні моменти (такти 107–110), що потребують від виконавця неабиякої майстерності, граються Е.Фойерманом із вражаючою легкістю. Загалом мінорний епізод розробки в інтерпретації Фойермана не обтяжений частими динамічними змінами, що надає йому цілісності. Інші же виконавці, навпаки, намагаються урізномбарвити музичний матеріал змінами динамічних нюансів та звукових відтінків, що позначене впливом їх загальних концепцій.

Програш, що веде до репризи, оркестр грає метушливо, нерівно, іноді помітно прискіплюючи. Можна тільки пошкодувати, що Фойерману довелося записувати цей твір із найкращим колективом.

Побічну тему в репризі Фойерман знов бере трохи спокійніше, звук оксамитовий, об'ємний. Як і в експозиції, два низхідні пасажі майстерно зфіліровані; два піано в кінці кожної фрази не безтілесні, а сповнені тепла – за рахунок “довіброваності” останніх вісімок. Завершення побічної Фойерман виконує рішуче й урочисто, контрастно до основного образу побічної теми. Висхідні пасажі заключного епізоду Фойерман злегка “розганяє”, а відповідь, побудовану на елементі головної теми, грає просто, дещо ностальгічно. В інших інтерпретаціях це місце виконується грайливо, гострим штрихом, навіть кокетливо. Останній, найдовший, пасаж Фойерман максимально прискорює, повертаючись до темпу лише на останній долі такту. І мотив у високому регістрі, що нагадує побічну тему з першої частини До-мажорного концерту Гайдна, проникливо виконаний Фойерманом чистим, прозорим звуком; наступний пунктований хід із групетто віолончеліст виспіває, тоді як в інших виконаннях цей такт грається танцювально. Останні чотири ноти *flautino* (Фойерман додає верхнє сі) зависають у повітрі кришталевим дзвоном. Тільки завершуючі три такти німецький віолончеліст грає енергійно, свободніше в ритмічному плані, мовби готуючи появу каденції.

Загальне враження від виконання Е.Фойерманом Ре-мажорного концерту Й.Гайдна – простота та елегантність. (У подібному ключі буде свою трактовку Йо-Йо Ма). Кредо Фойермана – ставитися якнайдобливіше до авторського тексту, якнайточніше переказати слухачеві ідею композитора [7, с.1]. Видатний виконавець уважно відчитує те, що написав Гайдн, і просто вибирає зі своєї багатой палітри той чи інший тембральний відтінок, штрих, які в нього близькі до еталона, чи барву вібрації.

Тепер стає зрозумілим, чому Е.Фойерман так прагнув грати свій улюблений Ре-мажорний концерт в оригінальній редакції. Якщо своєю головною метою Фойерман-інтерпретатор вважав розкриття композиторського задуму, як важливо для нього було почути голос самого Гайдна, вільний від пізніших нашарувань!

“Себе в музиці” Е.Фойерман виразив, написавши каденцію до Гайднівського концерту.

Каденції до Концерту виконавці писали протягом усього періоду існування твору. Л.Гінзбург припускає, що невелика каденція, приписана на одній зі сторінок автографу, може належати А.Крафту [2, с.29]. На його ж думку, каденції Ф.-О.Геварта нагадують оперні речитативи XIX століття [1, с.241]. Існують каденції Поппера, Кленгеля, Казальса, Майнарді та інших. У наш час часто використовуються каденції М.Жендрона: саме в його редакції та з його каденціями концерт грається на конкурсах та прослуховуваннях до оркестрів. Сучасні виконавці так само пишуть каденції (серед них каденції вже згадуваної нами Анн Гастінель).

Хоча каденція Е.Фойермана до першої частини Ре-мажорного концерту строката й барвиста, вона не є стилістично чужою музиці Гайдна. Починається каденція “золотим ходом”, що тільки злегка подібний на головну партію концерту. Останні чотири інтервали дещо нагадують навіть початок Крейслерівського вальсу “Радість кохання”. Чи не буде занадто сміливим припустити, що це цитата, яку віолончеліст використовує, щоб заявити: його каденція за віртуозністю не поступається скрипковим творам? Тим більше Фойерман був добре знайомий із концертним репертуаром для скрипки і робив власні транскрипції віртуозних скрипкових п’єс:

Початок каденції



Головна партія в ре-мінорі подвійними нотами викладається в третьому такті. Далі обігрується матеріал із розробки – низхідний мотив з 98-го такту, а потім тріольний епізод, що зустрічається в тактах 108 і 110. Наступні два такти – своєрідна аллюзія на фрази з редакції Ф.-О.Геварта, яких немає в оригінальному Гайднівському тексті. Можливо, Фойерман жартівливо натякає, що найвідповідніше місце для подібної “творчості” саме каденція:

Редакція Ф.-О. Геварта



Каденція Е. Фойермана



Далі цікаво розробляється побічна тема, де автор застосовує принцип самоаккомпанементу. На записі 1935 року Фойерман виконує це місце настільки віртуозно, що складається враження, ніби грають декілька віолончелей. У третьому такті побічної він заповнює паузи пасажами подвійних нот. На цьому побічна обривається, і автор переходить до обігрування мотиву з розробки (такти 121–122), а наступний пасаж нагадує місце із заключного розділу репризи. Три подальші проведення початкового мотиву головної теми секстами ведуть до карколомного пасажу децимами, який закінчується чотирма вісімками, імітуючими *flautino* з такту 175. Три останні такти, уже не зв’язані з тематичним матеріалом, приводять до завершуючого кадансу.

Каденція Е.Фойермана вимагає від виконавця майстерного володіння інструментом. І хоча ця каденція зараз виконується не часто, вона не забута. 1978 року Л.Гінзбург у своїй праці називає її особливо цікавою [6, с.259], а 1983 року вона надрукована в черговому виданні Гайднівського концерту (редакція Г.Бострема) московським видавництвом “Музика”. Навіть зараз,

через 65 років після смерті Емануеля Фойермана, каденція звучить свіжо і здатна в доброму виконанні додати особливого блиску Ре-мажорному концерту Й.Гайдна.

Отож можна сміливо сказати, що Ре-мажорний концерт Й.Гайдна мав щасливу долю у виконавській біографії Емануеля Фойермана. Часті виконання цього твору, пошук авторської редакції та написання каденцій роблять Гайднівський Концерт важливою складовою стилістичного портрета видатного віолончеліста.

1. Гинзбург Л. История виолончельного искусства / Л.Гинзбург. – Музгиз. – 1950. – Кн.1.
2. Гинзбург Л. Новое в гайдниане / Л.Гинзбург. – Советская музыка. – 1963. – №12.
3. Vignal M. [Стаття в буклеті / Mare Vignal // CD Joseph Haydn. Concertos pour violoncelle 1&2. Anne Gastinel. Les solistes de Moscou. Yuri Bashmet].
4. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели / Хуго Беккер, Даго Ринар. – Музыка. – 1978.
5. Morreau Annette. Emanuel Feuermann / Annette Morreau. – Yale University Press. – 2002.
6. Гинзбург Л. История виолончельного искусства / Л.Гинзбург. – Музыка. – 1978. – Кн.4.
7. Feuermann Emanuel. Notes on interpretation / Emanuel Feuermann. – P.1. – The Cello. Interpretation.<http://www.cello.org/heaven/feuer>
8. Smith Brinton. The physical and interpretiv technique of Emanuel Feuermann / Brinton Smith. – Ch.2. – Timings. Doctoral thesis New York: Juliard school of music, 1997.

The destiny of Haydn's work till the beginning of E. Feuermann's carriere. Most important moments in his biography, wich were connected with Haydn's Concerto. An analasis and comparison of Feuermann's Haydn Cello Concerto recording. An analysis of Feuermann's cadenza.

Key words: Feuermann, Haydn, Cello.

УДК 784.67

ББК 85.313(4 Укр.)

Олександра Гринюк

РОЛЬ МІЖНАЦІОНАЛЬНИХ КОНТАКТІВ У РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ XVIII – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX ст.

У статті висвітлено основні етапи розвитку дитячого хорового виконавства у Західній Україні (кін. XVIII – перша третина XX ст.) у контексті українсько-польських, українсько-чеських, українсько-німецьких музичних взаємин. Розкрито динаміку дитячого хорового руху у зв’язку із суспільно-політичними та культурно-мистецькими явищами.

Ключові слова: дитяче хорове виконавство, європейські традиції, міжкультурні зв’язки, музична освіта.

Дитяче хорове виконавство як одна з ділянок української музичної культури представлено сьогодні яскравою національною школою хорового співу. Провідні дитячі хорові колективи України достойно репрезентують державу на міжнародному рівні, сприяючи таким чином входженню її до загальноєвропейського культурного процесу з власним вагомим творчим надбанням.

Звертаючись до історії багатовікового розвитку дитячого хорового виконавства, зокрема на території Західної України, варто відмітити, що становлення національної дитячої хорової школи було зумовлене тісною взаємодією й впливом вокально-хорових традицій західноєвропейських виконавських шкіл, а також сусідніх – болгарської, словацької, чеської, угорської, польської шкіл. Активна діяльність на теренах краю музичних представників багатьох європейських культур безпосередньо вплинула на формування вітчизняного дитячого хорового мистецтва. Тому вивчення проблеми розвитку дитячого хорового виконавства у Західній Україні кінця XVIII – першої третини XX ст. можливе при розгляді аспектів, пов’язаних із міжкультурними зв’язками в цій галузі.

Аналіз наукової літератури засвідчив відсутність досліджень із комплексного вивчення дитячого хорового виконавства у регіоні в контексті міжнаціональних контактів. Окреслена проблематика частково висвітлювалася в наукових розвідках С.Бедакової [1], О.Зосім [8], Л.Кияновської [10], Е.Нідецької [17], В.Щепакіна [23]. Ці праці присвячені розгляду компози-

торської творчості та еволюції художніх стилів, зокрема і в хоровому виконавському мистецтві. У наукових дослідженнях Л.Мазепи [13], О.Поясик [18], С.Уланової [16] об'єктом вивчення є особливості музичного виховання в Західній Україні на тлі європейських освітніх реформ.

Однак, незважаючи на широкий спектр наукових розвідок у галузі хорового мистецтва, дитяче хорове виконавство як складова української музичної культури залишилося поза увагою музикознавців.

Мета написання статті полягає у відновленні історичної панорами розвитку дитячого хорового виконавства в краї в контексті міжкультурних зв'язків.

Поставлена мета зумовила основні завдання даного дослідження:

- виявити закономірності функціонування дитячого хорового мистецтва у зв'язку із суспільно-політичними та культурно-мистецькими явищами;
- визначити місце та роль європейських, зокрема польських, чеських та німецьких, хороших традицій у розвитку дитячого хорового виконавства Західної України кінця XVIII – першої третини ХХ ст.

Культурно-мистецьке життя Західної України досліджуваного періоду відзеркалювало ті суспільно-політичні процеси, які мали місце на той час у цьому регіоні. Кінець XVIII–XIX ст. характеризується національно-культурним відродженням на західноукраїнських землях, яке було наслідком нового історичного етапу в суспільно-духовному бутті краю. Вхідження Галичини з 1772 р., а Буковини з 1774 р. до складу Австро-Угорської монархії принесло, з одного боку, деякі доволі помітні полегшення в долі русинів-автохтонів, а з другого, подвійна економічна та культурна залежність від польських магнатів та від німецької адміністрації суттєво гальмували культурний розвиток українського населення краю, що, у свою чергу, негативно позначилося й на музичному шкільництві, зокрема на галузі дитячого хорового виконавства.

Музика могла розвиватися тільки в церкві, а основними осередками, в яких українські діти отримували музичну освіту й знаходили застосування музичним здібностям у цей період, були школи-дяківки та деякі школи при католицьких костельолах. Навчання співу проходило лише в разі потреби, тобто не мало постійного і систематичного характеру. По всіх околицях краю панував примітивний дяківський спів, одностайний або в терцію.

Певні здобутки в розвитку професійної музики мав Львів – столиця найбільшої провінції Австро-Угорської імперії. Згадати хоча б діяльність хору та оркестру Свято-Юрської митрополічної катедри, у репертуарі яких були твори старовинної церковної та світської музики. Наявність цих колективів може свідчити, що при катедральному соборі існувала і музична школа, яка давала необхідну музичну підготовку учасникам хорової та інструментальної капели [14, с.50]. Проте вже на початку XIX ст. після смерті єпископа М.Скородинського, який матеріально підтримував капелу, хор та оркестр відчутно занепадав, нові кадри керівників та виконавців не відповідали виконавському рівню своїх попередників, дуже відчутним був брак професійної освіти.

Таким чином, у силу історичних обставин, домінуюча роль у творенні галицької музики належить представникам іноземних культур, які жили, працювали й гастролювали в цей період у Західній Україні. Слід відмітити, що в багатьох сферах музичної діяльності, у тому числі в царині дитячого хорового виконавства, найяскравіше проявили себе чеські музиканти-педагоги, які наприкінці XVIII ст. почали масово прибувати на терени краю як домашні учителі музики для аристократичних німецьких і польських родин.

Як відзначає музикознавець В.Щепакін, завдяки спорідненості загальнокультурних традицій Чехії та України, наші західнослов'янські сусіди посіли в українському культурно-історичному процесі одне з найвагоміших місць [23, с.16].

Повертаючись до проблеми розвитку дитячого хорового виконавства в краї в контексті українсько-чеських музичних взаємин, варто відмітити, що однією зі сфер діяльності чеських музикантів була робота оркестрантами театрів, канторами, керівниками хороших капел у численних католицьких костельолах і соборах, при більшості з яких існували церковні школи, де діти, в тому числі й українські, навчалися хорового співу.

У своїй діяльності чеські професійні музиканти спиралися на кращі педагогічні та виконавські досягнення західноєвропейських шкіл XVIII–XIX ст. Саме чеські фахівці, підкреслює музикознавець В.Щепакін, були репрезентантами передових досягнень європейської музичної педагогіки та виконавства в Україні. Вони стояли в авангарді музичного культурно-історичного

процесу в цей період і запровадили в західноукраїнській музичній побуті кращі досягнення європейської музичної культури [23, с.13].

Доречно в цьому контексті згадати систему організації музичного виховання в самій Чехії, яка на період XIX ст. стала центром європейської музичної освіти.

Національною рисою чеської музичної педагогіки тих часів, яка ґрунтувалася на педагогічних поглядах видатного чеського філософа-гуманіста, ученого та педагога XVII ст. Я.А.Коменського, була запланована з дитинства підготовка музично обдарованих дітей до подальшої громадської діяльності у цій сфері, тобто музична діяльність у Чехії уже з дитинства планувалася як майбутня професія. Організація музичної освіти в країні була тим явищем чеської культури, що стимулювалося чеською спільнотою й обійняло всі ділянки – від звичайних сільських шкіл, в яких кожен учень вивчав музику (хоровий спів) і гру на інструментах, приватних капел чеського дворянства, до численних монастирів та єзуїтських семінарій [23, с.36].

На західноукраїнських землях чеські фахівці як представники європейської культури розгорнули різнобічну й плідну діяльність, яка охопила майже всі ланки музично-культурного та освітнього життя.

Слід наголосити, що одним із найвизначніших культурних центрів Західної України тих часів (перша половина XIX ст.) був Перемишль із його катедральним собором, при якому 1828 року було організовано мішаний хор і водночас першу в Галичині українську співацько-музичну школу. І саме чеські музиканти: композитори, диригенти і педагоги А.Нанке, В.Серсавій, Ф.Лоренц, Л.Седляк – були одними з перших, хто зумів поставити навчально-виховний процес у школі на високий європейський рівень і виховати не одне покоління видатних представників галицької музичної культури XIX ст.

У своїх спогадах відомий галицький композитор А.Вахнянин писав, що в цій школі учні "...мали нагоду пізнати церковні композиції Бортнянського, Нанкого, Серсавіого, Львова, Лаврівського, Вербицького" [2]. Вивчалися також світські твори українських, італійських і німецьких композиторів.

Таким чином, завдяки плідній діяльності чеських музикантів у Перемишльській школі, з виникненням якої пов'язують становлення професійної хорової школи в Західній Україні, великій популярності хорового колективу, блискучі виступи якого привертали увагу польської й німецької місцевої аристократії, Перемишль у першій половині XIX ст. став одним із важливих центрів музичного життя краю, а його вихованці забезпечили поширення й утвердження нового хорового професійного співу по всіх околицях регіону.

Завдяки чеським виконавцям-гастролерам суттєво збагатилося концертне життя Західної України в період другої половини XIX – початку ХХ сторіччя. Камерні, оркестрові, хорові колективи чеських виконавців яскраво репрезентували кращі досягнення чеської і ширше – західноєвропейських виконавських шкіл. Ці виступи сприяли підвищенню загальнокультурного рівня української аудиторії й стимулювали вітчизняних виконавців та учнівську молодь опанувати сучасну техніку та художні тонкощі у виконанні, зокрема хорового репертуару різних жанрів і стилів.

Досліджуючи питання міжнаціональних контактів у музичній культурі Західної України, не можна залишити поза увагою й діяльність німецьких та австрійських митців у цей період (1772–1918 рр.), які залишили помітний слід на ниві музичного мистецтва, зокрема в галузі дитячого хорового виконавства. Працюючи на службі в польських магнатських родинах домашніми вчителями музики, беручи участь у підготовці церковних і світських свят, організовуючи музично-співацькі товариства, австрійські та німецькі музиканти таким чином впроваджували в музичне життя Західної України кращі культурні традиції Європи. Так, на зразок європейських музичних об'єднань 1826 року у Львові зусиллями великого віденського класика Франца Ксавера Вольфганга Моцарта було утворене Товариство св. Цецилії, в якому функціонував хор св. Цецилії та Інститут співу. 1838 року у Львові було організоване друге музичне об'єднання "Товариство сприяння музиці". Подібні концертні організації були створені в Чернівцях – "Співацьке товариство" (1859), "Чоловіче співацьке товариство" (1872).

Активна концертна діяльність вищезгаданих музично-хорових об'єднань сприяла впровадженню в придворне, салонне середовище краю музичних зразків віденського класицизму та побутової музики австрійської столиці, а також репрезентувала цікаві приклади міжкультурних

контактів. Одним із промовистих фактів взаємодії австрійської, польської та української культур було виконання “Реквієму” В.А.Моцарта силами хору Товариства св. Цецилії, Францом Ксавером Моцартом та Каролем Ліпінським 1826 року в греко-католицькому соборі св. Юра [11, с.94].

Доктор мистецтвознавства Л.Кияновська відзначає, що фактів взаємозв’язку західноукраїнської та австрійської музичної культури можна навести безліч, починаючи від діяльності духовної семінарії *Barbareum* у Відні і хору церкви св. Варвари до інтенсивних контактів у кінці XIX – на початку XX ст., коли у Відні виступали з концертами та співали на оперних сценах численні галицькі музиканти-українці, навчалися такі визначні діячі, як Ф.Колесса, С.Людкевич, Н.Нижанківський [11, с.93–94].

Вивчаючи особливості розвитку дитячого хорового виконавства в краї в контексті українсько-німецьких музичних зв’язків, варто відмітити, що Німеччина серед європейських країн має найдавніші традиції вокально-хорової освіти. Ще в XVI ст. тут з’явився ряд праць, пов’язаних із методикою постановки голосу, викладання хорового співу в школах. Однак, за визначенням музикознавця Ю.Іванової, відмічалось негативне використання методик співу в німецьких народних школах: ігнорувалися вправи для голосу, зовсім не бралось до уваги використання регістрів [9, с.4]. З 1799 року народні школи в Німеччині остаточно втратили свою конфесійну підпорядкованість і перетворилися в державні. Це дало поштовх для розвитку теорії мистецького виховання, в тому числі й музичного. Музика набуває статусу обов’язкового предмета, діти вивчають не тільки церковний репертуар, але й світські пісні. І хоча методика навчання залишалась традиційною, учні з голосу вчителя запам’ятовували мелодію, яку відтворювали всім класом, її доповнили нові вимоги – виразність виконання, більше уваги почали приділяти формуванню навичок колективного хорового музикування [16, с.263–264]. Згодом традиції німецького хорового співу набули широкого розповсюдження в інших країнах Європи: Швейцарії, Англії, Франції. Особливості німецької дитячої хорової школи вплинули також на музичне виховання в Росії. Можна припустити, що саме ці методики використовували у своїй роботі з дітьми й німецькі музиканти-педагоги, які працювали в навчально-освітніх закладах Західної України досліджуваного періоду.

Поряд із чеськими, німецькими, австрійськими музикантами, які трудилися на ниві музичного мистецтва Західної України і безпосередньо своєю діяльністю впливали на розвиток дитячого хорового виконавства в краї, дещо тісніші мистецькі контакти спостерігаються із польськими митцями в цій галузі.

Діяльність польських музикантів, виконавців, композиторів завжди залишалась важливим чинником культурного життя народу [22, с.19]. Активна музично-просвітницька діяльність польських хорових товариств (“Ехо”, “Лютня”, Галицьке музичне товариство) позитивно позначилась на розвитку хорового мистецтва в краї, в тому числі й дитячого. Численні хорові колективи, які діяли при цих товариствах, пропагували серед населення регіону хорову літературу різних стильових напрямів та національних виконавських шкіл.

Західноєвропейські наукові й культурні зв’язки Польщі забезпечили їй високий рівень організації освіти, що, у свою чергу, позитивно позначилося і на музичній освіченості української молоді. Пізнання новацій у галузі теоретичної думки, багатоголосся, лінійної нотації набувалися в Україні в безпосередніх контактах із польською культурою.

Широка мережа польських навчально-освітніх закладів різного типу, які розгорнули активну педагогічну діяльність у другій половині XIX ст., суттєво вплинула на розвиток дитячого хорового виховання в Західній Україні. Тільки у Львові та його околицях за царя Франца Йосифа працювало понад сто музичних шкіл, фінансованих магістратом, а також приватних. Чимало цих закладів були вузькопрофільними, найбільшою популярністю користувалися хорові школи. Для прикладу: Школа хорового і оперного співу (відкрита 1868 р., власник – Товариство Друзів Співу); Музична школа (школа хорового і сольного співу) (1886–1939 рр., власник – Співацьке товариство “Лютня”); Школа співу (1890–1903 рр., власник Богданський Владислав); Школа співу (1887–1907 рр., власник Стружецька Соботова-Пауліна), та ряд інших шкіл цього напрямку [13, с.119–120]. Крім цього, хоровий спів був обов’язковим предметом і в багатопрофільних школах, у деяких із них він заміняв курс сольфеджіо. Варто додати, що доступ до навчання в цих школах для українських дітей був відкритий.

Досліджуючи питання музичної освіти в польських закладах на західноукраїнських землях, музикознавець Л.Мазепа відзначає: “Усі вони залишили після себе не тільки учнів, частина з яких, як і їх педагоги, відігравала помітну роль в музичному житті Львова та інших міст, але й традиції, які продовжили й розвинули різні музичні навчальні заклади” [13, с.111].

Переломним моментом історичного розвитку, який змінив духовні цінності в українському суспільстві і привів до суттєво нових процесів в українській культурі, стала Перша світова війна (1914–1918). У ході бойових дій виникла реальна спроба українського народу створити власну державу, однак вона не увінчалася успіхом. Галичина опинилася в складі Польщі.

Одночасно протистояння між польською і українською громадами набуло в цей період більш агресивних і відвертих виявів. Користуючись усією повнотою влади, окупаційні власті проводили широку кампанію переслідування й ополячування корінного населення, що викликало, відповідно, адекватну реакцію в українців. Розуміючи значення шкільництва та освіти для народу, українська громадськість створює широку мережу приватних освітніх закладів, діяльність яких коригують “Рідна школа”, “Учительська громада”, “Краєвий шкільний союз”. Музика як навчальна дисципліна входить у перелік обов’язкових предметів усіх приватних українських шкіл, а дитяче хорове виконавство у цей період набуває широкого розмаху, стає одним із наймасовіших видів шкільної творчості.

Варто додати, що вся шкільна й позашкільна діяльність учнівської молоді краю була центром духовного відродження та просвітництва народу. Вагома роль у цьому плані належить українському педагогічному товариству “Рідна школа” (1881). Навчання в школах товариства відбувалося відповідно до навчальних планів і програм, серед яких обов’язковим був предмет “Співи”, який викладався впродовж чотирьох років.

Аналіз навчальних програм розкриває багатий зміст, різні форми і методи роботи. Так, за перший рік навчання на уроках співів в учнів виробляли постановку правильного дихання, виховували почуття ритму, вивчалися теоретичні засади музики. Упродовж другого-третього років навчання учні вивчали чимало народних, церковних пісень, закріплювали навички співочого дихання, відчуття метроритму, опановували поняття про такт, тактову риску, тактування. Програми четвертого року навчання передбачали вивчення нового теоретичного матеріалу, акорди та інтервали на слух, спів одноголосих і двоголосих пісень [20, с.174].

Водночас, крім уроків музики в народних школах товариства, музична освіта здобувалась і в Кружках, на Курсах, у гімназіях. Великого значення надавалось залученню дітей до хорового співу, як доступної форми активної музичної діяльності. Аналізуючи концертний репертуар дитячих хорів, можна стверджувати про високий рівень цих колективів, які нарівні з простими дитячими пісеньками озвучували часом масштабні за обсягом, різні за образно-тематичною сферою, складні для виконання твори й навіть цілі полотна. Наприклад, репертуар дитячого шкільного хору української гімназії в Рогатині складався з таких творів: а cappella – Служба Божя М.Кумановського, мотети Д.Бортнянського – “Блажен муж”, “Всякую прескорбна”; кантати з акомпанентом – “Заповіт” М.Вербицького, “Гамалія” І.Біликовського; твори С.Людкевича – “Молитва” з “Кавказу”, “Вічний революціонер” [12].

До репертуару хору школи ім. Короля Данила у Львові входили кантата – симфонія “Кавказ” С.Людкевича, хор з опери “Утоплена”, “Туман хвилями лягає” М.Лисенка, “Пою коні” К.Стеценка, “Вечорниці” П.Ніщинського [6].

Гімназійний хор у Городенці виконував “Думу” з “Невольника” А.Вахнянина, кантату “Лічу в неволі” Д.Січинського [7].

Щодо особливостей дитячого хорового виховання в системі освіти державних навчальних закладів краю, варто відмітити, що, попри всі негативні наслідки колонізаторської політики Польщі (утраквізація шкільництва, різке зменшення кількості українських шкіл), мали місце і деякі позитивні моменти. Так, 1929 року зусиллями Міністерства Віросповідань і Публічної освіти Польщі було здійснено реформу музичної освіти краю, головним завданням якої став перегляд змісту музичної освіти, “умузикальнення учнів і молоді, розвиток природних здібностей кожної дитини...” [19, с.172]. У результаті цієї реформи відбувся поділ музичної освіти на вищу, спеціальну, середньо-спеціальну та нижчу. Дана реформа привела до часткових змін самого навчання, яке опиралося на сучасні методи, що вже діяли в музичній педагогіці інших країн (Швейцарії, Німеччині).

Варто зазначити, що музика посідала одне із чільних місць у системі загальної освіти. Навчання співу в загальноосвітніх школах Галичини опиралося на державні шкільні закони, програми МВ і ПО, шкільні навчальні плани. Практикувались такі форми музичної діяльності учнівської молоді, як “Святочні обходи”, концерти, вистави, “імпрези”, і саме хоровий спів у всіх цих заходах був обов’язковим атрибутом.

Слід зауважити, що такі ж форми концертно-хорової практики шкільної молоді були популярними і в освітніх закладах українських культурно-просвітніх товариств (“Просвіти”, “Рідної Школи”), молодіжних організацій (“Сокил”, “Січ”, “Пласт”), діяльність яких спрямовувалась на збереження національних, культурно-історичних традицій українського народу, і, у свою чергу, становила альтернативу державній структурі музичної освіти в Західній Україні.

Водночас, незважаючи на антагонізм української і польської громади щодо політичної ситуації, відстоювання власних позицій у суспільних починаннях, культура, а передусім музичне життя краю, репрезентує дуже цікаву й плідну для обох сторін співпрацю.

Прикладом єднання української і польської молоді через музику може слугувати той факт, що більшість святкових заходів, концертів проводились їхніми спільними зусиллями. Варто згадати про перші Шевченківські вечори. Один із них влаштували гімназисти Самбора 15 березня 1894 року. У жіночій школі імені Ядвіги в Станіславі стараннями українських і польських учениць відбувся святковий вечір, програма якого включала декламації, інструментальні номери, а головне – виступи шкільних хорів [4].

Учні учительської семінарії у Львові під керівництвом своїх учителів музики О.Нижанківського та К.Штоля 5 березня 1895 року провели спільний музично-вокальний вечір на честь Т.Шевченка і А.Міцкевича. У концерті прозвучали твори композиторів С.Воробкевича, Г.Ярецького, Я.Галля, М.Лисенка, Й.Баха та ін. [21, с.99].

На Шевченківських вечорницях Золочівської гімназії (24 березня 1900 року) у виступі шкільного хору брали участь учні різних національностей: українці, поляки, євреї [5].

Таким чином, історично зумовлені зв’язки українського і польського народів, довготривала державна спільність призвели до взаємовпливів їх культур, що яскраво позначилося на композиторській творчості, системі організації освіти та музично-концертного життя.

Підсумовуючи вищесказане, підкреслимо, що дитяче хорове виконавство Західної України як одна з ділянок музичного мистецтва, безпосередньо контактуючи з багатьма європейськими державами, не тільки переймало чужі впливи, але й, творчо засвоївши кращі досягнення європейської музичної педагогіки, трансформовані на власному національному ґрунті, створило свою яскраву національну школу дитячого хорового співу. І тому вже в період другої половини ХХ століття мають місце такі явища, як взаємовплив, інтеграція українських та європейських здобутків дитячого хорового виконавства.

Дана наукова розвідка не вичерпує всіх аспектів вивчення дитячого хорового виконавства Західної України кінця ХVІІІ – першої третини ХХ ст. у контексті міжнародних контактів. Перспективи подальшого дослідження можуть стосуватися проблематики визначення ролі національного чинника в становленні та розвитку української дитячої хорової школи.

1. Бедакова С.В. Художньо-естетичні здобутки Празької школи в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / С.В.Бедакова. – К., 2006. – 163 с.
2. Вахнянин А. Спомин з життя / А.Вахнянин. – Львів, 1908. – С.2.
3. Вільчовська А.Е. Розвиток теорії і практики музичного виховання учнів основних шкіл Польщі (1980–2000 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / А.Е.Вільчовська. – К., 2004. – 19 с.
4. Діло. – 1894. – Ч.52.
5. Діло. – 1900. – Ч.61, 62.
6. Діло. – 1934. – Ч.107.
7. З життя гімназії в Городенці // Рідна школа. – Львів, 15 червня, 1936. – Ч.12. – С.190.
8. Зосім О.Л. Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (ХVІІ–ХХ ст.) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / О.Л.Зосім. – К., 2004. – 182 с.
9. Іванова Ю.М. Дитяча хорова культура Харківщини останньої третини ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / Ю.М.Іванова. – Харків, 2001. – 191 с.
10. Кияновська Л. Основні етапи польсько-українських музичних взаємозв’язків у Львові у ХІХ – першій половині ХХ ст. / Л.Кияновська // Музика Галичини. – Львів, 1999. – Т.ІІ. – С.62–69.

11. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л.Кияновська. – Т. : Астон, 2000. – 340 с.
12. Кудрик Б. Музичне життя в українській гімназії перед війною / Б.Кудрик // Діло. – Львів, 1934. – Ч.259.
13. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові / Л.Мазепа, Т.Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – Т.І. – С.95–115.
14. Мороз Л.В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / Л.В.Мороз. – К., 2002. – 158 с.
15. Музыкальное воспитание в Венгрии : сборник статей. – М. : Сов. композитор, 1983. – 400 с.
16. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання : від Античності до початку ХІХ ст. / С.І.Уланова. – К. : Знання України, 2002. – 326 с.
17. Нідецька Е.Ю. Творчість польських композиторів (1792–1939) Львова у контексті українсько-польських зв’язків : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / Е.Ю.Нідецька. – К., 2002. – 180 с.
18. Поясик О.І. Музична освіта та виховання учнів і молоді Галичини (20–30 рр. ХХ ст.) : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / О.І.Поясик. – Івано-Франківськ, 2004. – 175 с.
19. Прокоп І.А. Шкільна політика в Галичині у контексті європейських освітніх реформ ХІХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / І.А.Прокоп. – Тернопіль, 2003. – 183 с.
20. Толошняк Н. Система музичної освіти в навчально-виховних закладах “Рідної школи” / Н.Толошняк // Музика Галичини. – Львів, 1999. – Т.ІІ. – С.171–180.
21. Черепанин М.В. Музична культура Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. : монографія / М.В.Черепанин. – К. : Вежа, 1997. – 328 с.
22. Шамаєва К. Музична освіта в Україні у першій половині ХІХ ст. : навч. посібник / К.Шамаєва. – К., 1996. – 112 с.
23. Щепакін В.М. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / В.М.Щепакін. – Харків, 2001. – 209 с.
24. Юджін І. Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст. / І.Юджін. – К. : Наукова думка, 1995. – 183 с.

The main stages of the development of children's chorus execution in the Western Ukraine (the end of the ХVІІІ – the first third of the ХХ century) in the context of Ukraine-Polish, Ukraine-Czech, Ukraine-German mutual relations are highlighted in the article. The dynamics of the children's chorus movement in connection with social-political and cultural-art phenomena is showed.

Key words: children's chorus execution, European traditions, intercultural relations, music education.

УДК 78.071.2
ББК 95.318.5

Марина Булда

ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ВІТЧИЗНЯНИХ І ЗАРУБІЖНИХ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ АКОРДЕОНІСТІВ- БАЯНІСТІВ 1920–1940 РОКІВ

У статті розглянуто один з етапів становлення й розвитку естрадно-джазової музики в контексті виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних акордеоністів-баяністів означеного періоду. Простежено перші спроби акордеонно-баянного музикування в пісенно-танцювальних жанрах; цілеспрямоване використання акордеона як сольного й акомпануючого інструмента в джаз-оркестрах та концертних фронтових бригадах.

Ключові слова: естрадно-джазова музика, виконавська творчість, професійне становлення, акордеоністи-баяністи.

Естрадно-джазова музика привертає до себе увагу як новий різновид акордеонно-баянного виконавства, стрімка еволюція якого – від первинного середовища побутового музикування до професійного мистецтва – відбувалась особливо інтенсивно в Україні та Європі в другій половині ХХ століття. В європейському контексті цей напрямок має достатньо визначену культурологічну спрямованість, тому він розглядається нами як поліжанрове формотворення – особливий різновид (художня модель) культурної та музичної комунікації.

Творчість вітчизняних і зарубіжних акордеоністів-баяністів із часу свого становлення належала до мистецтва естради, про що свідчить історія виконавства на народних інструментах,

адже народно-музичні традиції як у минулому, так і в наші дні знаходять адекватне відтворення популярної музики сучасного побуту – естрадних танцювальних жанрів, масової пісні – саме в акордеонно-баянному музикуванні.

Мета статті: висвітлити мистецьку діяльність естрадно-джазових акордеоністів-баяністів, узагальнення досвіду якої вносить суттєві корективи в сучасну наукову теорію і практику професійної академічної культури.

Завдання статті: охарактеризувати професійний етап становлення й розвитку естрадно-джазової музики в контексті виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних акордеоністів-баяністів зазначеного періоду.

Повноцінна історія вітчизняного та європейського акордеонно-баянного мистецтва, на думку М.Імханицького, бере свій початок “фактично лише з другої половини ХХ століття, а все, що було до того – лише перші кроки” [2, с.37]. Сучасна музикознавча наука дає чітку хронологію розвитку основних жанрів та різновидів баянної музики в Україні. До них учені відносять: обробки народної мелодії; п’єси малих форм (мініатюри); поліфонічні твори; концерти для баяна з оркестром; концертні та віртуозні транскрипції; сюїти та дитячі альбоми; диптихи, триптихи; сонати, сонатини; партити; жанри естрадної та джазової музики; камерно-інструментальну ансамблеву музику авангардного напрямку [16]. Як бачимо, основні жанрові різновиди мали в основному академічне спрямування. Надбання акордеонно-баянного виконавства в напрямку естрадно-джазової музики спонукають по-новому оцінити його творчий потенціал та визначити відповідність вимогам часу. Тому для здійснення поставленого завдання необхідно проаналізувати все, що відбувалося в минулому саме з його “перших кроків”. Зіставлення цих процесів у контексті виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних акордеоністів-баяністів дозволяє розглянути представлену проблему комплексно, з урахуванням характерних особливостей визначеного нами етапу.

У кандидатській дисертації автора цієї статті з’ясовано, що еволюція стильових напрямків естрадно-джазової музики в контексті акордеонно-баянного мистецтва України відбувалася впродовж певного історичного періоду відповідно до трьох визначених етапів і стадій його розвитку: *професійного становлення, філармонійної спеціалізації, академізації*. Тому в даній статті вважаємо доцільним простежити за **першим етапом** (1920–1940 рр.), який пов’язаний зі *стадією професійного становлення* естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України. До цього періоду ми відносимо перші спроби акордеонно-баянного музикування в популярних пісенно-танцювальних жанрах, цілеспрямоване використання акордеона як сольного й акомпануючого інструмента в джаз-оркестрах та концертних фронтових бригадах.

Стадії професійного становлення передували естрадно-цирковий характер побутування й танцювально-розважальна манера виступів гармоністів. Одним із перших артистів, який у 1906–1910 роках виступав з баяном на аренах цирків “Модерн” у Петербурзі та А.Нікітіна і А.Саламовського в Москві, був музикант-віртуоз В.Тьомкін-Бульба. Він виконував твори Ф.Ліста, Л.Бетховена, Ф.Зуппе. “Видатні музичні дані і свого роду артистичний талант дозволяли йому справляти необхідне враження на публіку і мати успіх, хоча вивчалася все це зі слуху і було свого роду спрощеною обробкою відомих класичних творів” [11, с.290].

З появою у 20-х роках вітчизняних джазових оркестрів пов’язане становлення професійного статусу акордеона як естрадно-джазового інструмента. Його першими виконавцями ставали, як правило, професійні піаністи (Б.Вольман, Л.Дідеріхс, М.Калиновський), яких приваблювали незвичні колоритні гармонізації, нестандартні темброві забарвлення, нові елементи акордеонної фактури і т. д. Своєрідна налаштованість двох, а деколи й трьох голосів “в розлив” привертала увагу слухачів різкою виразністю звучання інструмента, подразнюючи слух вібруючим тембром. Німеччина була однією з перших країн, де у 20-х роках акордеон став широко розповсюдженим інструментом. З появою оркестрових колективів і запровадженням до їх складу акордеонів почало налагоджуватися виробництво цих інструментів. Західна модель акордеона була розвинутішою за вітчизняну, але обидва зразки конструкції потребували технічного удосконалення.

Відсутність якісної вітчизняної моделі сприяла впровадженню акордеона європейського типу, що позначилося на акордеонному виконавстві новою фазою його розвитку як інтернаціонального музичного інструмента, адаптації й закріпленні в музичному мистецтві естради (кінець 20-х – початок 40-х рр.). Однак сприйняття й засвоєння акордеона закордонного виробництва підлягало корінному переосмисленню, в якому щораз виразніше проявлялися відчутні на-

ціональні традиції, оновлені легкою танцювальною музикою зарубіжних країн (Америци, Італії, Німеччини, Франції). Першими серед естрадних акордеоністів-баяністів цього періоду були: В.Васильєв (псевд. “Володя Степной”) – соліст-баяніст та акомпаніатор власних естрадних пісень (у 1906–1910 рр. він входив до кола популярних петербурзьких артистів естради), а також М.Баврін, який працював на естраді кінотеатрів і ресторанів (1923) [11, с.184–185; 12].

На теренах колишнього Радянського Союзу акордеон з’явився на концертній естраді в 1928–1929 роках у складі Першого професійного державного оркестру гармоністів під керівництвом диригента Л.Бановича (соліст І.Тельнов) [10, с.165]. Репертуар оркестру нараховував близько 100 творів класичної і популярної музики. Його інструментарій постійно доповнювався, що сприяло розширенню тембрової палітри звучання. Л.Банович увів оркестрові концертини, виборні баяни, спеціальні гармоніки (тенор і бас), бандонеони, а також акордеон. 1930 року оркестр гастролював в Україні, Азербайджані, Вірменії та Грузії спільно з джаз-оркестром Л.Утьосова [9].

На той час акордеон лише епізодично використовувався в естрадно-джазових колективах. Причини його орієнтації на естрадне музикування пов’язані з очевидним розподілом функцій між цим інструментом і баяном, які виявилися протилежними. На думку О.Спешилової, баян, як і аналогічні типи гармонік, знайшов своє соціальне робітничо-селянське середовище [15]. Необхідно підкреслити, що пісенно-танцювальні жанри були основним джерелом становлення репертуару, першими виконавцями якого були баяністи Я.Орланський-Титаренко, Б.Богданов, П.Гвоздев, П.Стригін, П.Рибаков, І.Паницький, тріо за участю О.Кузнєцова, О.Данилова, Я.Попкова та ін.

Керівництво радянської держави негативно оцінювало акордеон як “представник” буржуазної ідеології і чужої культури. Класове протистояння привело до розмежування між інструментами на користь баянного мистецтва, розвиток якого відбувався в напрямку академізації (створення системи освіти, випуск уніфікованої моделі інструмента, поява оригінальних зразків репертуару). В Україні у 30-х роках ці процеси також були пов’язані з академізацією баяна, поширювалися інструменти нової конструкції, що містили великий художньо-виражальний потенціал. Тут “майже в кожному місті, районі, області були не тільки кустарі по ремонту, але й народні майстри, які виготовляли хроматичні гармоніки типу баян” [3, с.37]. Отже, значення цих інструментів у тогочасному суспільстві політизувалося й набуло офіційного визнання.

Разом із тим у цей період естрадний напрямок акордеонного виконавства розвивається значно активніше, ніж баянного – “відповідно з переважаючою функцією інструмента як естрадного” [4, с.457]. Акордеон на естраді вважався елітним інструментом і тому був відокремлений на деякий час від цілісного гармоніко-баянного виконавства. Крім того, він, як своєрідна форма протесту, здобуває нішу в естрадно-джазовій музиці. Розповсюдженню акордеона також сприяли засоби масової інформації (грамзаписи) та корінна зміна ставлення до “легкого жанру” танцювальної музики (модні фокстроти, танго та ін.), через які інструмент став пізнаваний. У 20-х – 30-х роках талановиті виконавці стають учасниками театральних труп, радіопрограм, студійних записів на грамплатівках. Як стверджує В.Бичков, на цей час акордеон “представляв собою вже цілком сформований професійний інструмент, з достатньо великим діапазоном, широкими технічними і виражальними можливостями” [1, с.17]. Здійснюючи музичне оформлення вистав ансамблевим складом, акордеоністи-професіонали перейшли з театральної сцени на сучасну концертну естраду, впроваджуючи власні оригінальні тенденції розвитку.

Утвердження акордеона на професійній концертній естраді виявляє соціально-естетичні критерії його статусу – демократичність і доступність. Інструментальне музикування за участю акордеона за всіма параметрами відповідало видовищно-музичним функціям естради. Такі специфічні якості акордеона, як *багатотембровість, співучість, театралізація*, виходили з його художніх і технічних характеристик. До ознак *видовищності* можна додати новизну інструмента (виробництво закордонних фірм), зовнішній вигляд (привабливе оформлення), виконавську манеру (звернення виконавця до глядачів), що позитивно відобразилося на визнанні акордеона, закріпленні його позицій на естраді. Виконавців, як і загалом широку публіку, приваблював характерно-пронизливий і гучний тембр інструмента (налаштування деяких регістрів у “розлив”), відповідність потребам оркестрової партитури, зручність у використанні під час гри стоячи, “невимушеність та витонченість, краса терпкуватих джазових акордів, феєрверк запаморочливих пасажів” [8, с.2].

Завдяки ідентичності правої клавіатури акордеона до фортепіанної, а також при необхідності заміни фортепіано в учасника ансамблю (піаніста) з'являлася можливість без особливого зусилля користуватися “піано-акордеоном” (назва, що суттєво відрізняла його від кнопкового хроматичного). Вважалося, що піаніст-професіонал без особливої спеціальної підготовки може виконати на акордеоні сольну чи акомпануючу партію в будь-яких нестандартних обставинах (адже до початку 30-х років навчально-методичних посібників гри на акордеоні ще не було). Ситуація, яка склалася, мала позитивний характер у тому сенсі, що акордеоністи (так звані “клавішники”) водночас почали доповнювати народно-інструментальне виконавство піаністичною культурою. Ті музиканти, для яких було складно відтворити різнооктавний басово-акордовий супровід на фортепіано, “могли тепер легко засвоїти такий акомпанемент за допомогою декількох кнопок у лівій клавіатурі акордеона” [5, с.47].

Акордеон (його ще називали “піано-акордеон”) як естрадно-джазовий за своєю природою інструмент набуває широкого розповсюдження з кінця 20-х – початку 30-х років завдяки його використанню у виконавській практиці вітчизняних і зарубіжних естрадно-джазових колективів. На акордеоні також грали музиканти суміжних спеціальностей: диригенти, піаністи, баяністи. Серед них – Л.Утьосов, І.Дунаєвський, О.Цфасман, А.Кролл, Ю.Саульський, Я.Френкель, К.Бейсі, Д.Елінгтон, І.Шамо, Дж.Шірінг, Д.Контіно, які розпочинали свою творчу кар’єру переважно як піаністи і водночас солісти-акордеоністи естрадних ансамблів і джазових оркестрів. Як стверджує А.Мірек, у цей період “піано-акордеон вступає в новий етап свого розвитку – етап, коли він стає популярним естрадним інструментом” [10, с.151]. Багато музикантів почали захоплюватися ним, наполегливо вивчали й розширювали можливості лівої клавіатури, працювали над прийомами ведення міха, звуковидобуванням та штрихами.

Зростаюча популярність акордеона і його визнання серед кола професійних і початкуючих виконавців викликали необхідність вітчизняного масового виробництва інструмента, яке започаткувала 1936 року ленінградська фабрика “Красный партизан” (“Юнга”, “Заря-2”, “Восход”, “Рапсодия”, “Концертный”, “Ленинград”). В Україні масове виробництво акордеонів розпочала 1939 року Полтавська фабрика музичних інструментів (“Піонер”, “Мрія”, “Аеліта”, “Атлас”, з 1970 р. електронний акордеон “Полтава”, “Ритм” та ін.) [11, с.491–496]. Однак ще не було налагоджено навчання акордеоністів, не осмислювалася потреба у створенні оригінального репертуару, не робилися спроби щодо спеціалізації інструмента в напрямку професійної академічної культури.

Радянська естрадно-джазова музика 30–40-х років була тісно пов’язана з популярними жанрами масової пісні, що виокремлює цей напрямок музики як *пісенно-джазовий*, або т. зв. “пісенний джаз” (термін Л.Утьосова). Незважаючи на те, що більшість оркестрів називалися джазовими, насправді вони не були безпосередньо причетні до професійного джазового виконавства, через те що орієнтувалися в основному на розважально-видовищні жанри. Зв’язок джазової музики з популярними піснями і танцями, акробатичними і ексцентричними номерами, які об’єднувалися сценарієм у театралізоване дійство (“Теа-джаз” Л.Утьосова), стимулювало створення *театралізовано-джазового* стилю.

Отже, в акордеонно-баянному виконавстві довоєнного періоду співіснували дві тенденції, “одна з яких бере початок від народних гулянь, інша – піднімається до філармонійного мистецтва” [7, с.315]. Поєднання цих тенденцій зберігає святковість естради і підносить її художній рівень. Свідченням використання акордеона в естрадно-джазовій музиці у 30–40-х роках є афіші тогочасних виконавців та анонси про виступи артистів під час фронткових подій (1941–1945), які зберігаються у фондах Музею російської гармоніки А.Мірека в Москві.

Як відзначалося вище, визначальну роль у становленні акордеона як естрадно-джазового інструмента відіграли джазові оркестри. Серед професійних джазових колективів України в історіографічних працях згадується Харківський джазовий ансамбль під керівництвом Ю.Мей-

туса. Крім музичного супроводу театральних вистав, цей колектив у грудні 1925 року виступав із сольним концертом на сцені Харківського Драматичного театру з програмою, “яка складалася з творів європейських і негритянських композиторів” [14, с.272]. Львівський “Теа-джаз” Г.Варса та білоруський оркестр Е.Рознера на межі 30–40-х років демонстрували нові, незвичні для “радянського” джазу типи структури й прийоми гри. На думку В.Романка, ці колективи “були носіями нових європейських тенденцій у країні, що вже знаходилася за “залізною завісою” [12, с.10]. Оркестр Г.Варса володів прекрасним ритмом і добре збалансованими групами інструментів, серед яких сім скрипок і дві віолончелі. У своїх концертних програмах, представлених у 1940 році в Києві та Москві, він вдало поєднував “симфонічність звучання в ліричних п’єсах і оркестрових фантазіях зі свінговим джазовим стилем” [17, с.298].

У довоєнне десятиліття країнами Європи активно концертували німецькі акордеоністи: В.Глае, Х.Мунзоніус, Х.Хофман, Г.Шютц та ін. Серед прославлених виконавців, авторів популярних естрадно-віртуозних творів – композитор і виконавець Р.Вюртнер. У його виконавському стилі спостерігається прагнення максимально об’ємно виявити художні засоби акордеона – “в різних видах мелодичного орнаменту, у різноманітній акордовій фактурі, віртуозного руху чотирьохоктавних басів лівого півкорпусу”. Можливості акордеона також розкриваються “у тих чи інших видах репетиційного руху, у винахідливості всього ритмічного малюнку музики” [5, с.319].

На думку В.Бичкова, до 40-х років “у професійному гармоніко-акордеонному мистецтві викристалізувалися три основні напрямки: фольклорний, камерно-академічний та естрадний” [1, с.36]. Разом із тим у країнах Східної і Західної Європи їхнє розповсюдження було нерівнозначним. Вищенаведені факти свідчать про те, що на вітчизняних теренах функціонування акордеона як естрадного інструмента обмежувалося його використанням у складі естрадних ансамблів і джаз-оркестрів, солістами й організаторами яких були акордеоністи І.Гладков, В.Дзевочка, А.Клейнард, Л.Месін-Поляков, П.Четкаускас. Їх виступи сприяли популяризації інструмента, виявленню його нових технічних і художніх можливостей для того, щоб акордеон згодом зайняв чільне місце серед визнаних музичних інструментів. Концертний репертуар складали фантазії, попури, а найбільше – “невибагливі естрадні мініатюри танцювальних жанрів, що звучали в програмах визначних акордеоністів і баяністів як соло, так і в супроводі естрадних ансамблів і оркестрів” [5, с.318].

У 1941–1945 роках багато джаз-оркестрів проводили велику роботу на фронтах Великої Вітчизняної війни. Бійці захоплено зустрічали джаз-оркестр Л.Утьосова з програмами: “Бий ворога” (1941), “Наспівуючи, жартуючи, граючи” (1942), “Богатирська фантазія” (1943), “Салют” (1944), основу яких складали нові радянські пісні. Репертуар Ленінградського естрадного ансамблю під керівництвом К.Шульженко і В.Кораллі також був сформований в основному на піснях радянських композиторів, об’єднаних у програмі “Міста-герої”. З великим успіхом виступав на фронті джаз-оркестр Б.Ренського [6, с.388]. Одночасно й серед армійських духових оркестрів створювалися невеликі джазові колективи під керівництвом В.Кнушевицького, Б.Карамішева, М.Мінха, які, завдяки своїй мобільності, проникали в найвіддаленіші райони розташування військових частин. Незамінними учасниками фронткових бригад були акордеоністи: Є.Виставкін, І.Гладков, М.Глибоков, А.Месін-Поляков, Б.Тихонов, Ю.Шахнов, П.Четкаускас, дует А.Мар’їна і П.Гвоздева, а також баяністи А.Шалаєв, М.Крилов, тріо за участю В.Бородіна, О.Мінченка та акордеоніста І.Шамо (згодом українського композитора і піаніста). Оркестр баяністів та акордеоністів був створений у блокадному Ленінграді, де 1943 року П.Смірнов зібрав декілька учнів ремісничого училища і за короткий період підготовки виступав з концертами. Згодом колектив збільшився і став одним із провідних оркестрів країни. За складом виконавців оркестр мав велику групу акордеонів, яка нараховувала половину його учасників. Перші та другі акордеони також були введені в оркестр баяністів під керівництвом О.Канатова (1947).

Післявоєнні роки характеризуються новою хвилею зацікавлення молоді естрадною музикою і джазом. З’являються нові колективи – ленінградський вокальний ансамбль “Дружба” та його солістка Едіта П’єха, джаз-оркестр ЦДПМ під керівництвом Ю.Саульського, справжнім відкриттям став “біг-бенд” Глена Міллера та музичний фільм “Серенада сонячної долини”, з ефіру звучали тематичні програми про джазову музику, які супроводжували записи знаменитих виконавців. Згадуючи виконавську творчість музикантів минулих років, В.Власов із власного досвіду підтверджує нерівномірність розвитку джазу, естради і навіть міського фольклору. Однак, незважаючи на несприятливі обставини, естрадно-джазову музику виконували “прекрасні

* Широке розповсюдження акордеона привернуло увагу відомих баяністів. Це насамперед, І.Гладков, переможець Першого Московського губернського конкурсу виконавців на гармоніці, який з 1932 року брав участь у джаз-оркестрах, або ж баяніст Москонцерту Л.Месін-Поляков, що також працював як акордеоніст в естрадних оркестрах Б.Ренського, К.Лістова, Е.Гейгнера. “Деколи ці музиканти виходили на авансцену з сольними концертними номерами, частіше всього, віртуозного плану” [4, с.457].

баяністи-акордеоністи, які творили на професійній сцені всі ці напрямки: Б.Тихонов, Є.Виставкін, Ю.Шахов, В.Кузнецов. Пізніше – молодші В.Грідін, В.Ковтун, В.Данилін та ін.” [13, с.66]. Вони досягли значних успіхів як виконавці-солісти й учасники інструментальних ансамблів.

Характерне для воєнного періоду зближення позицій баяна й акордеона сприяло, за визначенням О.Спешилової, номенклатурному входженню останнього в “народно-інструментальну” групу інструментів [15, с.14]. Дослідження показало, що в наступний період розвитку естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному виконавстві статус цих інструментів вирівнявся, і вони здобули рівноправні позиції в мистецтві.

У підсумку зазначимо, що естрадно-джазова музика в контексті виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних акордеоністів-баяністів мала послідовний характер і розвивалася на музичному ґрунті сільського побуту (фольклорна музика – обробки народних мелодій), міської культури (жанри побутової танцювальної музики – вальси, польки, танго, фокстроти тощо), професійного концертного виконавства (сучасна джазова музика – імпровазіції, концертні транскрипції, ретро-сюїти на джазові теми, сюїти в джазовому стилі, джаз-рок-партити). Представники музичної еліти багатьох країн Європи й Америки, в тому числі України та Росії, збагатили своєю творчістю сучасне акордеонно-баянне мистецтво, а саме: швидкими темпами розвивається виконавство та оригінальний сучасний репертуар; акордеон і баян ввійшли до кола визнаних академічних інструментів і репрезентують себе як сольні інструменти в складі камерних ансамблів та симфонічних оркестрів; сфери функціонування акордеона, баяна є різноманітними – естрадна, джазова, фольклорна, професійна академічна музика; автори оригінальних естрадно-джазових творів використовують найсучасніші досягнення композиторського письма; в образній будові акордеонно-баянної музики актуальною стає зображальність, сюжетна програмність, звуковий показ, театралізація. У цілому, виконавці на цих інструментах у багатьох аспектах визначають тенденцію сучасної естради й відіграють важливу роль в її функціонуванні. Своєрідність музичних жанрів підтверджує самобутній, багатонаціональний характер естрадно-джазової музики. Логіка і закономірність її еволюції свідчать про якісні стильові зміни, які знайшли своє відображення в українському і зарубіжному акордеонно-баянному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Таким чином, підсумовуючи досліджене, необхідно підкреслити, що основними факторами, які вагомо вплинули на динаміку розвитку естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України й зарубіжжя, виступили різноманітні мистецькі процеси, що відбувалися впродовж досліджуваного періоду, визначеного еволюцією якісних показників, і мали прогресивно якісний характер, зокрема:

а) проникнення в побутову вокальну і танцювальну музику елементів джазу (новий тип мелодики, специфічні прийоми виконання, синкопування, метро-ритмічні особливості); б) створення у 20-х роках перших джазових ансамблів: “Джаз-бенд” В.Парнаха (1922), оркестр Л.Варпаховського (1924), “АМА-джаз” О.Цфасмана (1926), “Перший концертний джаз-бенд” Л.Теплицького (1927), “Пересувний концертний джаз-бенд” Б.Крупішева (1928), “Джаз-капела” Г.Ландсберга, “Теа-джаз” Л.Утьосова, Б.Ренського (1929); в) поява нового репертуару, пов’язаного з масовими розважально-видовищними жанрами і театралізованим дійством та новими концертними програмами: “Джаз на повороті” (1932), “Музичний магазин” (1933); г) знайомство вітчизняних музикантів з автентичним негритянським джазом завдяки гастролям у 1926 році в СРСР (у тому числі Харкові, Києві, Одесі) секстету “Королі джазу”, негритянської оперети з виставою “Шоколадні хлоп’ята” та джаз-оркестру під керівництвом С.Гудінга; д) перший грамзапис “АМА-джазу” О.Цфасмана (1929); участь оркестру Л.Утьосова в одній із перших радянських звукових кінокартин – комедії “Веселі хлоп’ята” (музика І.Дунаєвського, 1934); діяльність джаз-оркестрів, в яких акордеон цілеспрямовано використовувався як сольний та акомпануючий інструмент; ж) створення першого в Радянському Союзі професійного інструментального квартету (акордеон, кларнет, гітара, контрабас) у складі естрадного оркестру Всесоюзного радіокомітету під керівництвом В.М.Кнушевицького (1947, соліст Б.Тихонов); з) нова хвиля зацікавленості молоді естрадною музикою і джазом, поява нових колективів (ансамбль “Дружба”, джаз-оркестр ЦДПМ), музичного фільму “Серенада сонячної долини” (за участю оркестру Г.Міллера), утвердження джазу на радянській естраді.

1. Бычков В. Баянно-акордеонная музыка России и Европы : в 2 кн. / В.Бычков. – Челябинск : Гос. ин-т искусств (Акордеонная музыка Европы). – 1977. – 290 с.

2. Васильев В. Разговор с учителем / В.Васильев // Народник. – №2. – М. : Музыка, 2006. – С.34–37.
3. Иванов Е. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ–ХХ ст.) : навчальний посібник для вищих закладів мистецтв і освіти / Є.Іванов. – Суми : СумДПУ, 2002. – 70 с.
4. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства : учебн. пособие / М.Имханицкий. – М., РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
5. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / М.Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 376 с.
6. Кузнецова О. Эстрада в период Великой отечественной войны / О.Кузнецова // Русская советская эстрада. 1930–1945 : очерки истории [отв. ред. Е.Д.Уварова]. – М. : Искусство, 1976. – С.371–397.
7. Кузнецова О. Исполнители на народных инструментах / О.Кузнецова // Русская советская эстрада. 1946–1977 : очерки истории [отв. ред. Е.Д.Уварова]. – М. : Искусство, 1981. – С.313–327.
8. Леденев А. XXXV конкурс в Клингентале / А.Леденев // Народник. – №3. – М. : Музыка, 1998. – С.1–3.
9. Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник : пособие для руководит. самодеят. кол. / Е.Максимов. – М. : Сов. композитор, 1974. – 276 с.
10. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / А.Мирек. – М. : Музыка, 1967. – 196 с.
11. Мирек А. Гармоника : прошлое и настоящее: научно-историческая энциклопедическая книга / А.Мирек. – М. : Интерпракс, 1994. – 534 с.
12. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мист-ва: спец. 17.00.03 / В.Романко. – К., 2001. – 20 с.
13. Семешко А. Портреты современных украинских композиторов (в форме диалогов) : Виктор Власов / А.Семешко. – К. : Асо-Opus, 2004. – 112 с.
14. Симоненко. Мелодии джаза / Симоненко. – К. : Муз. Україна, 1984. – 318 с.
15. Спешилова О. Особенности развития аккордеонного искусства в России : автореф. дисс. ... канд. искусств / О.Спешилова. – Уфа, 2006. – 22 с.
16. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні / А.Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах : збірник статей і доповідей за матеріалами III Міжнародної наук.-практ. конф. – Вип.2. – Луганськ, 2006. – С.78–81.
17. Фейертаг В. Джаз на эстраде / В. Фейертаг // Русская советская эстрада. 1930–1945 : очерки истории [отв. ред. Е.Д.Уварова]. – М. : Искусство. – С.270–303.

In this article was considering one of them stages the professional development of the variety-jazz national and foreign accordionists-bayanists determined period. The sources of the origin and distribution of the variety and jazz music in the national cultural environment are revealed; the questions concerning the problem of the style directions of its development are discussed.

Key words: variety-jazz music, the professional development, national and foreign, accordionists-bayanists.

УДК 78.071.2:681.85

ББК 85.314.3(4 Укр.)

Людмила Кіндрат (Бойчук)

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ ЗАСОБАМИ ФОНОГРАФІЧНИХ ЗАПИСІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЙОСИПА ГОШУЛЯКА)

У статті досліджується фонографічна спадщина Йосипа Гошуляка, аналізуються і характеризуються записи співака. За матеріалами рецензій тогочасних критиків автор досліджує їхнє значення для українського мистецтва.

Ключові слова: Йосип Гошуляк, співак, фонографічна спадщина, репертуар, платівка, критика, рецензія.

На сьогоднішній день питання української дискографії є одним з актуальних завдань сучасної мистецтвознавчої науки. Лише зі здобуттям Україною незалежності звукозаписи наших несправедливо забутих співаків стали популяризуватися серед української мистецької інтелігенції, тоді як у Західній Європі дискографи та колекціонери насолоджувалися співом прославлених митців ще з початку ХХ століття. На превеликий жаль, у наш час є мало фахових дискографів-дослідників, більшість із них зосереджені в українському зарубіжжі, зокрема у США і Канаді. Автор наукового дослідження з історії українського звукозапису та дискографії Степан Максимюк констатує: “Українська дискографія – це одна з найбільш занедбаних ділянок у на-

ший науці” [7, с.10]. Свою роботу він розпочав ще з 1960 року як видавець та колекціонер, який мав різноманітні зв'язки з колекціонерами різних країн світу. Степан Максимюк був ініціатором створення в Україні, зокрема в Києві чи Львові, Національного архіву звукозапису і навіть розробив його концепцію, проте задумане так і не зреалізувалось [2; 11, с.123–124]. Свою оцінку звукозаписам давав Василь Витвицький, хоча сам не був дослідником у цій галузі музикознавчої науки [1]. Є розвідки з питань української дискографії і в Романа Савицького-молодшого та Павла Маценка [8].

Фонографічна спадщина діячів діаспори, зокрема вокалістів, потребує вивчення й наукового обґрунтування. Тому популяризація української вокальної музики засобами фонографічних записів є актуальним *завданням* сучасного мистецтвознавства.

Предметом дослідження виступає фонографічна спадщина Йосипа Гошуляка.

Мета роботи сконцентрована на аналізі трьох платівок співака та їх характеристики.

Основні *завдання* статті:

- розкрити творчий портрет Й.Гошуляка;
- здійснити характеристику платівок співака та їх значення для українського мистецтва;
- подати оцінку творчості Й.Гошуляка тогочасною критикою (за матеріалами рецензій).

Творчий портрет відомого співака, представника української діаспори Йосипа Гошуляка можна змалювати на основі його спогадів [2]. Частина власного репертуару співака викладена в окремому збірнику, де, окрім нот, зібрані рецензії та відгуки про митця відомих науковців – М.Загайкевич, Л.Яросевич [3]. Окремі відомості про співака знаходимо в працях І.Лисенка [4–5] та в книзі А.Рудницького [11, с.279].

Український бас **Йосип (Осип) Гошуляк** народився в 1922 році в селі Пелешівка, тепер Чортківського району, на Тернопільщині, навчався в Чортківській гімназії, а згодом у духовній семінарії, учителював. Після закінчення війни він продовжує навчатися в Мюнхенській духовній семінарії, бере уроки вокалу у співака-педагога Доментія Йохи-Березинця. 1947 року Й.Гошуляк разом із семінарією переїжджає до Голландії, де здобуває вокальну освіту в Королівській консерваторії в Амстердамі (1947–1949 рр., клас Анни Ель-Тур). 1950 року сім'я Гошуляків виїхала до Канади, де співак продовжив своє навчання в консерваторії Торонто (клас К.Кігна). Тут він розпочинає свою співацьку кар'єру, бере участь у різних концертах, виступає на радіо та урочистих імпрезах української громади в Канаді та США. У 1954 році Й.Гошуляк заявив себе як оперний співак на сцені Канадської опери в Торонто, дебютувавши в партії Людовіко з опери *Отелло* Дж.Верді, а з 1958 р. – став почесним членом Канадської оперної компанії. Як професійний співак, Й.Гошуляк працював на сцені Канадської опери понад десять років. Цей період був найбільш вагомим у професійному та мистецькому зростанні митця. Паралельно з творчою діяльністю, будучи вже в зрілому віці, він студіював в Оттавському університеті, де здобув ступінь бакалавра бібліотекознавства. Згодом він працював професійним бібліотекарем у бібліотеці Метрополітальній в Торонто. Й.Гошуляк вільно співав п'ятьма мовами, зокрема італійською, французькою, німецькою та російською. Як зазначав Г'ю Томпсон в “Toronto star”, Й.Гошуляк – це співак з “блискучим голосом і сильним драматичним талантом” [2, с.163].

Репертуар Й.Гошуляка досить різноманітний. Він складається із 25 оперних партій, зокрема арій з опер світової (Дж.Верді – *Дон Карлос*, *Аїда*, *Макбет*, *Отелло*, *Сила долі*; Дж.Пуччіні – *Богема*, *Тоска*, *Турандот*; Ж.Бізе – *Кармен*); російської (П.Чайковський – *Євгеній Онегін*, *Мазепа*; М.Мусоргський – *Борис Годунов*); української (С.Гулак-Артемівський – *Запорожець за Дунаєм*; М.Аркас – *Катерина*; А.Вахнянин – *Купало*; Б.Лятошинський – *Золотий обруч*; Г.Майборода – *Ярослав Мудрий*) класики та ін.

Крім оперної творчості Й.Гошуляк був прекрасним камерним виконавцем. Із середини 60-х років він багато концертував самостійно та з Капелою бандуристів ім. Т.Шевченка (Торонто, Вашингтон, Оттава, Нью-Йорк, Гамільтон та ін.). Першим був концерт у США, організований Союзом українських хорів Америки на пошану пам'яті М.Лисенка, який відбувся 9 грудня 1962 року в Нью-Йорку.

Сотні камерних творів і романсів, духовна музика світової та української класики, численні обробки українських народних пісень (понад сотні різноманітних за жанром) є творчим доробком співака. Основну перевагу він надає творам українських композиторів, зокрема М.Лисенка, М.Леонтовича, П.Демуцького, К.Стеценка, В.Барвінського, В.Косенка, М.Гайворонського, Д.Січинського, Л. Ревуцького, І.Соневицького та інших. Як допитливий співак-но-

ватор та інтерпретатор Й.Гошуляк вишукував призабуті твори, часто надаючи їм мистецького життя. Так, наприклад, у його виконанні звучать: романси М.Гайворонського “Дума” (“Із-за Чорного моря”), В.Барвінського “94-й псалом Давида”, І.Соневицького “Молитва” (Під твою милість); українські народні пісні в обробці Г.Китастого “Ой Січ, мати” та “Як давно”, Л.Ревуцького “Про Ревуху”, О.Чишка “Віє вітер, віє буйний” та “Ой важу я, важу”, Л.Туркевича “Ой не пугай, пугаченьку”, М.Машкіна “У трембітоньку заграю”; народні думи в аранжуванні Ф.Глушка “Невольницький плач” та ін. За образним стилем співак тяжіє до творів характерного драматичного, ліричного та комічного жанрів.

У 1980 та 1990 роках Й.Гошуляк концертував в Україні. Виступи відбувались у Києві, Львові, Каневі, Івано-Франківську та на батьківщині співака – в Тернополі. Основу репертуару турне складали переважно українські народні пісні та твори на слова Т.Шевченка.

Протягом кількох десятиліть Й.Гошуляк постійно співпрацює з українськими громадами зарубіжжя. Він виступає на іменних вечорах, а саме: 1964 рік – пам'яті Т.Шевченка, який відбувся в Оттаві (Канада, 28 листопада), концерті пам'яті С.Бандери (Клівленд, штат Огайо, США, 18 жовтня); 1966 рік – концерт до 10-ліття чоловічого хору “Сурма” в Сиракузах (США); 1967 рік – на честь 75-ліття єпископа Й.Сліпого в Чикаго (США, 21 травня); з нагоди річниці І.Франка в Торонто (Канада, 12 грудня); 1971 рік – вшанування пам'яті Лесі Українки в Боффо-ло (США, 14 листопада). Крім того, співак бере участь у благодійних концертах, дає пожертви на розвиток української культури (як, наприклад, він є жертводавцем книги Івана Лисенка “Музики сонячні звони” [5, с.4]), популяризує українські народні пісні, пропагує твори української класики, в тому числі й твори великого Кобзаря, що свідчить про його національну свідомість та патріотизм. Іван Лисенко називає Й.Гошуляка “глибоко національним співаком”, до того ж він дав влучну оцінку голосу співака, назвавши його “художником глибокого ліричного дару” [5, с.213].

Велику увагу Й.Гошуляк надавав розкриттю музично-поетичного образу. Він зумів поєднати в собі лірико-драматичну колористику голосу, силу звучання, виразну дикцію, динаміку музики з повноцінним артистичним перевтіленням у той чи інший образ залежно від характеру музичного твору. Він зумів повністю оволодіти своїм голосом, як музикант володіє інструментом. Р.Василенко зазначав: “... в лірі Йосипа Гошуляка звучать три струни: всеосяжний талант, бездоганний спів і краса душі” [2, с.552].

Добре розуміючи важливість фонографічної спадщини для історії українського вокального мистецтва, співак здійснив ряд записів. Перший запис голосу співака, про який згадує сам Й.Гошуляк [2, с.131], зустрічаємо на платівці із записами творів композитора Миколи Фоменка. Вона зроблена спільно із шістьма українськими митцями, зокрема дружиною композитора, відомою співачкою Ізабеллою Фоменко, скрипалем Володимиром Цісіком, піаністкою М.Шлемкевич-Савицькою. У виконанні Й.Гошуляка звучать твори “Ой чого ж ти, Дніпре” та “Ой не цвіти буйним цвітом”.

У Канаді, де проживає митець, у різні періоди були видані три платівки співака, а саме: “Йосип Гошуляк – українська клясика” (Тебе я в пісні бачу, рідний краю), видана з нагоди 100-річчя державності Канади та 75-річчя українського поселення в Канаді фірмою “RCA Victor” (1968 р.) під акомпанемент відомого піаніста Лео Баркіна; “Басові арії та монологи” в супроводі Канадського симфонічного оркестру під орудою диригента Ернесто Барбіні, випущена фірмою “But Records Inc.” в США і Канаді (1975 р.); “Taras Shevchenko, The Great Bard in Song. Ukrainian Classics II, Josyp Hoshuliak – Bass; Tetiana Tkachenko – Pianist” (1982 р., присвячена 1500-річчю Києва) [2, с.159]. Відомі ще інші назви третього альбому: “Тарас Шевченко – великий бард пісні. Виконавець пісень – канадський оперний співак Йосип Гошуляк, бас. Піаністка – Тетяна Ткаченко”, “Тарас Шевченко – в слові і пісні” [2, с.569].

Кожна з перелічених платівок є цінною для українського мистецтва, про що свідчить і їх оформлення. Передовсім кожна з них містила короткий нарис про творчий шлях співака, а головне – у кожній із них викладені біографічні відомості про авторів виконуваних композицій. Вони подавалися трьома мовами: українською, англійською, французькою, що відповідало стандартам звукозапису в Канаді [9, с.448]. Тримовність текстів дає змогу популяризувати українську культуру у світі. Це “своєрідна частина історії української музики в життєписах її класиків” [2, с.138]. Відмінною рисою фонографічних записів співака є й те, що Й.Гошуляк від-

кривав зарубіжній музичній еліті нові обличчя. Так, наприклад, крім знаних у світі таких українських композиторів, як М.Лисенко, С.Людкевич, він пропагував твори маловідомих – Д.Січинського, В.Барвінського, О.Бобикевича, А.Кос-Анатольського. Великий тираж платівок із записами голосу співака, а також їх часте транслювання в канадських радіопередачах, у програмах SFRB, “Gilmurs Albums of CBS” є свідченням їх популярності та визнання у світі.

Довгограюча платівка “Йосип Гошуляк – українська клясика” є дискографічним записом українського класичного репертуару [додаток №1]. Для канадських слухачів це свідчення того, що український народ багатий не лише народними, фольклорними піснями, але й має серйозний класичний доробок. Музикознавець Павло Маценко у своїй рецензії писав: “... це не тільки платівка, яких багато, але як великої вартості мистецький альбом” [8, с.23]. Він визначає мету даного запису. Оскільки платівка присвячена 100-річчю державності Канади та 75-річчю українського поселення в Канаді, критик вважає, що нею співак хотів нагадати українцям про їхнє походження. Саме це й було метою запису. У статті “Українські пісні – нові плити” С.Максимюк подає вислови музичних критиків про дану платівку. Іван Менделюк, зокрема, писав: “Платівка маестра Й.Гошуляка зайняла своє місце в розвитку нашого мистецтва платівок” [6, с.25]. Відомий канадський музичний критик Дейвід Робертсон писав: “На цій платівці Йосип Гошуляк репрезентує себе як один з найкращих басових голосів світу” [2, с.551].

Цінним у другій платівці є виконання монологу “Чернець” українського композитора М.Вериківського [додаток №2]. У своїй рецензії Василь Витвицький писав: “Нашому співакові належить признання за те, що добув цей твір з забуття і дав змогу запізнатися з ним ширшим колам наших і не наших слухачів” [1, с.350]. Монолог є складним для виконання, тому вимагає від виконавця не тільки доброго володіння голосом, але й глибокого розуміння історичної і літературної вартості твору. Власне Й.Гошуляк зумів утілити у своєму виконанні весь задум автора. Відомий діяч музичної культури діаспори Григорій Китастих зауважив: “Слухаючи твір Вериківського, я не міг стримати своїх сліз” [2, с.551]. Після виходу у світ платівки “Басові арії та монологи”, Пауль Зарінс у журналі “Metropolitan news” дав оцінку голосу Й.Гошуляка, відзначаючи його “слов’янський” стиль інтерпретації оперних творів [2, с.154].

Третя платівка популяризує творчість Тараса Шевченка серед чужинців. На титульній сторінці подаються інформаційні відомості про поета [додаток №3]. На думку І.Лисенка, вона є єдиним повним записом на тексти Кобзаря в історії української дискографії [2, с.550]. Після прослуховування платівки Д.Робертсон зазначав: “Я сміло можу сказати, що коли б я не був шотландцем... я був би українцем”, “в цих піснях є трохи меланхолії і суму... однак ця риса стає сильним додатком до драматичності і навіть містичності в Гошуляковому голосі” [2, с.570, 162].

Крім згаданих звукозаписів, голос Йосипа Гошуляка можна почути з платівок Капели бандуристів та інших співочих колективів. Крім того, у спогадах співака згадується про касетний запис, здійснений під час одного з концертів у Канаді [додаток №4]. На жаль, точної відомості, про який саме концерт йдеться, ми не маємо. Проте відомо, що після виходу Й.Гошуляка на пенсію в Метрополітальній бібліотеці Торонто вийшли дві статті-промови. Власне, в одній із них, під назвою “Співаючий бібліотекар”, згадується про записи співака на плівки під час концерту в Королівській консерваторії в Торонто та концерту “в пошану українських акторів, корифеїв української сцени, тепер пенсіонерів, що живуть у Нью-Йорку” (березень, 1984 р.) [2, с.228].

Після виходу кожної з платівок Й.Гошуляка в пресі з’являлося безліч рецензій та відгуків. У них йшлося про виконавця й виконувани ним твори. Борис Олександрів у своїй статті “Йосип Гошуляк. Життєвий і мистецький шлях співака-артиста”, яка була надрукована у “Нашій Українській музичній енциклопедії” [2, с.537], а також у журналі “Свобода” [10], подає думки критиків і літераторів про співака. Збереглися рецензії українських, американських та канадських критиків: В.Софронів-Левицький “Й.Гошуляк в українській класиці”, І.Менделюк “Платівка Й.Гошуляка”, О.Залеський “Грамфонна платівка Й.Гошуляка” в щоденнику “Свобода” (Нью-Джерсі, США); М.Приходько в щоденнику *Америка* (Філадельфія); П.Маценко в “Новому шляху”; О.Хмурович “Українська музична класика у виконанні Йосипа Гошуляка” у торонтонській газеті “Гомін України”; І.Макарик “Нечуваний бас” у *Ukrainian Eco* (Торонто); Р.Савицький молодший “Йосип Гошуляк на платівках” в “Українському тижневику”; К.Гілмор у “*Sound Magazine*”; Г.Томпсон “Чудовий голос і сильний драматичний талант” у “*Toronto Daily Star*”, К.Картер “Гошуляк є артистом найвищого рангу” у “*Winnipeg Free Press* та *The FM Gulde*”; Д.Робертсон “...один з найкращих у сучасному світі сонорних басів” у *Sault Star* [2, с.203], Е.Кіпріотті “Йосип Гошуляк є справді винятковим басом з низьким рідкісним тембром”

у “*The Varsity*”. Важливою оцінкою для Й.Гошуляка був відгук на одну з платівок його вчителя Доментія Березинця: “Чути колоритність голосу, співаєш з почуттям, діапазон широкий, кантилена є...” [2, с.145].

Критики та рецензенти загалом описують голосові дані співака, його музичальність, уміння образно перевтілюватись, використовуючи якості свого таланту, власну інтерпретацію, що є свідченням доброї вокальної бази. Зокрема П.Маценко писав: “Голос вирівняний, подання його зразкове, як і дикція. Артист доречно й пластично розгортає тексто-музичні образи, з повним розумінням і чуттям нюансу...” [2, с.203]. До речі, канадські музичні критики були більш щедрими у своїх висловлюваннях, ніж українські, крім того вони називали Й.Гошуляка “одним з найкращих басових співаків нашого світу” [2, с.537]. Хоча саме вони радили співаку акцентувати у виборі репертуару на твори світової, а не української класики.

Проаналізувавши перелічені рецензії, ми спробували дати характеристику голосу митця: шляхетний, благородний тембр, виразна й чітка дикція в текстах різними мовами, вільна інтерпретація, чуттєве нюансування, вирівняний голос по всій ширині, злагодженість регістрів, художнє виконання творів створюють образ Й.Гошуляка як співака-виконавця. Музичний критик Д.Робертсон порівнював його голос із голосом Ф.Шаляпіна: “...це є “знаменитий” винятково красивий драматичний голос...” [2, с.156].

Підсумовуючи викладене вище, можна з упевненістю сказати, що записи Й.Гошуляка є цінним доробком в українській фонографічній спадщині. Поєднані за змістом, стилем вони розкривають світові не лише багатство голосу співака, але й мають історичну цінність у галузі теоретичного музикознавства та української музичної й художньої літератури. Наявність біографічних даних митців, композиторів, поетів і художнього оформлення платівок давала можливість ознайомити широке коло слухачів із перлинами української класики. Усвідомлення співаком значущості фонозаписів є своєрідною домінантою його творчого життя, адже, вважаючи, що професійний співак повинен залишити запис свого голосу, Й.Гошуляк був ініціатором власних записів. Він називав це “скромним вкладом у поширення і усталення досягнень української музичної культури” [2, с.130].

Звичайно, якщо б усі співаки мали можливість та усвідомлено займалися цією нелегкою працею, скарбниця української фонотеки на сьогоднішній день виглядала б дещо по-іншому. Безперечно, запис голосу того чи іншого співака – це, на нашу думку, своєрідна вокально-практична школа. Адже відображення манери виконання є однією з основ професійної освіти вокаліста.

ДОДАТКИ

Додаток № 1.

Платівка “Йосип Гошуляк – українська клясика” (Тебе я в пісні бачу, рідний краю), (1968 р.). Супровід відомого піаніста Лео Баркіна.

1. “Псалом Давида 84”, слова П.Куліша, муз. В.Барвінського
2. “Кряче ворон”, слова Є.Кротевича, муз. К.Стеценка
3. “Дума”, слова народні, муз. М.Гайворонського
4. “Ой, поля, ви, поля!” слова О.Кониського, муз. В.Барвінського
5. “Степ”, слова М.Чернявського, муз. Я.Степового
6. “Пісня Тараса” з опери *Тарас Бульба*, слова М.Старицького, муз. М.Лисенка
7. “Човен”, слова Є.Гребінки, муз. М.Лисенка
8. “Ой, Дніпре мій, Дніпре”, слова Т.Шевченка, муз. М.Лисенка
9. “Безмежне поле”, слова І.Франка, муз. М.Лисенка
10. “Свято в Чигирині”, слова Т.Шевченка, муз. М.Лисенка

Додаток № 2.

Платівка “Басові арії та монологи” (1975 р.).

1. Арія Просіди з опери *Сицилійська вечеря*, муз. Дж.Верді
2. Арія Фіаско з опери *Набукко*, муз. Дж.Верді
3. Арія Філіпа з опери *Дон Карлос*, муз. Дж.Верді
4. Арія Варязького гостя з опери *Садко*, муз. М.Римського-Корсакова
5. “Чернець”, поема-монолог, слова Т.Шевченка, муз. М.Вериківського
6. “Ой чого ти, Дніпре”, муз. М.Фоменка (у книзі Й.Гошуляка подані автори – Коханський-Яременко) [3, с.578]

Додаток № 3.

Платівка *Taras Shevchenko, The Great Bard in Song. Ukrainian Classics II, Josyp Hoshuliak – Bass; Tetiana Tkachenko – Pianist* (Тарас Шевченко – великий бард пісні. Українська класика, Йосип Гошуляк – бас. Піаністка – Тетяна Ткаченко) (1982 р.).

1. “Причинна”, муз. М.Лисенка
2. “Гетьмани”, муз. М.Лисенка
3. “Минають дні”, муз. М.Лисенка
4. “Понад полем іде”, муз. М.Лисенка
5. “Мені однаково”, муз. М.Лисенка
6. “Доля”, муз. М.Лисенка
7. “Ой Дніпре, мій Дніпре”, муз. М.Лисенка
8. “Давно те минуло”, муз. А.Кос-Анатольського
9. “І золотої, й дорогої”, муз. Д.Січинського
10. “За байраком байрак” муз. С.Людкевича
11. “Думи мої”, муз. О.Бобикевича
12. “І небо не вмить”, муз. О.Бобикевича
13. “Марія”, муз. О.Бобикевича

Додаток № 4.

Касетний запис. Канадська концертна програма. Супровід Тетяни Ткаченко.

1. “Молитва”, муз. І.Соневецького
2. “In kvesta tomba askura”, муз. Л. ван Бетовена
3. “Di egre gottes aus natur”, муз. Л. ван Бетовена
4. “Пісня мандрівника”, муз. П.Чайковського
5. “Рева та стогне Дніпр широкий”, муз. М.Лисенка
6. “Човен”, муз. М.Лисенка
7. “Ой чого ти, Дніпре”, муз. М.Фоменка
8. “O tu Palemto” з опери *Сицилійська вечеря*, муз. Дж.Верді

* * *

1. “Дума про козака-бандуриста”, обр. Ф.Глушко
2. “Невольницька дума”, муз. Ф.Глушко
3. “На калині мене мати колихала”, муз. В.Верменича
4. “Ой нагнувся дуб високий”, муз. М.Гайворонського
5. “Як давно”, муз. Г.Китастого
6. “У трембітоньку заграю”, муз. М.Машкіна
7. “Ой з-за гір, з-за гір”, обр. Л.Ревуцького
8. “Віє вітер, віє буйний”, обр. О.Чишка
9. “Про Ревуху”, обр. Л.Ревуцького
10. “Ой важу я, важу”, обр. О.Чишка

1. Витвицький В. Нова платівка Йосипа Гошуляка / В.Витвицький // Витвицький В. Музикознавчі праці : публіцистика [упор. Л.Лехник]. – Львів, 2003. – С.350–351.
2. Гошуляк Й.Г. Й свого не цурайтесь : спогади, листування, матеріали / Й.Г.Гошуляк. [худож. оформ. М.Канюка]. – Львів : Каменяр, 1995.
3. Гошуляк Й.Г. Пісні, думи та романси з репертуару Й.Гошуляка / Й.Г.Гошуляк. – Тернопіль : ДЖУРА, 1999.
4. Лисенко І.М. Словник співаків України : енцикл. видання / І.М.Лисенко; [післямова М.Слабошпицького]. – К. : Рада, 1997. – С.70–71.
5. Лисенко І.М. Музики сонячні дзвони : статті, рецензії спогади / І.М.Лисенко. – К. : Рада, 2004.
6. Максимюк С. Українські пісні – нові плити / С.Максимюк // Вісті (Міннеаполіс), 1986. – Ч.4 (27). – Грудень. – С.25–26.
7. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / С.Максимюк. – Львів; Вашингтон : Видавництво українського Католицького Університету, 2003.
8. Маценко П. Альбом пісень / П.Маценко; [Й.Гошуляк (рецензія)] // Вісті (Міннеаполіс), 1986. – Ч.4 (27). – Грудень. – С.23–24.
9. Нудьга Г. Українська пісня в світі : дослідження / Г.Нудьга. – К. : Муз. Україна, 1989. – С.446–448.
10. Олександрів Б. Йосип Гошуляк (силует співака-артиста) / Б.Олександрів // Свобода. – 1977. – 1–4 лютого.

11. Рудницький А. Українська музика : історико-критичний огляд / А.Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963.

In this article the phonographic heritage of Goshuliak is studding. The main attention is paid on analysis of the records singer. The author made an description of the records by the materials of the critics of that times. Also he describes the meaning of the records for the Ukrainian art in general.

Key words: Joseph Goshuliak, singer, phonographic heritage, repertoire, plate, critic, review.

УДК 78.071.2

ББК 85.313(4 Укр.)

Віолетта Дутчак

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЬГИ ГЕРАСИМЕНКО-ОЛІЙНИК У КОНТЕКСТІ
БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ**

У статті проаналізовано творчий шлях і здобутки заслуженої артистки України, бандуристки та культурно-громадського діяча Ольги Герасименко-Олійник (США). На прикладі її творчості визначено особливості збереження регіональних традицій львівської академічної школи бандурного виконавства в діаспорі, підкреслено репрезентацію виконавицею українського інструментарію, активізацію створення нових репертуарних жанрів.

Ключові слова: Ольга Герасименко-Олійник, бандурне мистецтво, виконавство, еміграція, діаспора, львівська академічна бандурна школа.

Мистецтво української діаспори охоплює численні напрями та окремі культурні явища. Серед них бандурне мистецтво українського зарубіжжя позначене своєрідним характером, що проявився в поєднанні не лише мови й музики, як національних чинників, але й інструментарію, що й стало пріоритетним в діяльності представників цього напрямку. Бандурне мистецтво саме в ХХ столітті розширило географічні межі свого активного функціонування як на території України, так і за кордоном, у середовищі українського зарубіжжя.

У кожному з періодів розвитку бандурного мистецтва за кордоном, у т. ч. і в кінці ХХ – початку ХХІ ст., вирізняються яскраві постаті окремих виконавців, діяльність яких суттєво зумовила процес якісних змін цього напрямку не лише в діаспорі, але й опосередковано вплинула на питоми українські процеси функціонування різних видів виконавства, розширення репертуару.

Пропонована стаття є фактично першою спробою фахово дослідити діяльність Ольги Герасименко на ниві бандурного мистецтва в Україні та діаспорі. Публікація узагальнює відомості про О.Герасименко, її родину, творчість її чоловіка, композитора Юрія Олійника, вміщені в Енциклопедії Сучасної України [7], публікаціях на сторінках преси [4–6; 8–14; 18–20] та в мережі Інтернет [15–17]. Окремі висновки сформовані в результаті особистого листування й спілкування автора статті з виконавицею, а також аналізу її аудіозаписів бандурного репертуару та опублікованих збірників. **Мета статті** – визначити творчі здобутки Ольги Герасименко-Олійник на музично-громадській ниві в середовищі українського зарубіжжя кінця ХХ – початку ХХІ ст. Для досягнення мети конкретизовано такі **пошукові завдання**: проаналізувати й систематизувати етапи життєвого і творчого шляху Ольги Герасименко, професійно дослідити й оцінити бандурну виконавську творчість мисткині на основі документальних матеріалів (афіш, відгуків у пресі) та аудіозаписів; проаналізувати ансамблевий вокально-інструментальний і сольний інструментальний репертуари та суспільно-громадську діяльність О.Герасименко.

Популяризація бандури у світі щільно пов'язана з діяльністю як колективів бандуристів, так і окремих виконавців. Їх поява в країнах Європи, американського континенту, Австралії була зумовлена часовими еміграційними хвилями, визначеними соціально-економічними й історичними умовами в Україні кінця ХІХ та протягом ХХ ст. Історичні джерела традиційно характеризують такі хвилі еміграції: 1) трудову (кінець ХІХ ст.); 2) політичну і трудову (міжвоєнну); 3) політичну (після Другої світової війни); 4) трудову (сучасну). Еміграційні хвилі різнилися за причинами їх виникнення, а відповідно, і за соціальним та освітнім (інтелектуальним) станом її представників. Кожна нова еміграційна хвиля вносила свої корективи в соціокультурну й естетичну ситуацію в середовищі українського зарубіжжя. Це зумовлювалося і характером самої еміграційної хвилі (свідомої чи вимушеної), і наявними відмінностями в країнах розселення українців.

Саме тому, проектуючи вплив кожної з еміграційних хвиль на бандурне мистецтво діаспори, можна визначити взаємозалежність рівня розвитку бандурного мистецтва в Україні й за кордоном, адже кожен емігрант-бандурист був не тільки носієм певних регіональних традицій бандурного виконавства, а також репрезентував володіння типом інструментарію, репертуарними жанрами.

Звідси, в результаті аналізу хвиль еміграції, можна визначити рівень як взаємовпливів, так і власних ознак розвитку бандурного мистецтва в Україні й за кордоном, особливо в країнах Європи та Америки.

Якщо емігранти попередніх трьох хвиль мали лише опосередкований зв'язок з Україною (переважно на рівні родинного спілкування), то в часовому просторі четверта еміграційна хвиля збіглася не лише зі становленням та утвердженням незалежності України (кінець 80-х – початок 90-х років і до сьогодні), але й активізацією співпраці різноманітних українознавчих інституцій, у тому числі й українських осередків бандуристів. Бандуристи, які в силу соціально-економічних, культурних, концертно-гастрольних, родинних причин опиняються в країнах Європи, Америки, Австралії, усе ж не полишають тісних зв'язків з Україною, будучи безпосередніми сполучними ланками між виконавцями й педагогами з обох сторін.

Однак слід відзначити, що існує певна різниця в характері діяльності бандуристів нової хвилі, що проявилася в специфіці мети їх еміграції, а звідси й майбутніх прагнень, мотивації праці, розширення інтелектуальних можливостей тощо. Серед причин еміграції слід назвати: пошук роботи, сімейні обставини (об'єднання сімей, заміжжя тощо), трудові пропозиції іноземних інституцій та ін. Проте наявність уже сформованих великих культурних осередків у діаспорі (особливо в США, Канаді, Австралії) допомогла бандуристам уникнути розпорошеності, неорганізованості. Значний технічний рівень виконавців-емігрантів дозволив їм узяти активну участь в академічних мистецьких проектах.

Серед таких представників останньої еміграційної хвилі слід назвати імена бандуристів: Остапа Стахів, Ольги Герасименко (США), Віри Зелінської (Канада), Лариси Ковальчук (Австралія), Алли Ланової (Португалія) та ін. В основному вони представляли львівську та київську академічні школи бандурного виконавства. Саме високий професійний рівень, ґрунтовна фахова освіта дозволили їм органічно ввійти до мистецьких кіл регіонів їх еміграції. Зупинимось детальніше на постаті відомої виконавиці, бандуристки й музично-громадської діячки Ольги Герасименко.

Ольга Василівна Герасименко (Герасименко-Олійник) народилася 10 червня 1958 року у Львові в родині відомого педагога й майстра бандур, професора Львівської консерваторії ім. Миколи Лисенка Василя Герасименка. Мати – Тетяна Миколаївна, диригент за фахом, працювала бібліотекарем у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси. Ще з дитинства Ольга була в епіцентрі музичних традицій родини. Разом із сестрою Оксаною вони навчалися у Львівській СШ №34 ім. М. Шашкевича та у Львівській дитячій музичній школі №1 у класі фортепіано Г. А. Ситник. У родині батька-музиканта постійно звучала бандура самого Василя Явтуховича та його студентів.

Батько конструював і ремонтував інструменти, часто грав і співав, він же й акомпонував Олі та Оксані під час їхнього виконання дуетом українських народних пісень. Дівчата під його керівництвом підготували програму для вступу в музичне училище по класу бандури. У 1974–1978 рр. вони навчаються у Львівському державному музичному училищі ім. С. Людкевича в класі бандури В. Я. Герасименка, де опановують професійні засади виконавства, апробовують новостворені батьком інструменти “Львів’янка” в навчальному процесі та концертній практиці.

З 1974 року розпочинає свою діяльність тріо бандуристок (Ольга, Оксана Герасименко та Христина Маковська-Залуцька). З 1975 р. тріо бандуристок (у складі Ольги та Оксани Герасименко, а також Ольги Войтович) під керівництвом В. Я. Герасименка розпочинає активну концертну діяльність, виступаючи перед широкою аудиторією в Україні та за її межами. Вони часто виступали в програмах Львівського радіо і телебачення, на запрошення Центрального телебачення (Москва) брали участь у мистецьких програмах (“Шире круг”, “Народное творчество” та ін.). У 1977–1978 роках тріо – учасники Днів України на ВДНГ СРСР у Москві – виїжджає з концертами в Польщу.

З 1978 року Ольга Герасименко (разом із сестрою Оксаною) вступила до Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка на оркестровий факультет, який закінчила з відзнакою 1982 року, отримавши кваліфікації концертного виконавця, диригента оркестру українських народних інструментів, педагога.

У роки навчання в консерваторії продовжується активна концертна діяльність Ольги Герасименко в складі тріо бандуристок (разом із сестрою Оксаною та Ольгою Войтович), де вона співала альтом і виконувала одну з інструментальних партій. Василь Явтухович Герасименко взяв під опіку цей колектив з експериментальними цілями, активно залучаючи дівчат до процесу творення. За роки навчання вони стали співавторами десятків обробок народних пісень, аранжувань авторських творів українських і зарубіжних композиторів, які згодом Ольга Герасименко видала в збірниках (США) та методично обґрунтувала у своїй науковій статті [3]. Молодий колектив стає першим тріо бандуристок, в репертуар якого входили не лише народні пісні, але й численні інструментальні твори, авторські пісні львівських композиторів із присвятою. Виконавиці вирізнялися загальним високим рівнем володіння бандурами, що дозволяло всі три інструментальні партії різнофактурно насичувати.

1978 року тріо стало лауреатом Першої премії Всесоюзного огляду-конкурсу, присвяченого XI Всесвітньому фестивалю молоді та студентів. У 1978–1979 рр. бандуристки – учасниці Республіканського фестивалю “Молоді голоси” в Києві. Географія їх концертних гастролей поступово охоплює не лише міста України, але й Росії, Грузії, Польщі, Німеччини, Іспанії, В’єтнаму, Японії та інших країн.

Після творчого звіту Львівської консерваторії в Москві (1981) головний диригент хорової капели Московської філармонії, народний артист СРСР Владислав Соколов сказав: “Ваш навчальний заклад – найвищого класу щодо підготовки виконавців на народних інструментах. Кажу це під враженням, насамперед, тріо бандуристок. Я приголомшений безпосередністю, легкістю, майстерністю, природністю їх виконання” [13].

Мистецькі здобутки ансамблю в цей період зафіксовані у фондових записках на Українському радіо (1980), передачах “Дзвени, бандуро” Львівського телебачення (1979–1982).

У підсумку Державної атестаційно-тарифікаційної комісії при Львівському управлінні культури за 1982 рік зазначено: “Тріо бандуристок у складі Ольги Войтович, Ольги та Оксани Герасименко відзначається гарним ансамблем, майстерним володінням інструментами, музичним смаком” [2]. Збереглися численні схвальні відгуки в пресі про діяльність ансамблевого колективу бандуристок.

Оксана Герасименко зауважує: “як колись для тріо сестер Байко, так нашому колективу також композитори довіряли першовиконання своїх творів. Так, зокрема, Володимир Івасюк написав свою “Калину приморожену” на слова М. Петренка та “Шумить пшениця як Дунай” на слова С. Пушика спеціально для нашого тріо, а Ілля Бердник прислав нам “Вечірню дівочу” та “Зелену неділю”, пісні, які досі звучать в репертуарі бандуристів. Були ми першими виконавицями пісні “Цвіт калини” Ісидора Вимера, для нас написав свої перші пісні Ігор Кушплер. Саме для нашого колективу була написана й інструментальна “Рапсодія-дума” Олександром Яковчуком” [2].

Після виходу Оксани Герасименко зі складу тріо (через еміграцію за сімейними обставинами на Кубу), колектив продовжує співпрацювати зі Світлою Олішук. У 1981–1983 роках вони гастрювали по Україні, в Іспанії та Німеччині.

У 1984–1985 роках Ольга Герасименко, працюючи вже викладачем Львівської консерваторії, утворює ще один ансамбль – тріо – разом зі студентками Ольгою Васильчук, Марією Вислоцькою. Вони стають активними учасниками творчих студентських бригад консерваторії, а також концертують у Росії. 1985 року тріо в складі Марії Вислоцької, Любові Олендій та Ольги Герасименко представляє українську культуру в екзотичній Африці.

Упродовж 1986–1987 рр. тріо в складі Ольги Войтович-Стащишин, Ольги Герасименко та Любові Олендій творчо співпрацювало з відомим львівським композитором Юрієм Ланюком, який написав свої пісні “Мати наша” (сл. Б. Олійника) та “Де ти, пташино” (сл. Р. Лубківського) саме для цього складу. 1985 року дівчата побували з концертами на Філіппінах, виступали в програмах Львівського телебачення.

У 1987–1988 рр. Ольга Герасименко, Ольга Войтович-Стащишин та Христина Маковська-Залуцька в складі тріо творчо працювали у Львові. Записали концертну програму на Львівському телебаченні (1988). У жовтні цього ж року стали лауреатами Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах в Івано-Франківську (II премія, номінація “однорідні ансамблі”). 1991 року відбувся з успіхом концертний тур тріо в містах США, в результаті якого вийшов у світ аудіо-альбом.

Протягом 1982–1988 рр. Ольга Герасименко – старший викладач, концертмейстер оркестру народних інструментів, капели бандуристок Львівської консерваторії ім. М.Лисенка. Вона була постійним куратором концертної практики студентів, у т. ч. літньої, підтримувала різні форми ансамблевих колективів бандуристок, допомагала з формуванням репертуару.

У 1987–1989 рр. О.Герасименко навчається в асистентурі-стажуванні в Київській державній консерваторії ім. П.Чайковського, у класі професора Сергія Баштана, працює його асистентом. Вона починає активно концертувати як солістка-інструменталістка, а також бере участь у Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах (Івано-Франківськ, 1988), де отримує звання лауреата в номінації “бандурист-інструменталіст”. Саме на конкурсі Ольга Герасименко репрезентує свої власні експериментальні переклади творів для бандури з фортепіано (зі скрипкового та гітарного оригіналів).

Від 1989 року Ольга Герасименко проживає в місті Сакраменто (Каліфорнія, США), куди переїхала до чоловіка, педагога і композитора Юрія Олійника після одруження. Разом з Ю.Олійником вона очолює Товариство збереження української спадщини Північної Каліфорнії, часто виступає з концертами на західному та східному побережжях країни, із серіями лекцій пропагує українську історію, культуру, музику в музеях, школах, коледжах, університетах США.

На час одруження з О.Герасименко Юрій Олійник уже був відомим автором камерних інструментальних та оркестрових творів (серед них – Соната для фортепіано (1977); Концерт для фортепіано з оркестром (1988); твори для дітей та юнацтва тощо), численних камерних вокально-інструментальних композицій, у т. ч. й обробок українських народних пісень, а також Першого Концерту для бандури із симфонічним оркестром (“Американський” (1987), присвяченого відомому бандуристу діаспори Віктору Мішалову). Проте розглядати подальшу композиторську творчість Юрія Олійника для бандури неможливо без урахування його мистецької співпраці з дружиною-бандуристкою – Ольгою Герасименко, яка стала не лише першим виконавцем його

творів, але і їх популяризатором на концертних сценах Сполучених Штатів Америки та України. Він створює оригінальні твори для бандури – Сонату (1988), концерти для бандури з оркестром: №2 “Романтичний” (1993), №3 “Екзотичний” (1 ред. – 1994, 2 ред. – 1999), №4 “Трипільський” (1996–1997), №5 “Нове тисячоліття” (2008), календарний цикл “Чотири подорожі в Україну” для бандури і фортепіано (1994) та ін. [1; 6; 10].

Звернення Юрія Олійника до такого складного жанру, як концерт для бандури і симфонічного оркестру, видається не випадковим. Саме концерт відкриває перед бандурним мистецтвом можливість відображення на концептуальному рівні значних ідейно-естетичних проблем. Поєднання тембру бандури (соло) і оркестрових барв, симфонічні засади розвитку розкривають для вирішення виконавцями цілого комплексу складних завдань – акустичних, тембрових, динамічних тощо.

У концертах композитор використовує традиційні форми – сонатне allegro, складну тричастинну форму, рондо тощо. Для всіх зразків даного жанру характерним є тричастинний цикл, в якому контрасти музичних образів, проте, не затушовують цільності й наскрізності розвитку думки.



* Юрій Олійник – композитор, піаніст, педагог, зарубіжний член Національної спілки композиторів України, музично-громадський діяч. Уродженець Тернополя (1931), випускник Клівлендського музичного інституту (ступінь бакалавра, 1956), університету Кейс Вестерн Резерв (ступінь магістра, 1959), проживає в Сакраменто, США. Викладав у Клівлендській музичній школі “Сеттлмент”, Музичній консерваторії Сан-Франциско, Каліфорнійському університеті. Нині працює професором в Америкен Рівер коледжі Сакраменто, очолює приватну музичну студію класу фортепіано. Нагороджений почесною грамотою Кабінету міністрів України (1999), орденом “За заслуги” III ступеня (2008) за вагомих внесок у популяризацію історичних та сучасних надбань України у світі, особливий внесок в українську культуру.

Характерними особливостями музичної мови Юрія Олійника можна вважати вмiле й цiльне поєднання сучасних композиторських засобiв (ладова бiфункцiйностi, складнi альтерованi свiзвуччя, ритмiчна багатоманiтностi, в якiй чiтко можна вiдчути впливи американської музики) з тяжiнням до української пiснi в найрiзноманiтнiших проявах (“вiдверте” цитування, переiнтонування, ритмiчна стилiзацiя, ладова асоцiативностi). В оркестровому письмi композитора можна вiдзначити майстерне володiння “тембровим чуттям”, особливо в епiзодах спiльної гри з бандурою.

Концерт №2 G-Dur (1993) “Романтичний” присвячений Олі Герасименко, дружині композитора та його першій виконавиці. У ньому широко використані мотиви українських народних пісень, улюблених у сім’ї Герасименко-Олійник: “Ой зірву я з рожі квітку”, “Іванку, Іванку”, “О милий мій”. У цілому, концерт поєднує романтично-ностальгічне забарвлення з елементами енергійно-піднесеного оптимістичного настрою, який, можливо, дуже тонко відображає почування українців за кордоном. На тій землі, що стала їм домівкою, створила умови для самореалізації, проте чи стала батьківщиною?.. Партія соліста надзвичайно віртуозна, сповнена блискучих пасажів, акордових поєднань, розмаїтих фактурних зіставлень. Аналогічно до першого, концерт містить дві розгорнуті сольні каденції у I та в III частинах, в яких створено всі передумови для якнайповнішого відтворення всього емоційного й технічного потенціалу соліста-виконавця.

Концерт №4 “Трипільський” (1996–1997), окрім загальної програмної назви, містить і узагальнено-програмні назви частин (“Світанок”, “Апогей”, “За горизонтом”), що створює певні асоціативні уявлення в слухача. Композитор відобразив староукраїнські образи, опираючись на мотиви давніх діатонічних мелодій, кварто-квінтові поспівки, плагальні зіставлення гармонії. У творі проступають героїко-епічні мотиви, відголоски давніх військових походів наших пращурів (I частина), замальовки картин природи в поєднанні зі щирими ліричними переживаннями (II частина), святково-танцювальні епізоди (III частина). У порівнянні з попередніми зразками “Трипільський концерт” вражає багатством різнохарактерних мелодичних поспівок, ритмічних побудов. Серед тематичного матеріалу спостерігаємо звернення до українських пісень – “Летів пташок” (II частина), коломийка (III частина). Партія бандури в концерті надзвичайно ефектна – і в тембровому, і у фактурному вирішенні. Арпеджовані акорди поєднуються зі стаккатними мотивами; ходи паралельними тризвуками – з короткими одноголосими поспівками; акорди тремоляndo – з репетиційними зворотами; арпеджіоподібні пасажі в партії правої руки – з гамоподібним рухом у лівій; репетиції лівої руки харківським способом – з “пустими” кварто-квінтовими зворотами правої. Широка палітра виразових засобів бандури, використаних композитором, відповідає всім високим технічно-виконавським потенціалом Ольги Герасименко. “Львів’янка” та рівню високого технічно-виконавського потенціалу Ольги Герасименко.

Сюїтний цикл “Чотири подорожі в Україну” (1994) для бандури і фортепіано можна було б умовно назвати календарною сюїтою “Пори року”, оскільки програмні назви частин викликають саме такі асоціації: “Весняний танок”, “Обжинки”, “Всебарвна осінь”, “Зимові контрасти”. Кожна із частин відтворює особисті враження композитора, певну емоційну настроєвість, калейдоскопічну змінність картинок природи. У цілому, у циклі відсутня сумна ностальгічна нота, музична розповідь носить світлий, задушевний характер. Тембри бандури і фортепіано зливаються в єдиному музичному потоці, розкриваючи образний світ мислення композитора. Відсутні протиставлення, “змагання” тембрів, партії бандури і фортепіано органічно доповнюють одна одну, переплітаються, утворюючи єдину музичну канву. Певною мірою, цей цикл можна назвати дуєтом-згодою, паритетним ансамблем двох інструментів, в якому проглядається “сімейна” проекція родини Герасименко-Олійник, нероздільність України та діаспори.

1992 року О.Герасименко-Олійник уперше виступила як солістка із симфонічним оркестром “С’єрра” на світовій прем’єрі Першого “Американського” концерту Ю.Олійника. А 1995 р. відбулися прем’єри Другого “Романтичного” концерту композитора (Львів, Сакраменто). Четвертий “Трипільський” концерт Ольга Герасименко-Олійник виконала із симфонічним оркестром Одеської філармонії (під керівництвом Хобарта Ерла), під час його гастролей у США в травні 1998 року.

Бандуристка вперше записала на студії й випустила компакт-диск “Три концерти Ю.Олійника для бандури та симфонічного оркестру”, твори, які вона неодноразово виконувала з американськими та європейськими оркестрами (1999), а також аудіо-диск “На Різдво Христове” (Ольга, Оксана Герасименко та інструментальний ансамбль, 1999).

За вагомі заслуги в популяризації української культури за кордоном, під час проведення в рамках Всеукраїнського огляду майстрів мистецтв та народної творчості фестивалю мистецтв українського зарубіжжя “Український спів у світі” їй було присвоєно звання заслуженої артистки України (1999). У репертуарі Ольги Герасименко-Олійник переважають сольні інструментальні твори для бандури різних форм і жанрів. Серед них оригінальні концертні п’єси віртуозного та ліричного характеру композиторів Миколи Дремлюги, Костянтина Мяскова, Мирослава Скорика, Сергія Баштана, Юрія Олійника, а також перекладені сонати й концерти Георга Фрідріха Генделя, Йогана Себастьяна Баха, Антоніо Вівальді, Карла Діттесдорфа та ін. (див. Додаток).

Високий технічний та художньо-емоційний рівень гри дозволив Ользі Герасименко-Олійник з успіхом виступити на Всесвітньому чемпіонаті виконавських мистецтв у Голівуді (2002), де вона була нагороджена золотою медаллю та кришталевою зіркою за найкраще виконання на народному інструменті.

2003 року Ольга Герасименко-Олійник з успіхом концертує із секстетом української музики містами США (струнний квартет, бандура і флейта), репертуар якого включав музику українських композиторів – О.Нижанківського, М.Скорика, Оксани Герасименко.

Також Ольга Герасименко видала (аранжування та упорядкування) численні репертуарні збірники, що становлять вагомий навчально-методичну базу для навчання юних і професійних виконавців України і зарубіжжя (див. Додаток).

З 1999 р. розпочалася ще одна сторінка діяльності Ольги Герасименко-Олійник – як головного редактора журналу “Бандура”. Після смерті головного редактора часопису, “апостола бандури”, Миколи Чорного-Досінчука, його справу продовжили друзі, колеги, шанувальники кобзарства. Нові номери 1999–2003 рр. вийшли у світ під редакцією О.Герасименко-Олійник. Новий куратор видання швидко налагодила фахові взаємини з багатьма бандуристами й науковцями України та зарубіжжя. Для участі в редколегії журналу були залучені представники різних країн: Мирослав Дяковський, Роман Гриньків, Віолетта Дутчак, Володимир Єсипок, Богдан Желлинський, Лідія Матіяшек, Олесь Береговий, Ольга Попович. О.Герасименко-Олійник звернулася з особистими анкетами щодо майбутнього журналу до багатьох його читачів, із проханням на сторінках часопису до “кожної школи, ансамблю, окремих виконавців... поділитися новинами, поглядами на бандурне мистецтво” [5, с.1]. Завдяки їй на професійну основу було поставлено групування матеріалів журналу, організовано рубрики “З історії”, “Бандура в діаспорі”, “Бандура в Україні”, “Постаті”, “Рецензії”, “Для дискусії”, “Нові записи бандурної музики”, “Ноти для бандури”, “Новини, оголошення”.

Більш фахово, порівняно з попередніми роками, у часописі стали звучати рецензії на концертні виступи, гастролі та записи бандуристів. До їх написання залучаються професіонали-музикознавці, знавці бандурної справи. Детально й ґрунтовно описано методично-теоретичні та виконавські особливості бандурних фестивалів у Торонто, Тернополі, Дубно, Києві. Інформація для друку про фестивалі в Україні (Миколаєві, Луцьку, Рівному, Харкові, Криму, Сієті тощо), ювілеї бандуристів Василя Герасименка, Олексія Нирка, Анатолія Гриця, Миколи Сарми-Соловського, композитора Юрія Олійника стала більш розгорнутою. Слід зауважити, що якщо в попередні роки лише деякі матеріали дублювалися англійською мовою, то при новому редакторі двомовність журналу стала яскраво вираженою; переклад статей сприяв пропаганді українського мистецтва й серед інших народів.

У 1999–2001 рр. редакція журналу “Бандура” разом із канадською фундацією “Бандура” та Товариством збереження української спадщини Північної Каліфорнії стали ініціаторами двох конкурсів створення нових інструментальних композицій для бандури, до участі в якому залучалися як професійні автори, так і виконавці-бандуристи світу. Твори переможців конкурсу (у категоріях “Концертні п’єси”, “Варіації на народні теми” – конкурс 1999 р., у категорії “П’єси для школярів” – конкурс 2001 року) були надруковані окремими виданнями, збагатили навчальний та концертний репертуари бандуристів.

Завдяки часопису багато наших земляків на всіх континентах ставали більш свідомими українцями, щиріше шанували наше слово, пісню, думу. Журнал “Бандура” був авторитетним виданням історичного, науково-методичного, виконавського спрямування. Саме тому після утвер-

дження незалежної України постало питання про перенесення видання цього важливого мистецького часопису на рідну землю, проте справа так і не зрушила з місця*.

У березні 2000 р. за ініціативи Канадської фундації “Бандура” в Торонто (Канада) був проведений Міжнародний фестиваль бандурної музики “Бандура-2000”. У рамках фестивалю проводилися наукові та практичні семінари (“Навчання гри на бандурі в Україні та діаспорі”, “Бандура в Україні”, “Бандура в діаспорі”, “Композитори для бандури”, “Майбутнє бандури – крокуємо у друге тисячоліття”, “Нові конструкції бандур”), на яких виступала, поруч із провідними виконавцями й науковцями з України, Канади, США, Аргентини, Ізраїлю, і Ольга Герасименко-Олійник. Вона взяла участь як виконавиця-солістка інструментальної музики та в складі бандурних ансамблів (тріо Ольги й Оксани Герасименко та Ольги Войтович-Стащишин, зведений ансамбль). Таким чином, на фестивалі в ансамблях виступили географічно об’єднані колективи з України та діаспори. Крім того, О.Герасименко виступила також на науково-методичній сесії “Навчання в Україні та діаспорі”, акцентуючи увагу на навчальних проблемах бандуристів, яких в Україні не існує, оскільки там застосовуються апробовані багаторічною практикою плани в переважаючих державних музичних школах.

Окрасою фестивалю став відновлений ансамбль під назвою “Львівська консерваторія в еміграції”, до складу якого ввійшли випускники цього закладу з України, а також ті, що нині проживають у різних штатах США та в Канаді, – Оксана Герасименко (Львів), Люба Романко та Наталія Гіль (Торонто), Алла Куцевич (Нью-Йорк), Романа Василевич (Міннеаполіс), Ольга Стащишин (Неварк), Ольга Герасименко-Олійник (Сакраменто), Олег Созанський та Тарас Лазуркевич (Львів), Остап Стахів (Клівленд).

Упродовж 2003–2004 років Ольга Герасименко-Олійник виступала як солістка симфонічного оркестру “Вест-Голівуд” (Лос-Анджелес) та камерного оркестру American River College (Сакраменто). Її діяльність спрямована на популяризацію бандури на американському континенті, вона продовжує керувати молодіжним ансамблем бандуристів, камерним ансамблем, залучає бандуру у свою безпосередню працю в системі освіти штату Каліфорнія.

21 червня 2008 р. у залі Львівської обласної філармонії відбувся авторський вечір Юрія Олійника, присвячений ювілею заслуженої артистки України Ольги Герасименко-Олійник. На ньому прозвучали, поряд з уже відомими й поширеними серед бандурного репертуару творами композитора (Соната, Рондо “Українське різдво”, Сюїтою “Чотири подорожі в Україну” тощо), і прем’єри концертів – українська прем’єра концерту №3 “Екзотичного”, присвяченого Оксані Герасименко (перше виконання – 2003 р., США), а також відбулася світова прем’єра нового опусу композитора – концерту №5 “Нове тисячоліття” для бандури, хору, симфонічного оркестру.

Прем’єра концерту №5 “Нове тисячоліття” Юрія Олійника об’єднала кращі виконавські сили Львова: академічний камерний оркестр “Віртуози Львова” (кер. – заслужений діяч мистецтв України Сергій Бурко), лауреата Державної премії імені Т.Шевченка хорову капелу “Трембіта” (кер. – заслужений діяч мистецтв України Микола Кулик), солістку-бандуристку – заслужену артистку України Ольгу Герасименко-Олійник у диригентському прочитанні народного артиста України, професора Юрія Луціва. Твір вражає масштабністю викладу, глобальністю поставлених проблем – збереження мови, віри, звичаїв, утвердження національної свободи (текст Юрія Олійника). Музика “Нового тисячоліття”, в якому поєднані риси кантатно-ораторіального жанру, симфонічної поеми й концерту, апелює до традиційної пісенності та танцювальності, притаманних українській культурі, а тембр бандури збагачує музику особливою національною колоритністю. Концерт Ю.Олійника “Нове тисячоліття” може виконуватись як урочиста композиція на державних національних святкуваннях, гідно репрезентувати нашу культуру за кордоном. Очевидно, що для концертного камерного репертуару виконавців буде здійснено авторську транскрипцію твору.

* Видавництво журналу в діаспорі за умови вільної української держави було б надалі дещо невмотивованим, тим більше фінансово не обґрунтованим, проте ні Національна спілка кобзарів України, ні інші медіа-інституції не зацікавилися розробкою планів майбутнього існування видання, хоча всі представники бандурного мистецтва зарубіжжя висловили всебічну підтримку можливим проектам. Щиро надіємось, що найближчим часом журнал поновить своє існування.

Отже, на життєвій та творчій дорозі Ольги Герасименко-Олійник можна визначити два значимі відрізки: львівський та еміграційний американський. Якщо для першого більш притаманне ансамблеве вокально-інструментальне виконавство, творча та педагогічна діяльність, то для другого – яскрава сольна виконавська кар'єра, інструментально-ансамблеве виконавство, широкі прояви громадсько-просвітницької та видавничої роботи.

Таким чином, творчі виміри діяльності Ольги Герасименко-Олійник проявилися:

1) на рівні значних індивідуальних досягнень різновекторного спрямування в бандурному мистецтві України й діаспори, а саме у виконавській, громадсько-організаційній, навчальній сферах тощо;

2) в організації спільних із бандуристами України міжнародних проектів, а саме в проведенні конкурсів композицій для бандури; виконавських конкурсів (Музичний конкурс ім. С.Людкевича в Торонто, Канада); активізації концертно-фестивального руху; проведенні науково-практичних конференцій (організація Міжнародного фестивалю бандурної музики і науково-практичного семінару “Бандура-2000” в Торонто, Канада); видавничій діяльності (динамізація видання фахового часопису “Бандура”, США);

3) популяризації інструмента бандура та виконавстві шляхом створення власної Web-сторінки, реклами конференцій, фестивалів у мережі Інтернет;

4) в активізації на теренах зарубіжжя навчально-освітньої мережі навчання гри на бандурі (організація кобзарських курсів, аматорських колективів, видання репертуарних збірників);

5) в розширенні репертуарних меж виконавства бандуристів за рахунок співпраці з композитором Ю.Олійником.

Додаток

Вибраний концертний репертуар Ольги Герасименко-Олійник:

Твори для бандури соло	
Й.С.Бах	Прелюдія До мажор Прелюдія-Фантазія до мінор Маленька прелюдія і фуга До мажор Маленька прелюдія і фуга соль мінор
Д.Букстехуде	Органна прелюдія і фуга ре мінор
Г.Ф.Гендель	Клавирна сюїта №7 соль мінор – Пасакалія Чакона ре мінор Чакона Соль мажор Пастораль
О.Герасименко	Фантазія Елегія Варіації “Стоїть гора високая” Варіації “Цвіте терен”
М.Глінка	Варіації на тему В.А.Моцарта Ноктюрн (“Розлука”)
Ф.Мендельсон	Пісні без слів (Соль мажор, Мі мажор)
Невідомий автор	Варіації на тему В.А.Моцарта
Д.Скарлатті	Соната №35 Соль мажор
П.Чайковський	Із циклу “Пори року” (“Баркарола”, “Осіння пісня”)
С.Баїтган	Концертні варіації на тему “Йшли корови із діброви” Концертні варіації на тему “Пливе човен” Експромт Думка
Г.Гембера	Варіації на тему народної пісні “Марина” до мінор
М.Дремлюга	Соната №3 Сюїта №3 Прелюдія Ля мажор Адажіо
В.Зубицький	Концертний триптих

М.Лисенко	Серенада Елегія
К.Мясков	Хвилина розпачу Концертний етюд Етюд-картина Прелюдія Скерцо
А.Муха	Варіації на тему “Взяв би я бандуру”
Ю.Олійник	Соната Рондо “Українське різдво” Елегія
Твори для бандури з оркестром (фортепіано)	
А.Вівальді	Концерт Соль мажор Концерт ля мінор Концерт Мі мажор “Весна” із циклу “Пори року” Концерт Сі бемоль мажор
Г.Ф.Гендель	Концерт Ре мажор
Д.Бортнянський	Концерт
К.Дітгесдорф	Концерт
М.Дремлюга	Поєма-рапсодія Українська соната Концертна фантазія “Ніч яка місячна” Концертна фантазія “Вечір надворі”
А.Коломієць	Концерт №1 “Американський” Концерт №2 “Романтичний” Концерт №4 “Трипільський” Концерт №5 “Нове тисячоліття”
К.Мясков	Сюїта “Чотири подорожі в Україну” Листок до альбому
Ю.Олійник	
М.Скорик	

Дискографія Ольги Герасименко-Олійник

“Українська бандура в концерті” – Ольга Герасименко-Олійник – аудіо-касета (США, 1990):
Сторона А. Інструментальні твори (Й.Бах “Прелюдія”, “Куранта”, М.Дремлюга “Лірична пісня”, “Прелюдія”, Л.Бетховен “Елізі”, О.Герасименко “Прелюдія”, Ж.Офенбах “Баркарола” та ін.).
Сторона Б. Народні та авторські українські пісні (В.Матюк “Родимий краю”, О.Білаш “На Чорнобиль журавлі летіли”, народні “Зелений дубочку”, “Ой зірву я з рожі квітку”, на сл. Т.Шевченка “Така її доля” та ін.).

“Три “О” (Оля, Оксана, Оля) зі Львова” – Ольга Герасименко, Оксана Герасименко, Ольга Войнович – аудіо-касета (США, 1991): українські народні та авторські пісні (В.Івасюк “Калина приморожена”, “Шумить пшениця”, О.Білаш “Над прозорою криницею”, А.Пашкевич “Туси летіли”, обр. С.Людкевича “В калиновім лісі”, обр. Є.Козака “Наша Анничка”, обр. І.Майчика “То не я калину ламала” та ін.).

“Співають Львів’янки” – Ольга Герасименко, Ольга Войнович, Христина Залуцька – аудіо-касета і CD (США, 1991): українські народні та авторські пісні (В.Івасюк “Калина приморожена”, Ю.Ланюк “Де ти, пташино”, О.Зуєв “Безсмертник”, “Та ти гадаш, мій Андрійку”, “Іванку, Іванку” та ін.).

“Три концерти Ю.Олійника для бандури та симфонічного оркестру” – Ольга Герасименко-Олійник – CD (США, 1999): Концерт №1 “Американський”, Концерт №2 “Романтичний”, Концерт №4 “Трипільський”.

“На Різдво Христове” – Ольга, Оксана Герасименко та інструментальний ансамбль – аудіо-касета та CD (США, 1999): колядки та шедрівки (“На небі зірка”, “Три славні царі”, “Дивна новина”, “Чудесна зірка”, “В Галицькій землі”, “Возвеселімся” та ін.).

“Українська бандура в концерті” – Ольга Герасименко-Олійник – CD (США, 1999): К.Дітгесдорф “Концерт”, Д.Бортнянський “Концерт”, Невідомий автор “Варіації на тему В.Моцарта”, О.Герасименко “Елегія”, Ю.Олійник “Токата”, сюїта “Чотири подорожі на Україну”, М.Скорик “Листок до альбому”.

“Львівські музики” – Ольга Герасименко-Олійник (бандура, вокал, клавіші), Вадим Гелетюк (саксофон, клавіші), Юрій Кулій (вокал, бас-гітара, бандура), Юрій Курганський (гітара, вокал, ритм-гітара) – CD (США, 2006): популярні українські народні та авторські пісні (“Рідна мати моя”, “Моя Україно”, “Мамина черешня”, “За нашим столдом”, “Ой там на горі”, “Зоряні побачення” та ін.).

Видання та упорядкування Ольги Герасименко-Олійник:

1. Співають “Львів’янки” (Пісні та твори для тріо та ансамблів бандуристок). – Сакраменто, 1993.
2. Диво-Струни: Пісні українських композиторів для ансамблів та тріо бандуристок. – Сакраменто, 1997.
3. Пісні українських композиторів для тріо та ансамблів бандуристок. – Сакраменто, 2000.

4. Пісні на свята (авторські твори для дитячих ансамблів бандуристів). – Сакраменто, 2000.
5. Українські релігійні пісні для дітей. – Сакраменто, 2001.
6. Українські колядки (для бандуристів-початківців). – Сакраменто, 2001.
7. Збірник п'єс та народних мелодій для бандуристів-початківців №1. – Сакраменто, 2001.
8. Збірник п'єс та народних мелодій для бандуристів-початківців №2. – Сакраменто, 2001.

Комп'ютерний набір та редагування творів

9. Оксана Герасименко. Осінні сни (Ліричні п'єси для бандури №1). – США: YVO Prod., 1991; переклад. – Львів, 2001. – 40 с.
10. Оксана Герасименко. На крилах мрій (Ліричні п'єси для бандури №2). – США: YVO Prod., 1997; переклад. – Львів, 2001. – 38 с.
11. Оксана Герасименко. Народи мені, дівчино, сина (пісні на слова українських поетів). – США: YVO Prod., 1996. – 16 с.
12. Оксана Герасименко. Концертні варіації для бандури і фортепіано США: YVO Prod., 1996. – 12 с.
13. Оксана Герасименко. Українські колядки (для бандурних ансамблів). – США: YVO Prod., 1999; переклад. – Львів, 2001. – 42 с.
14. Юрій Олійник. Твори для бандури. – Львів, 2001.
15. Юрій Олійник. Чотири подорожі в Україну // Бандура.
16. Юрій Олійник. Концерт для бандури з оркестром №1 (партитура і партія). – 1999–2003.
17. Юрій Олійник. Концерт для бандури з оркестром №2 (партитура і партія). – 1999–2003.
18. Юрій Олійник. Концерт для бандури з оркестром №3 (партитура і партія). – 1999–2003.
19. Юрій Олійник. Концерт для бандури з оркестром №4 (партитура і партія). – 1999–2003.
20. Юрій Олійник. Концерт для бандури з оркестром №5 (партитура і партія). – 2007–2008.

1. Герасименко О. Фольклорні джерела музичної мови бандурних концертів Юрія Олійника / Оксана Герасименко // Народознавчі зошити. – 2004. – №1–2.
2. Герасименко О. Автобіографія [Рукопис] / Оксана Герасименко.
3. Герасименко О. Деякі особливості створення репертуару для наших ансамблів бандуристів / Ольга Герасименко // Бандура. – 1989. – № 29–30.
4. Герасименко-Олійник О. Звернення до читачів / Ольга Герасименко-Олійник // Бандура. – 2000. – №71–72.
5. Дума Л. Творчий вечір Ю.Олійника у Львові / Л.Дума // Бандура. – 1996. – №55–56. – С.26–27.
6. Дутчак В. Бандурна творчість Юрія Олійника / Віолетта Дутчак // Бандура. – 2001. – №76. – С.17–23.
7. Дутчак В. Герасименко-Олійник Ольга / Віолетта Дутчак // Енциклопедія Сучасної України. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. – Т.5. – С.538.
8. Дутчак В. Музика для бандури композиторів українського зарубіжжя : жанрово-стильова еволюція / Віолетта Дутчак // Матеріали до українського мистецтвознавства : збірник наукових праць (на пошану А.І.Мухи). – В.3. – К., 2003. – С.12–18.
9. Дутчак В. Спадкоємність виконавських традицій у бандурному мистецтві діаспори / Віолетта Дутчак // Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – В.47, Кн.11. – К., 2005. – С.119–129.
10. Дутчак В. Творчість для бандури Юрія Олійника / Віолетта Дутчак // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : ДАКККіМ, 2002. – №4. – С.83–88.
11. Дутчак В. Часопис “Бандура” (Нью-Йорк). 20 років у річчю розвою кобзарського мистецтва / Віолетта Дутчак // Мистецтвознавчі записки. – В.1(2). – К., 2002. – С.34–41.
12. Кияновська Л. Лицар бандури : до 80-річчя Василя Герасименка / Л.Кияновська. – Львів : ТеРус, 2007. – 60 с.
13. Малявський Ю. Солодка мить визнання / Ю.Малявський // Вільна Україна (Львів). – 1981. – 17 лютого.
14. Наклович О. Оля Герасименко-Олійник захоплює американських критиків і публіку грою на бандурі / О.Наклович // Бандура. – 1996. – №57–58. – С.44–45.
15. Ресурси Інтернет // <http://home.att.net/~bandura.ca/Bandura-OlaH/1Page.html#HOME>.
16. Ресурси Інтернет // BanduraFestival2000.html.
17. Ресурси Інтернет // <http://bandura.net/index.html>.
18. Члени редакційної колегії: Юрій Олійник // Бандура. – 1989. – №27–28. – С.34.
19. Шмагало А. Бандура в рамках VI Міжнародного фестивалю музичного мистецтва “Віртуози” у Львові (травень, 1995 р.) / А.Шмагало // Бандура. – 1996. – №55–56. – С.31–32.
20. Myrcalo O. Yuriy Oliynyk's music featured in Lviv / O.Myrcalo // Bاندura. – 1996. – №55–56. – P.58–59.

The creative development and achievements of the bandura player, cultural and public figure Olga Herasymenko-Olijnyk from the USA is analysed in the article. The Lviv bandura performance academic school regional traditions conservation peculiarities in diaspora are defined based on the example of her art, the player's Ukrainian toolbox popularization is underlined both with the new repertoire genre creation energization.

Key words: *Olga Herasymenko-Olijnyk, bandura art, players, immigration, Diaspora, Lviv academic bandura school.*

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

УДК 792.246

ББК 85.318

Володимир Савчук

УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕП: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

У статті розглянуто історичні передумови і розвиток українського вертепу. Зокрема розкрито історію походження перших словесних текстів та подано порівняльну характеристику з вертепними драмами Галичини.

Ключові слова: *вертепна драма, ляльковий вертеп, “живий” вертеп, театр маріонеток, вертепна скриня.*

Із сивої давнини український народ зберігає свої древні традиції, звичаї, обряди – неощіненні скарби культури нації. Одним із них є зустріч Різдва Христового. Різдвяні свята – яскраві і чи не найбагатші в річному календарі обряди з рядженням та маскуванням. Це надзвичайно веселі, радісні свята, що відрізняються від усіх інших особливою обрядовістю, багатством фольклору, оригінальністю етнографії, збереженням стародавньої культури. А найкраща оздоба Різдва – вертепні дійства.

Вертеп був предметом дослідження багатьох учених та мистецтвознавців, серед яких: І.Франко, В.Всеволодський-Гернгрос, Й.Федас – в історичних працях; В.Перетц, М.Петров, Є.Марковський – у літературних; О.Білецький, М.Гордійчук, Л.Корній, О.Шреер-Ткаченко та інші – у галузі мистецтвознавства.

Та, незважаючи на пильну увагу до вертепу, досі не визначений точний час його появи в Україні, обмаль документальних даних породжують дискусійність у багатьох його питаннях.

Актуальність проблеми зумовлена недостатньою обізнаністю молодих людей з українською спадщиною, музично-театральною народною творчістю, особливо з вертепом, унаслідок відсутності інформації про цей визначний пласт надбань культури України, який був у минулі десятиліття штучно вилучений із наукового й культурного вжитку країни. На усунення цих недоліків було спрямоване пропонуване дослідження.

Мета: *розкрити драматургію та історію розвитку українського вертепу, дати характеристику словесним текстам.*

Слово “вертеп” має кілька тлумачень. Сама назва запозичена зі старослов'янської мови, де слово “вертеп” означало “печера”, “ущелина” або “балка”. У Т.Шевченка є такі рядки: “В яких гаях, в яких ярах / В яких незнамих вертепах ти заховася од спеки?..”

Вертеп – веселе різдвяне дійство з піснями, жартами, короткими виставами. Його влаштували мандрівні музиканти й актори.

“Вертепом” називали театр, в якому вистави розігрувалися ляльками на паличках (маріонетками) у великій дерев'яній дво- або триповерховій скриньці.

В “Большой энциклопедии” сказано: “Вертеп, малоруський театр маріонеток, що зображував у ряді сцен обставини народження Ісуса Христа” [1, с.687].

У ряді видань вертепом називають легеньку, зручну для перенесення хатку (сцену) на два яруси: верхній – це Вифлеєм, в якому відбувалося Христове народження, і нижній – для виконання комічних сцен з народного життя.

А ще “вертепом” на Бойківщині та Гуцульщині називали “зірку” як спрощену форму другого типу вертепних скриньок.

Вертепне дійство в близькосхідних та європейських традиціях.

Коли і де зародився вертеп? Корені вертепу сягають глибини віків і губляться ще десь у Стародавній Греції. Про грецький театр ми маємо документальні дані, які зафіксовані в працях Ксенофонта* та Арістотеля** і датуються III століттям до нашої ери. Зокрема, там зазначено, що “в III ст. до нової ери грецький ляльковий театр мав уже велику популярність” [2, с.7]. Безсумнів-

* Ксенофонт (бл. 430–355 або 354 рр. до н. е.) – давньогрецький історик і політичний діяч.

** Арістотель (384–322 рр. до н. е.) – давньогрецький філософ і вчений.

ний доказ стародавності лялькових вистав дали розкопки в Єгипті 1904 р. Археологічні предмети, знайдені під час розкопок, дозволили посунути історію лялькового театру ще на 1000 років назад, аж до XVIII династії єгипетських царів. Під час цих розкопок віднайдено гробницю цариці Гачапсу, дружини Тутмосіса II. Біля мумії цариці, крім інших предметів побуту, знайдено невеличкий човник із дерева та слонової кості, на якому зафіксована мініатюрна сцена з лялькового театру [3, с.12]. Це найстаріший документ, який підтверджує побутування лялькового театру в Стародавньому Світі. Як бачимо, греки перейняли цей рід видовищ від єгиптян і лише в часи свого панування над Азією рознесли його далі на схід.

Від греків ляльковий театр помандрував до римлян. Доказом цього є вислів Горация в одному з найдавніших свідоцтв: “Duceris, ut nervis alienis mobile lignum” (тебе водять, як рухомий патичок на нитках чужими руками) [4, с.9], що є доказом побутування в той час такого роду вистави. Створювалися ці лялькові вистави виключно для розваги, без якогось зв'язку з релігією.

Починаючи з VIII століття християнської ери, стихійно розповсюдилися по всій Європі “святі уявлення”, особливо за “мотивами” чудового народження й чудового воскресіння Ісуса. Це були народні, часто дуже примітивні, видовища на міських площах для дітей і простаків – грубуваті імпровізації, що далеко йдуть від справжньої розповіді Євангелія.

Уже в IX ст. у Римі був звичай ставити на Різдво Христове ясла з фігурами Ісуса, Марії, Йосипа й інших; головною була постать Діви Марії, і від неї фігури отримали назву “маріонетки”, а пізніше й цілий ляльковий театр став називатися маріонетковим, без огляду на те чи він був церковного, чи світського змісту. Театр став модним явищем: спочатку ним забавлялися у дворах знаті, а потім він поширився й серед народних мас. Із часу розповсюдження християнства серед європейських народів і в середні віки ляльковий театр почав набувати й дещо іншого характеру, не припиняючи виконувати й свої попередні функції. З допомогою ляльок християнське духовенство почало знайомити своїх нових вірних із найголовнішими подіями євангельських оповідань.

У Західній Європі вертеп із духовною частиною й вертепною драмою (як окрема галузь лялькових вистав) з'явився не раніше XVI ст., а звідти перейшов у Польщу і в Україну.

Точну дату зародження вертепу в Україні встановити неможливо. Серед учених, дослідників вертепів немає однастайності щодо року його появи. Перші згадки про існування вертепу на терені України з'являються вже в кінці XVI століття. Є конкретні історичні свідчення про те, що польський історик, етнограф Еразм Ізопольський опублікував у журналі “Atheneum” уривок драми під заголовком “Dramat werterowy o smerci” і розповів про два вертепи, які він бачив на Україні під час подорожі: перший у Ставищах (на Київщині) – вертепну скриньку з написом: “Року Христусового 1591 збудований”, а другий – у Дашовщині “з року 1639”. Автор подас опис триповерхового будиночка й зауважує, що вертеп – це те саме, “що ми називаємо театром метаморфоз” [5].

Про появу вертепної драми в Галичині висловився, зокрема, відомий радянський історик театру Всеволодський-Гернгросс: “На Україні вертепна драма відома з кінця XVI ст. (1586 р.), звідси вона перейшла в Білорусію і Великоросію”. Указавши дату – 1586 рік, дослідник робить примітку: “Див. інструкцію Львівської братської школи. Після 1586 р. ідуть точні відомості, які належать до 1591, 1639, 1666 рр.” [6, с.76]. Під 1666 роком у прибутково-видаткових книгах Львівського Ставропігійського братства є запис про видатки на виготовлення будиночка вертепу й декораций до нього.

На думку етнографа Миколи Маркевича, вертепні драми з'явилися на початку XVII ст. (1600–1620. рр.), за часів гетьмана Конашевича-Сагайдачного, який відновив братську школу й Академію в Києві. У вступі до вертепної драми М.Маркевич пише так: “...І Навуходоносора, і блудного сина, і вертеп написали, очевидно, українці, отже в Академії Київській” [7, с.192]. Інші дослідники – В.Перетц, М.Петров, Є.Марковський – погоджувалися з тим, що вертепна драма “якщо і не була створена цілком в Академії Київській, то в усякому разі дістала там поважне літературне оформлення”. Києво-Могилянська академія була першим вищим навчальним закладом в Україні, вона взяла на себе роль загальноукраїнського просвітницького центру, куди стікалася молодь з усієї України. Можна вважати, що традиція постановки вертепних драм походить із Київської академії, і саме бурсаки академії оживили біблійні сюжети, наблизили їх до народу. Студенти були і авторами, і акторами, і режисерами, і музикантами, розучували канти й

пісні, виготовляли все необхідне для вертепу (пізніше все це продовжували робити мандрівні групи артистів). Обравши якийсь більш заможний будинок, “актори” зупинилися на дворі, послали до господаря вертепника, який просив дозволу впустити вертеп. Діставши дозвіл, вертеп урочисто вносили у світлицю, ставили в прохідних дверях між двома кімнатами або в кутку на двох стільцях, а порожній простір за вертепом, де містилися співці та музиканти, завішували ташею.

М.Грицай теж висловлює думку, що український вертепний театр – продукт мистецької творчості прогресивної частини студентів Києво-Могилянського колегіуму. Він стверджував, що скриньку, в якій відбувалися вистави, студенти поділили на два поверхи (щоб розмежувати поважне і комічне, як це було і в шкільному театрі). На верхній сцені виконувалася драма про Ірода, на нижній – додана до неї інтермедійна частина. Композитори-студенти для супроводження вертепної гри використовували народну музику. Було вдало підібрано народні пісні, написано тексти псалмів і до них ноти. Ця величезна робота виконувалася колективно, у ній брали участь найталановитіші і найближчі до народу учні колегіуму. Завдяки цьому вертепний театр був пронизаний духом мас і ввійшов в їх середовище як глибоко народний вид мистецтва [8, с.17].

Не викликає сумніву той факт, що традиційний сюжет і характерні образи вертепного дійства (у виконанні ляльок і живих акторів) поширювалися в Україні за безпосередньою участю й під спрямовуючим впливом церковних кіл. На це прямо вказує, наприклад, О.Шафонський в описі Чернігівського намісництва 1786 року. Він пише, що поруч зі звичайними колядниками, які виконували під вікнами різні пісні, “изъясняющие хозяину дома какую похвалу”, здійснювалися й інші обходи: “Дьячки приходских церквей, особливо в городах й местечках, носят во всю неделю того же праздника в вечеру по дворах с дерева й бумаги сделанный домик, Вифлеем представляющий, в котором представляют в куклах все происшествие, какое по рождеству Христовом было, при чем поют разные песни, изъясняющие сие великое в свете приключение. Сей домик называется вертеп; кто же не в состоянии онаго соорудить, те носят одну бумажную большую звезду, внутри освещенную й на высоком шесте укрепленную, которую снуром вертят, й пением изображают явление той звезды, которая по рождестве Христа Спасителя сияла. Такие аллегорические представления приносят представляющим оных некоторый доход” [9, с.28].

Історію вивчення вертепів неможливо уявити без постаті І.Франка. Дослідник доклав чимало зусиль для вивчення цього складного мистецького явища в Галичині. Звернемося до окремих праць його доробку.

У третьому розділі статті “Україно-руська (малоруська) література” (1899) автор стверджує, що вертеп на Україні з'явився наприкінці XVI ст. “Той ляльковий театр, занесений до нас також із Заходу, з Польщі, а може, із Чехії, зберігся між русько-українським людом аж до нашого часу, майже до наших днів” [10, т.41, с.96]. Він опублікував копію із “Псалма на Різдво Христове” з 1738 р., що може свідчити про популярність вертепу вже наприкінці XVII ст. У “Псалмі” розповідається, як низка людей парами несуть подарунки новонародженому Христові. Поодинокі вислови та згадки про таких ремісників як гонтарі, про годівлю овець і деревообробний промисел указують на те, що вірш складено в прикарпатських околицях. Таким чином, бачимо, що вже наприкінці XVII ст. вертеп здобув у народі популярність, зберігаючи форму шкільної драми в духовній частині дійства та форму інтермедії в імпровізованих веселих сценах із картинками щоденного життя й народного побуту.

Уперше ґрунтовні відомості про вертеп подані у статті “Руський театр у Галичині” (1885). У примітці міститься інформація про поширення вертепу в Галичині, опис будиночка вертепу, фрагмент вистави [10, т.26, с.357–358]. Сконденсовану інформацію про вертеп містить “Нарис історії української літератури до 1860 р.”, 24-й розділ якого має назву “Інтермедії і вертеп XVII – XVIII в.”

І.Я.Франко вказував на відмінність українського вертепу від польської шопки: “Від польських “яселек” різниться наш вертеп власне згаданою вище двоповерховою архітектурою і розділом між сценами біблійними і побутовими, котрі в польських “яселках” відбуваються всі на одній сцені; різниться і композицією тексту, котрий у нас і в побожній і в побутовій частині є твором оригінальним, хоча, звісно, залежним від такого самого шаблону, в який уложилися вертепна

драма на Заході і в Польщі” [10, т.36, с.224]. Франко аргументовано доводить, що українська вертепна драма виникла одночасно з польською шопкою чи навіть раніше. Для обґрунтування цієї тези вчений проаналізував величезну кількість різноманітних джерел [10, т.36, с.170–376].

У праці “До історії українського вертепу XVIII в.” Франко розглянув відмінності між ляльковою драмою і драмою з живими акторами. Він писав: “Донедавна ще держалася в науці думка, що лялькова драма була наслідують, копією, найчастіше пародією дійсної драми з живими акторами. Зібрані і розсліджені в новіших часах факти показали повну незалежність лялькового театру від живого і далеко більшу давність лялькового” [10, т.36, с.170]. Праця “Нові матеріали до історії українського вертепу” повністю присвячена введенню в науковий обіг доти невідомих текстів [10, т.38, с.378–403].

Багато уваги дослідженню вертепу приділив Й.Федас, який за внутрішніми структурними ознаками розрізнув чотири види вертепних вистав: 1) мімодраму (пантоміму), в якій релігійні та світські елементи переплетені, ролі виконують неозвучені ляльки під спів хору; 2) живий вертеп, де ролі виконують люди, а будиночок використовується символічно; 3) ляльковий (релігійна і світська частини різко розмежовані, досить розвинена мова дійових осіб) та 4) комбінований (поєднання гри людей і ляльок) [11, с.28].

Отже, маємо підстави думати, що вже в XVII столітті по всій Україні звичай виставляти на Різдво вертепну драму став загальновідомим і поширеним.

У XVIII ст. за царювання Петра I було видано ряд указів та актів заборони українського слова, літератури, театру та вертепу. Утиски та переслідування українського культурного життя збільшились із новою силою за цариці Катерини II. Але попри всякі заборони та адміністративні репресії вертеп в Україні все-таки утримався і набув широкого розповсюдження до середини XIX ст., а подекуди і до наших часів. Н.Петров мав відомості про вистави, принаймні відривки вертепної комедії в 70-х роках на бесарабській Буковині, в Оргієвському повіті, Олена Пчілка бачила вертепну виставу в Луцьку в 1881 році, а Селиванов у 1880 році на хуторі Благодатному у Розальона-Сошальського, у Купянському повіті на Слобожанщині. Сюди його було завезено із Боромлі Ахтирського повіту, і там він продовжував існувати у 80-х роках. А в с. Настасів на Тернопільщині традиція ходіння з ляльковим вертепом збереглася до 60-х років XX ст.

До історії походження словесних текстів.

Але, якщо про вертеп узагалі ми маємо згадки в нашій літературі з XVI століття, то тексти вертепної драми дійшли до нас тільки з другої половини XVIII століття. Причина цього криється, мабуть, в “усній традиції” вертепної драми. Текст вертепу, напевно, знали всі бурсаки, дяки та співаки на тодішній Україні, а тому записувати та ще й зберігати текст вертепу не було потреби.

Перш ніж представити читачеві аналіз найстарших вертепних текстів, стисло нагадаємо, що в основу релігійного дійства вертепної драми, як і шкільних п’єс XVI–XVIII ст., покладено євангельське оповідання про народження Ісуса Христа. Діва Марія народила сина, майбутнього спасителя (Месію), у печері (вертепі), де на ніч заганялась худоба. Ангел оповістив про народження Месії пастухів, і ті прийшли поклонитися немовляті, а зірка-комета привела царів-волхвів із далеких країн.

Почувши про народження Христа, Ірод, цар Іудейський, вельми засмутився: в особі Ісуса він побачив потенційного ворога й замислив його знищити. Волхви, яких Ірод зустрів, обіцяли, повертаючись назад, розповісти про все побачене. Але ангел порадив їм іти додому іншим шляхом, аби не стали причетними до здійснення лихого наміру. Йосипові з дружиною Марією та сином ангел наказав тікати до Єгипту. Однак розлючений Ірод звелів своїм воїнам винищити всіх малих дітей. Так написано в Новому Завіті. Правда, у біблійному оповіданні нема деяких епізодів, присутніх у вертепній драмі. Їх запозичено з апокрифів, де канонічні євангельські розповіді тлумачились у язичницькому, народнопобутовому дусі. Зокрема, по-житейськи просто подається картина сприйняття звістки про народження Христа пастухами, які приносять подарунки й благають узамін щедрот і допомоги у важкій праці.

Найстарший відомий нам запис української вертепної драми був зроблений гушчинським дяком, Іваном Даниловичем, 1771 або 1776 року, але цей текст, на жаль, не повний – це лише окремі виписки з вертепної драми [12, с.61]. Другий текст, писаний польсько-українською мовою, дійшов до нас з 1790 року; це не оригінал, а лише копія, та й то без початку [13]. Найпов-

ніший текст, що дійшов із XVIII століття, це так званий “галаганівський” список, що був записаний у селі Сокиренці 1770 року від київських бурсаків; але збереглася лише копія, а про оригінал нічого не відомо [14].

“У 1770 році до мого прадіда, – пише з цього приводу Галаган, – зайшли з вертепом київські бурсаки. Напевне, їх вистава була прийнята з великим співчуттям, бо мій прадід затримав на якийсь час мандрівних артистів, влаштував для себе вертеп, при чому бурсаки передали вертепний текст і нотний спів драми місцевому хорові співаків”.

Сокиринський вертеп віднайдений і записаний у кількох варіантах. Власником і видавцем вертепу (копії) київських бурсаків був Г.П.Галаган, який 1882 р. надрукував текст вертепу з нотами. Другим найкращим і найкоротшим варіантом вважався текст М.Маркевича, що був виданий у Києві 1860 року. Третій варіант Сокиринського вертепу з нотами, який зберігався спочатку в Прилуцькому краєзнавчому музеї, опублікував Є.М.Марковський (1929 р.) у монографії “Український вертеп” [14, с.202]. До наших днів дійшли тільки копії згаданих текстів, зроблені значно пізніше. Але в наш час ці документи набули історичного, меморіального значення. Один із них зберігається в МТМКУ. Тексти Сокиринського вертепу, надруковані Г.Галаганом, М.Маркевичем та Є.Марковським, дуже схожі між собою. Їхня схожість указує на те, що всі три списки мали спільне джерело.

Віднайдений і четвертий варіант Галаганівського вертепу, записаний у Сокиринцях 1843 року. Власником цього рукопису був Г.Кондра, який 1936 р. передав документ в архів ІР НБУВ, де він зберігається під назвою “Вертепная тетрадь” (ф.І, оп.№2656) [15].

Сокиринський вертеп дає нам повне уявлення про драматургію вертепу, про роль музики, яка, очевидно, займала в ньому одне з провідних місць. Особливої уваги заслуговує перша частина, яка є досить великою й ефектною в постановці. Виникнувши в маєтку Галагана, вертеп має всі ознаки елітарного дозвілля: довгі співи псалмів і кантів, трієста музика, танці, розкішні костюми й декорації зі свічками й позолотою. Він має й наукове значення, бо в історії мистецтвознавства ідентифікований об’єкт вперше розглядається як класичний зразок української культури.

З XIX століття ми маємо вже трохи більше текстів вертепних драм. Відомі нам тексти мають різні за обсягом релігійні й побутові частини, сценічні засоби залежно від часу і місця виникнення. Так, у пізнішому тексті Куп’янського вертепу (1829 р.) невелика і постановочно скромна перша дія. Найкращий із них – це вертеп Миколи Маркевича, що був виданий у Києві 1860 року. Іван Франко опублікував кілька текстів народних вистав так званої волинської редакції вертепної драми, текст вистави вертепу зі Скали Борщівського повіту, текст сцени з Іродом (так звана “вертепна гра з Бердою”), “текст різдвяної гри про Ірода” (текст вертепу записаний учнем однієї з Львівських гімназій Мандзієм десь в околиці Львова) і зробив до них докладний коментар. Відомий дослідник української вертепної драми Й.Ю.Федас зазначає, що саме завдяки І.Франкові ми можемо говорити не тільки про ляльковий і “живий” вертеп, але й про комбіновану форму вертепу (у “вертепній грі з Бердою” давню містерію виконували “живі” актори, а сценки побутові – ляльки).

Далі назвемо текст Славутинського вертепу запису В.Мошкова року 1897. Носієм вертепної вистави в містечку Славуті був О.Августинович, від якого В.Мошков записав текст і ноти вертепу та зробив фонографічний запис (доля запису невідома). Ноти й скриня Славутинського вертепу перед революцією були передані в Городецький музей Ф.Р.Штейнгеля. Згодом усі матеріали музею були передані до Всеукраїнського історичного музею в Києві. Це особливий вид вертепної драми. Її мова – це суміш церковнослов’янської, російської, української та польської. Вистава спочатку була на дві дії (релігійна та світська), але, розвиваючись, вона втрачає релігійний характер, що призводить до злиття обох частин вистав вертепу в цілісну дію. “Релігійна мета вистави витісняється розважальною, відривається від календарного свята, з’являючись під час осінніх ярмарків та літніх військових зборів” [16, с.130–137].

Таким чином, можемо виділити суттєві ознаки тексту Славутинського вертепу: релігійна та світська частини не відокремлені, діалоги й монологи не викристалізовані, мімодраму виконують ляльки тільки під спів хору, відсутні інструментальні номери, хорова партія нерозвинута (двоголосся).

Батуринський вертеп запису Ю.Жалковського року 1899 та вертеп Чалого, що був надрукований 1889 року, в основі своїй дає особливу редакцію старої містерії. У кінці XIX ст. ляльковий вертеп побутував, за свідченнями М.Мочульського, у місті районного центру Миколаєві Львівської області та поблизу від нього в селі Демні [10, т.36, с.375].

З XX століття ми поки що маємо Житомирський вертеп запису Василя Кравченка року 1927, Славутинський вертеп запису В.Пруса року 1928 та Хорольський вертеп, теж записаний 1928 року.

У Східній Галичині у двадцятому столітті записано чимало текстів вертепних вистав. Ці тексти іноді втрачають духовну частину, а розробляють тільки світську, значно її модифікуючи. Іноді тут лялькову вертепну виставу сполучають з грою живих людей, а подекуди й зовсім вся вертепна вистава зводиться до різдвяної гри живих осіб. Вертепні тексти в Галичині записували В.Гнатюк, В.Левинський, В.Петрикевич. В.Левинський записав 1903 року текст вертепу в Дрогобичі й пізніше текст Доброгостівського вертепу, надрукований 1908 року (в якому зовсім відсутня перша дія). Гру живих осіб вертепного характеру в Дрогобичі записав 1905 року В.Петрикевич. В околицях Львова зробили записи вертепів п. Мандзій та інші. Дуже цікавий запис різдвяного "Бетлегему" здійснив Гядор Стрипський на Угорській Україні в селі Верхня Апша недалеко Марамарощу. Франко опублікував 1908 року цей запис і світліну товариства дійових осіб, що виконували цю виставу "Бетлегему".

Запис лялькового вертепу в с. Кобиліволоки Теробовельського повіту (тепер Теробовлянський район Тернопільської області) В.Щуратом у 20-х роках XX ст. також свідчить про його побутування в центральній частині Західного Поділля. А вертеп, записаний О.С.Смоляком від свого батька в селі Настасів Тернопільського району Тернопільської області 1980 р., свідчить про його спадкоємне побутування в одній родині. Зокрема, інформатор Степан Смоляк зазначав, що традиція лялькового вертепу у с. Настасів передавалася від покоління до покоління лише в його родині. Треба зауважити, що традиція ходіння з ляльковим вертепом в с. Настасів зберігалася до 60-х років XX ст. (останній раз з ляльковим вертепом ходив О.С.Смоляк зі своїми однокласниками в 1967 р.) [17, с.10].

Підсумовуючи, слід сказати, що вертеп пройшов великий шлях становлення й розвитку. Його корені сягають глибини віків: від Єгипту, Стародавньої Греції, а починаючи з VIII століття християнської ери він стихійно розповсюдився по всій Європі. Це були народні, часто дуже примітивні видовища, грубуваті імпровізації, що відрізняються від справжньої розповіді Євангелія. У Західній Європі вертеп із духовною частиною й вертепною драмою з'явився тільки в XVI ст., а звідти перейшов у Польщу і в Україну.

Слід зазначити, що вже наприкінці XVII ст. вертеп здобув у народі популярність, зберігаючи форму шкільної драми в духовній частині дійства та форму інтермедії в імпровізованих веселих сценках із картинами щоденного життя й народного побуту. Із часом вертеп із лялькового театру перетворився на справжній вуличний театр, де лялькову вертепну виставу сполучають із грою живих людей, а подекуди і цілковито вся вертепна вистава зводиться до гри живих осіб. І на кожному етапі свого розвитку вертеп відображав своєрідні умови історичного, духовного, побутового життя українців. Вертепний театр пронизаний духом мас і ввійшов у їх середовище як глибоко народний вид мистецтва. Зазнав вертеп і утисків, репресій від Петра I, Катерини II, адміністративних заборон від радянської влади. Але, попри всякі заборони, він вистояв й утримався. Без перебільшення можна сказати, різдвяний красень-вертеп полонив усіх, він пустив глибоке розгалужене коріння і досяг великого розвою.

1. Большая энцикл. / [под ред. С.Н.Южакова]. – [3 изд.]. – 1901. – Т.4. – 687 с.
2. Herm. Siegf. Rehm. Das Buch der Marionetten, ein Beitrag zur Geschichte des Theatres aller Volker. – Berlin, 1906. – 7 s.
3. Warsage Rodolphe. Histoire du celebre theatre Liegeois de Marionettes / Rodolphe Warsage. – Bruxelles, 1905. – 12 s.
4. Herm. Siegf. Rehm. Das Buch der Marionetten, ein Beitrag zur Geschichte des Theatres aller Volker. – Berlin, 1906. – 9 s.
5. Ізопольський Е. Wadania podan ludu. Dramat wertepowy o smerci / Е.Ізопольський. – Atheneum.
6. Всеволодский-Гернгрос В.Н. Русский театр : от истоков до середины XVIII в. / В.Н.Всеволодский-Гернгрос. – М. : Изд-во АН УССР. – 1957. – 76 с.

7. Обычаи, поверья, кухня и напитки малоросиян / [сост. М.А.Маркевич]. – К. : Час, 1991. – 192 с.
8. Грицай М.С. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / М.С.Грицай. – К. : Вища школа, 1974. – 198 с.
9. Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малыя России, из частей коей оное наместничество составлено / А.Шафонский. – Чернигов, 1786; К., 1851. – XXII. – 698 с.
10. Франко І.Я. Зібрання творів : у 50-ти т. / І.Я.Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т.26. – С.357–358. (Далі посилання подаємо за цим виданням, указуючи том і сторінку).
11. Федас Й. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX–XX ст.) / Й.Федас. – К. : Наук. думка, 1987. – С.183.
12. Перетць В.И. Къ истории польского и русского народного театра. [изд. Отд. рус. языка и словесности Академии Наук] / В.И.Перетць. – 1905. – I. – С.61–62.
13. Франко Іван. До історії українського вертепу XVIII в. : [зап. НТШ]. – Т.72.
14. Марковський Є.В. Український вертеп : розвідки й тексти / Є.В.Марковський. – К., 1929. – Вип.1. – 202 с.
15. Архівні документи ІР НБУВ : вертепная тетрадь [рукопис, с. Сокиринцы]. – 1843. – Ф.1, оп.№2656. – С.31.
16. Архімович Л.Б. Народний театр : історія української музики / Л.Б.Архімович. – К. : Наук. думка, 1989. – Т.1. – С.130–137.
17. Смоляк П.О. Ляльковий вертеп Західного Поділля / П.О.Смоляк. – Тернопіль : СМП "Астон", 2004. – 68 с.

Historical pre-conditions and development of the Ukrainian den are considered in the article. In particular history of the first origin verbal texts is exposed and comparative description is given with dens dramas of Galichina.

Key words: den drama, doll den, "living" den, theater of marionettes, den trunk.

УДК 784.68

ББК 85.313(4 Укр.)

Любомира Іваночко-Кудярьська

СУЧАСНІ ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРЯДУ ЩЕДРУВАННЯ В ЗАХІДНОМУ ПОДІЛЛІ

У статті висвітлено сучасні форми репрезентації новорічно-йорданських щедрувальних обрядів, які функціонують на теренах Західного Поділля до сьогодні. Тут ураховані способи їх ретрансляції різними віковими групами щедрувальників в умовах урбанізації та глобалізації традиційної народної культури, що постала завдяки формуванню гетерогенних середовищ (конгломерат сільської й міської культур та уніфікація її сучасних форм).

Ключові слова: щедрувальний гурт, новорічно-йорданська обрядовість, Західне Поділля, молодіжне середовище, ретрансляція фольклору, ріджені обходи.

Останнім часом дослідження календарної обрядовості викликає все більший інтерес серед українських учених-народознавців. Це, у першу чергу, зумовлено тим, що такого роду народознавчий аспект позбувся ідеологічних заборон і став репрезентабельним у повному обсязі, зокрема у сфері співдії християнських та язичницьких елементів. Цього питання частково торкалися українські етнологи й фольклористи: М.Глушко [2], О.Курочкін [5], В.Борисенко [1], А.Іваницький [4], Н.Громова [3], П.Смоляк [6] та інші, але вони розглядали його в загальних рисах, без конкретної типології щедрувальних гуртів і поділу їх за віковим цензом.

Мета статті – висвітлити форми ретрансляції новорічно-йорданської обрядовості, які присутні на терені Західного Поділля, враховуючи способи її передачі різними віковими групами в умовах урбанізації та глобалізації традиційної народної культури, що постала через формування гетерогенних середовищ (маємо на увазі суміш сільського й міського населення з різних етнічних теренів та уніфікацію їхнього способу життя).

Незважаючи на багаторічні ідеологічні заборони (період радянського тоталітаризму), традиція щедрування в Західному Поділлі все ж таки збереглася до останнього часу (хоча й у далеко не повному обсязі та в нівеляції форм щедрувальних гуртів). З початку 90-х років XX ст., позбувшись ідеологічних заборон, обряд щедрування, як і інші календарні обряди та звичаї, з новою силою почав відновлюватися в молодіжному середовищі й набирати нових ретрансляційних форм. Таким чином, формуються нові типи щедрувальних гуртів, що, в першу чергу, об-

межуються віковим цензом (у бік його зменшення) та кількісним складом щедрівників (по двоє – четверо в гурті). Останнім часом традиція щедрювання для більшості жителів Західного Поділля стає невід'ємною складовою старого Нового року та Йорданських свят, хоча для більшості сіл означеного регіону зменшується її утилітарне призначення.

У різних місцевостях Західного Поділля обряд щедрювання має деякі відмінні елементи. Наприклад, у Наддністрянщині (Монастирський, Заліщицький, Борщівський райони Тернопільської області) діти (переважно дівчата-підлітки) щедрюють лише на другий Святий вечір (перед Йорданом, 18 січня). А перед старим Новим роком тут ходять молодіжні ватаги з “Маланкою” або з “Козою”. У цих районах побуває переважно парубоча “Маланка”. Маланкою переодягається парубок, якого супроводжують два “дружби” та ватага щедрівників. Ряджені маланкарі йдуть у ті хати, де є “дівчина на виданні”. До сьогодні в наддністрянських селах збереглося вірування: “де побувають маланкарі, там на другий рік буде весілля”. Обряди “Маланка” та “Коза” відтворюються таким чином. Провідник щедрувального гурту перед тим як зайти до хати, дзвонить дзвіночком до тих пір, поки господар або господиня не вийде із хати. Опісля він просить дозволу впустити “Маланку” або “Козу” до хати. Якщо господар або господиня дають дозвіл, то першими заходять в оселю Маланка або Коза, а опісля весь гурт щедрувальників. Вони спочатку відтворюють відповідне обрядове дійство, а в самому його кінці щедрюють та віншують із Йорданськими святами (віншує зазвичай провідник гурту ряджених).

Обряди “Маланка” і “Коза” у наддністрянських селах Західного Поділля супроводжуються такими щедрівками: “Наша Маланка подністряночка” [1, с.11], “Ой пляшу, пляшу, знаю до кого” [8, с.32], “Тречний, величний Іваночку” [8, с.45], “Ой пішов газда колед шукати” [8, с.11], “Господарю, подарочку” [8, с.8], “Танцювали кози, як були морози” [7, с.28], “Ой вставай, козо, ой вставай, сіра” [1, с.28], “Дайте козі сіна, щоби коза їла” [7, с.28] та ін.

Дещо по-іншому відбувається обряд щедрювання в північних районах Західного Поділля. Зокрема в озернянській співочій традиції (Зборівський район Тернопільської області) щедрувальна звичаєвість прикріплена до старого Нового року (вона припадає на вечір з 13 на 14 січня) та до другого Святого вечора (перед Богоявленням Господнім). У цій місцевості діти розпочинають щедрювати перед старим Новим роком, у час, коли з’явиться на небі перша зірка. В Озерній щедрюють, в основному, поодиноці, рідше – вдвох, втрійох чи більшим гуртом у сінях (до 60-х років ХХ ст. щедрували під вікнами). Найпоширеніша щедрівка в їхньому репертуарі – “Щедрик, щедрик, щедрівочка”. Пізніше, близько опівночі, в Озерній ходять щедрювати молодіжні мішані гурти. Вони, на відміну від наддністрянських гуртів, не повідомляють дзвіночком про свій обхід, а щедрюють без попередження у всіх оселях. У цій місцевості поширеними є щедрівки “Закувала сива зозуленька” та “Старий рік минає”. В Озерній малих щедрувальників обдаровують грішми, а дорослих – міцними напоями.

На другий Святий вечір (перед Йорданом) в Озерній дівчата співають щедрівки хлопцям. До нашого часу в цьому селі в активному репертуарі збереглися дві щедрівки – “Косив Михасенько яру пшениченьку” та “Ой мав Івасьо одного коня”.

У центральних районах Західного Поділля (Тернопільський, Козівський, Підгаєцький Тернопільської області) на старий Новий рік не ходять щедрювати, а лише на другий Святий вечір (перед Йорданом). Зокрема, в с. Острів Тернопільського району ніхто зі старожилів не пам’ятає традиції щедрювання перед старим Новим роком, а щедрюють лише на другий Святий вечір (18 січня) молодіжні дівочі гурти. Тут цей вечір називають Щедрим. У цьому селі дівчата виконують щедрівки “Ой сивая тая зозуленька”, “Ой чи дома пан господар?”, “Щедрий вечір, господарю”, “Щедрик, щедрик, щедрівочка”, “В панськiм городі росла лілія” та ін. Як правило, ці щедрівки адресовані дівчатам, інколи – усім членам родини або лише господареві. Тут ходять щедрювати переважно 5–14-річні дівчатка (інколи – доросла молодь), зібравшись у гурти по двоє-четверо (рідше щедрюють поодиноці). Деякі щедрувальники використовують музичні інструменти – скрипку, сопілку, гармонію чи баян. Перед старим Новим роком молоді парубки із с. Острів ходять з “Маланкою”. У маланкових щедрувальних гуртах домінуючу роль відіграють два персонажі – Маланка та Василь. На думку українських вчених-етнологів М.Грушевського, С.Килимника, О.Курочкина, ці персонажі уособлюють два животворчі начала – воду (Маланка) та світло (Василь). Усі інші персонажі представляють звичайних людей, що в основному відтворюють комічні побутові сценки з життя простого народу.

У с. Буцнів Тернопільського району обряд щедрювання також прикріплений до другого Святого вечора. У цьому селі щедрювати ходять діти семи-десятирічного віку різної статі невеличкими гуртами (2–6). Вони виконують щедрівки “Щедрик-ведрик”, “Щедрий вечір, добрий вечір”, “Добрий вечір тобі, пане господарю”, “В панськiм городі росла лілія” та ін. У цьому селі щедрюють усім членам родини. Тут на старий Новий рік хлопчики-підлітки ходять із “Козою”. Цей обряд, без сумніву, надзвичайно старовинний. Він зберігає в собі рудиментарні елементи святкування нічного небесного світла – Місяця (коза в давніх українців символізувала місяць).

У с. Велика Березовиця Тернопільського району, в основному, ходять щедрювати дівчатка перед Водохрещем, лише деякі старожили згадують, що в давнину тільки хлопчики ходили щедрювати перед старим Новим роком (це вказує на те, що традиція щедрювання перед цим святом у Західному Поділлі в давніший період була поширена). У Великій Березовиці, більше ніж у сусідніх селах Острові та Буцневі, культивується обряд ходіння з “Козою” та “Маланкою”. Його відтворюють, в основному, хлопчики-підлітки. У цьому селі молодь ходить щедрювати гуртом (по 3–6 чоловік), інколи використовують для супроводу щедрівок інструмент – скрипку. У цій місцевості щедрівки адресують переважно господареві або всій родині. Найчастіше щедрюють діти 8–12-річного віку.

У с. Серединки цього ж району ходять щедрювати лише дівчатка на другий Святий вечір (перед Йорданом). Щедрюють, як правило, всій родині гуртами по 3–5 чоловік у кожному. При щедрюванні музичного супроводу не використовують. Найпоширенішими щедрівками в цьому селі є “Щедрик” та “Ой сивая та і зозуленька”.

Дещо відмінним, ніж у попередніх селах, є обряд щедрювання в с. Мишковичі Тернопільського району. У цьому селі щедрюють, стоячи під дверима, окремо кожному члену родини (рідше – усій родині). У Мишковичах розпочинають ходити щедрювати “після Василя” (тобто з того часу, коли в оселях побувала “Маланка”). Щедрюють переважно по двоє, рідше – невеличкими гуртами. У цьому селі до останнього часу збереглися новорічні обряди “Маланка” та “Коза”. Їх відтворюють переважно хлопчики-підлітки, а деколи беруть участь й молоді парубки. Під час новорічних обрядів виконуються такі щедрівки, як “Щедрий вечір всім вам”, “На панськiм городі росла лілія”, “Прилетіла та і зозуленька”, “У глибокій долині”. Під час виконання щедрівники використовують інструмент сопілку.

У с. Кутківці цього ж району традиція щедрювання на старий Новий рік відсутня. Тут щедрюють переважно дівчатка віком від 7 до 13 років на другий Святий вечір. У цьому селі гурти щедрувальників складаються в основному з 4–8 чоловік. Вони мають у своєму репертуарі такі щедрівки: “Щедрик, щедрик, щедрівочка”, “Ой на річці, на Йордані”, “Ой ходив Ісус”, “Ой чи є, чи нема пан господар дома?”, “Ой летіла тая зозуленька”. Їх адресують переважно всім членам родини.

У селах Ангелівка та Романівка Тернопільського району в активному репертуарі шестинадцятирічних дітей є такі щедрівки: “Ой летіла зозуленька” та “В полі, полі плужок оре”, які, за їхніми повідомленнями, вони засвоїли від своїх батьків та бабусь. Тут, в основному, ходять щедрювати на старий Новий рік мішані гурти (інколи дівчата ходять окремо) по 5–7 учасників. Щедрівки та віншування адресують усім членам родини. Щедрівники при обходах використовують такі різдвяні атрибути, як “зірку” та дзвоники. Обрядові дійства “Маланка” та “Коза” в Ангелівці та Романівці не побутують.

У с. Смолянка цього ж району ходять щедрювати діти та молодь віком від 7 до 17 років перед старим Новим роком, зібравшись у невеличкі гурти (по 3–5 чоловік). Вони виконують такі щедрівки: “Ой сивая тая зозуленька”, “Добрий вечір тобі, пане господарю”. У цьому селі до сьогодні збереглася традиція на старий Новий рік ходити з “Козою” та “Маланкою”. Як бачимо, в більшості сіл Тернопільського району (центральна частина Західного Поділля) традиція щедрювання культивується як на старий Новий рік, так і на другий Святий вечір (перед Йорданом). Хоча в більшості з них переважно щедрюють на другий Святий вечір. Це є одним із доказів того, що старо-новорічна традиція щедрювання не є давньою, а нашарованою в пізніший період, оскільки в щедрівкових сюжетах фігурують переважно мотиви, що пов’язані з початком нового аграрного року, який у давнину припадав на початок весни.

Традиція щедрювання перед старим Новим роком та Йорданом до сьогодні культивується і в Збаразькому районі Тернопільської області, зокрема в с. Гори Стривецькі. Тут щедрюють переважно шести-десятирічні діти. Вони у своєму репертуарі мають такі щедрівки, як “Щедрий вечір, добрий вечір”, “Ой летіла тая зозуленька”. Тут ходять щедрювати мішаними гуртами (по 6–8 чоловік).

У Цеброві та Осташівцях Зборівського району Тернопільської області (північна частина Західного Поділля) ходять щедрувати школярі 10–15-річного віку невеличкими гуртами (по 2–6 чоловік у кожному) лише на другий Святий вечір. У цих селах щедрують усім членам родини. Тут культивуються такі щедрівки, як “Щедрий вечір, добрий вечір”, “Ой на річці, на Йордані”, “Ой сивая тая зозуленька”, “Вийди, вийди, господарю”. Останню щедрівку інколи адресують лише господареві.

Щедрівкова традиція до сьогодні культивується і в Козівському районі Тернопільської області. Зокрема, в селах Таурів і Медова цього ж району на старий Новий рік поширеними є щедрівки “Щедрий вечір, добрий вечір”, “Ой сивая та і зозуленька”, “Щедрик, щедрик, щедрівочка”. У цих селах переважно щедрує молодь. Вони адресують щедрівки всім, хто є в цей час у домі, а інколи – лише господареві чи господині. Хлопці і дівчата ходять щедрувати мішаними гуртами до тих хат, де є дівчата 15–20 років. При собі вони мають “зірку” й дзвіночки. У давніший період у Таурові та Медовій перед старим Новим роком водили “Козу”.

У Тербовлянському районі Тернопільської області, зокрема в м. Тербовля та у с. Іванівка поширеними серед дітей є щедрівки “Ой сивая та і зозуленька”, “Щедра, щедра щедрівонька”, “Добрий вечір, щедрий вечір” та ін. Тут щедрують окремо хлопці та дівчата на Йордан і на старий Новий рік, зібравшись у гурти по 8–15 учасників (інколи ходять щедрувати поодиноці й діти 5–7-річного віку). Щедрівки адресують усім присутнім у домі членам родини.

На сьогодні найкраще зберігся обряд щедрування в Гусятинському районі Тернопільської області. Діти із сіл Сидорів, Паївка, Волиця, Васильківці та інших знають більшу кількість щедрівок, ніж у вищезазначених селах інших районів. Тут ходять щедрувати лише на другий Святий вечір. Поширеними у цих селах є такі щедрівки: “Щедрівочка, щедрівонька”, “Щедрий вечір всім вам”, “Ой чи є, чи нема пан господар дома?”, “Добрий вечір тобі, пане господарю”, “Щедрик, щедрик, щедрівочка”, “Щедрий вечір, добрий вечір”, “Ой сивая тая зозуленька”, “Там ся світить в нових сінях”, “Щедрик-ведрик” та ін.

У Сидорові щедрують переважно господареві та господині, інколи – усій родині. Тут ходять щедрувати окремими гуртами хлопці та дівчата (рідше разом по 5–8 чоловік). Найчастіше щедрують підлітки 8–15-річного віку. Музичних інструментів під час щедрування не використовують, а лише мають різдвяні атрибути – дзвіночки та шопку. У цьому селі до наших днів зберігається традиція ходити на старий Новий рік із “Маланкою”.

Аналогічна традиція щедрування зберігається й у с. Паївка цього ж району. Тут ходять щедрувати діти-підлітки (по 5–6 чоловік у гурті). Молодіжні групи щедрувальників організуються при церковному братстві. Під час переходів від хати до хати провідник гурту дзвонить дзвіночком, попереджаючи прихід щедрівників.

У с. Волиця Гусятинського району, крім щедрівок господареві та господині, окремо співають щедрівки й дівчині. Діти 7–13-річного віку ходять щедрувати гуртами по 3–10 чоловік, але в хату заходять поодиноці. Молодь (парубки й дівчата) у цьому селі ходить щедрувати окремими гуртами. Перед старим Новим роком у с. Волиця побутують обрядові дійства “Маланка” й “Коза”.

У с. Васильків цього ж району на старий Новий рік та на другий Святий вечір ходять щедрувати підлітки й молодь (від 8 до 17 років) мішаними гуртами по 5–10 чоловік. Щедрівники свій прихід попереджають дзвіночком. Вони щедрують усім членам родини.

Аналогічна до гусятинської традиція побутує й у Борщівському районі Тернопільської області. Зокрема, у селах Королівка та Залісся цього ж району найбільшою популярністю серед молоді користуються щедрівки “Щедрик, щедрик, щедрівочка”, “В полі, полі плужок ходить”, “Ой у ліску, ліску”. Їх виконують 6–12-літні діти на другий Святий вечір (щедрівки адресують усім членам родини). Молодь ходить щедрувати мішаними гуртами по 3–6 чоловік. Під час щедрування використовують музичні інструменти – бубон, трубу, баян, тарахкальце. У Королівці та Заліссі, як і в інших сусідніх селах Борщівського району, на старий Новий рік ходять із “Козою” та “Маланкою”.

Останнім часом щедрівкова традиція в Західному Поділлі інтенсивно пропагується й вторинними формами. Адже при сільських та міських будинках культури активно функціонують дитячі й молодіжні фольклорно-етнографічні ансамблі. Вони, власне, й пропагують календарний фольклор, зокрема зимовий. Завдяки ансамблям із сіл Дністрове та Горошова Борщівського, Базар, Біла Чортківського, Ріпинці Бучацького, Городниця і Лисичинці Підволочиського

районів Тернопільської області, що виступали по місцевому радіо та телебаченні, місцеві щедрівки були почуті й частково засвоєні респондентами з інших районів Західного Поділля, а також і поза його межами.

Щедрівки відтворюються фольклорно-етнографічними ансамблями не лише автентичним способом, але й сценічними формами. Останнім часом входить у традицію репрезентація зимового фольклору через концертні програми. Зокрема, в більшості сіл Західного Поділля на другий і третій дні Різдвяних свят дитячі та молодіжні фольклорно-етнографічні ансамблі колядують і щедрують на сцені для глядачів, повністю використовуючи різноманітну слухачку аудиторію. Це дає можливість розширити природну сферу функціонування щедрівкової традиції й збільшити її активний репертуар. Завдяки фольклоризованим формам у локальну щедрівкову традицію потрапляють зразки з інших суміжних етнографічних територій і створюють можливість розширити ареал їхнього побутування.

Таким чином, щедрівкова традиція Західного Поділля у зв'язку з процесами відродження традиційної культури через різні чинники входить у дитяче та молодіжне співоче середовище й має реальну можливість для подальшого відновлення, ретрансляції та функціонування.

Як бачимо, щедрівкова традиція в селах Західного Поділля переважно зберігається до сьогодні. Молодь її переймає від своїх родичів: бабусь, матерів, батьків, учителів, сестер і братів, а також від ровесників та односельців старшого покоління. Багато молодих людей зазначили, що вони самостійно (усно) переймають щедрівкову традицію. Це говорить про те, що засвоєння щедрівок проходить природним шляхом, коли дитина змалку засвоює тексти та мелодії, унаслідуючи спів щедрівників.

Отже, щедрівкова традиція в селах та містечках Західного Поділля продовжує функціонувати в молодіжному середовищі, хоча й має тенденцію до поступового згасання.

1. Борисенко В.К. Народний календар зимових свят / В.К.Борисенко // Українська етнологія : навч. посібник / [за ред. В.Борисенко]. – К. : Либідь, 2007. – С.254–268.
2. Глушко М. Традиційна різдвяно-новорічна обрядовість українців / М.Глушко // Колядки і щедрівки / [упоряд., вступ. стаття, прим. М.С.Глушка ; підгот. до випуску О.А.Чабаненка]. – К. : Муз. Україна, 1991. – С.29–51.
3. Громова Н.О. Різдвяно-новорічна обрядовість українців Бойківщини (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.05 “етнологія” / Н.О.Громова. – К., 2007. – 18 с.
4. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість : посібник для вищ. і серед. учб. закладів / Анатолій Іванович Іваницький. – К. : Муз. Україна, 1990. – С.67–76.
5. Курочкін О.В. Новорічні свята українців : традиції і сучасність / Олександр Володимирович Курочкін. – К. : Наук. думка, 1978. – 189 с. – (Академія наук УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського).
6. Смоляк П.О. Зимові обрядовість Західного Поділля: давні традиції і сучасний стан : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.05 “етнологія” / П.О.Смоляк. – Львів, 2008. – 18 с.
7. Христос родився! / [упорядник І.Зелена]. – Тернопіль, 1991. – 18 с.
8. Щедрівки з архіву товариства “Вертеп”. Архів не упорядкований.

In the article the modern forms of representation are reflected New-year-Jordanian scheduled'ni ceremonies which function in the territory of Western Podillya until now. Here taken into account methods of their retransmitting by the different age-dependent groups of scheduled'niks in the conditions of urbanization and globalization of traditional folk culture which appeared due to forming of heterogeneous environments (mean the conglomerate of rural and city cultures and standardization of it modern forms).

Key words: *scheduled'niy group, New-year-Jordanian rite, Western Podillya, youth environment, retransmitting of folk-lore, ryadzhenni rounds.*

УДК 792.83

ББК 85.325

Андрій Пронь

СТАНОВЛЕННЯ СЦЕНІЧНИХ ФОРМ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В УКРАЇНІ В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОВПЛИВУ РЕГІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

У статті розглянуто вивчення характерних особливостей процесу становлення сценічних форм хореографічного фольклору в Україні в контексті взаємовпливу регіональних традицій. Представлені фактори впливу регіональних традицій та зміни в українській хореографії.

Ключові слова: фольклор, хореографічний фольклор, традиції, культура.

В українських землях розвиток української самосвідомості й початки хореографічної фольклористики взаємозумовлені й пов'язані з європейською романтичною ідеєю. Поняття про націю та її права почали формуватися на Заході в другій половині XVIII ст., наприкінці XVIII ст. народ уже усвідомлювався як єдність. Інтерес до етнічних культурних джерел та національної історії вплинув на виникнення романтизму як художньої течії. Митці черпали натхнення з народної творчості, героїв убачали в етносі. Художня течія спричинила народознавчі студії в Англії та Німеччині, а згодом на слов'янських землях. На початку XIX ст. з'явилися перші розвідки з фольклористики та етнографії чеських, польських, сербських, російських дослідників. Спочатку такі праці обмежувались описами різних ділянок етнічної культури: звичаїв, казок, пісень тощо. Пізніше стали основою глибших досліджень життя народу, його духовної творчості, а також народної мови та її особливостей [1, с.500]. І, навпаки, етнографія не тільки викликала переворот у житті менших і більших народів, але й мала рішучий вплив на літературу всієї Європи, ставши основою романтичного напрямку, з якого розвинувся напрям реалістичний [2, с.38]. Українська хореографічна фольклористика в загальному вийшла вперед, через що її заслуги найзначніші [3, с.248] і виходять за межі вітчизняної науки [4].

Згадана проблематика вивчалася багатьма науковцями з різних галузей наукового знання: істориками, хореографами, етнологами та ін. Це дослідження М.Семчишина, В.Гнатюка, О.Шлемко, В.Пастуха та багатьох інших. Проте науковці недостатньо уваги приділили питанням взаємовпливу регіональних традицій.

Отже, метою та завданням даної статті є вивчення характерних особливостей розвитку хореографічного фольклору Покуття в контексті взаємовпливу регіональних традицій.

На характер змін, які відбулися в українській народній хореографічній культурі першого десятиліття XX століття, вирішальний вплив мали драматичні події в соціальному, економічному, політичному, духовному житті суспільства (хвиля національно-патріотичного піднесення, перипетії української революції та громадянської війни, процеси українізації тощо), які спричинили виникнення й поширення неоромантичних сподівань у всіх прошарках населення на споконвіку омріяне національно-культурне відродження.

Разом із тим відзначається, що розвиток української народної хореографічної культури у XX столітті відбувався в контексті загальних закономірностей розвитку світової хореографічної культури. Після 1917 року він був значною мірою зумовлений соціально-політичними зрушеннями, що відбулися в Україні в той період, і пов'язаною з ними ідеологізацією мистецтва.

О.Шлемко у своїх дослідженнях [5] розглядає лексичні, жанрові, стилістичні інновації в процесі їх взаємодії з існуючими традиціями українського народного танцю на фоні становлення й розвитку останнього як культурно-мистецького феномену. Виходячи із цього, історико-культурний аналіз розвитку української народної хореографічної культури здійснюється в таких аспектах:

- функціонування українського народного танцю в побуті;
- український народний танець у контексті розвитку драматичного театру;
- український народний танець як самостійний твір мистецтва;
- український народний танець у контексті становлення та розвитку українського балетного театру;
- український народний танець як об'єкт наукової рефлексії;
- розвиток української хореографічної освіти.

У процесі дослідження функціонування українського народного танцю в побуті зроблено висновок, що в ході бурхливих соціально-політичних подій XX століття в Україні, в яких брали участь представники різних народів, що населяли Російську та Австро-Угорську імперію, мало місце стихійне взаємопроникнення національних культур. Особливо це стосується Покуття. У результаті набув чинності двоєдиний процес: досягнення української культури поширювалися серед інших народів імперії, а українське мистецтво, у свою чергу, зазнавало інтенсивних інонаціональних впливів. Автохтонне самобутнє фольклорно-танцювальне мистецтво українців, що відзначалося жанрово-тематичною сталістю впродовж кількох століть, по суті з моменту виникнення шкільної драми, відкрилося назустріч новим життєвим віянням. Зокрема, в "репертуарі" популярних побутових танців в Україні, що від часів вертепу включав гопак, аркан, козачок, метелицю тощо, набули більш широкого поширення танці російські, білоруські, польські, чеські, молдавські, болгарські, угорські, циганські, французькі, німецькі. Це не могло не позначитися на відповідному збагаченні лексики й стилістики українського танцю взагалі й Покуття зокрема. Цей вплив виявився в найрізноманітніших формах, а саме: в окремих змінах лексики танцю (рухах, фігурах), музичному супроводі. Але їх вплив на лексику українського народного танцю був неоднозначним. При цьому найбільший вплив мали російські, білоруські, молдавські, угорські, польські танці, що визначалося, перш за все, територіально-географічним фактором.

Усе це посилювало видовищність українського народного танцю, а головне – активізувало загальний інтерес до хореографічного мистецтва в цілому.

Починаючи з кінця XIX століття, відбувається процес об'єктивації українського народного танцю, що в кінцевому результаті приводить, з одного боку, до перетворення його на твір сценічного мистецтва ("масового" та "елітарного"), а з іншого (особливо у другій половині XX століття) – в об'єкт наукової рефлексії (у мистецтвознавчому, соціологічному, культурологічному, етнографічному та інших аспектах).

Відзначається, що розважально-рекреаційна функція, притаманна хореографічному фольклору (у т. ч. українському), зазнає трансформації. Залишаючись важливим елементом дозвілля й розваг, у контексті перенесення його на сцену, він набуває інтерсуб'єктивного значення.

Одним із векторів указаної об'єктивації українського народного танцю є його еволюція як складової драматичної дії. Починаючи з другої половини XIX століття, включення народних танців у драматичні твори стає регулярним у творчості корифеїв українського професійного театру М.Старицького [6, с.37], М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого [7] та ін. Спочатку ці танці не були органічним компонентом драматичної дії, а являли собою своєрідне вкраплення танцювальних номерів (дивертисментів). Слід зазначити, що включення народних танців (зокрема гопака) у виставу деякими українськими режисерами з часом набуло характеру моди й стало використовуватися в суто розважальному плані, часто призводячи до порушення сценічної дії. Така вульгаризація українського театру, музично-драматичного за своїм походженням і сутністю, викликала занепокоєння діячів національної культури: І.Франка, М.Старицького, М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого, М.Садовського, М.Заньковецької та ін., які категорично виступили проти цієї "горілчаної гопакодії" [8]. На противагу цій тенденції у їх творчості, зокрема творчості М.Старицького, відбувається переосмислення ролі дивертисменту, в результаті чого танець використовується як засіб додаткової характеристики персонажа і починає виступати як повноправна частина драматичної сценічної дії.

У процесі розвитку хореографічного фольклору важливе місце займає концепція "модернового театру" Л.Курбаса, який розглядає танець не просто як основу драматичної дії, а, скоріше, як її сенсоутворюючий компонент: драматична дія і танець, по суті, є єдиним цілим. Танець розглядається Курбасом як "єдність простору і часу в русі", "масова ритмопластична поліфонія у рухові людини на сцені", що дає можливість здійснення імпровізації в трьох її аспектах: "як абсолютне регулювання і корегування того, що робиш; постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є абсолютна ритмова напруженість" [9].

Такий підхід передбачав звернення до автохтонного народного мистецтва танцю й розвитку на цій основі саме української народної хореографічної культури. У контексті розуміння митцем танцю як "об'єднання часу, простору і ритму" простежується зв'язок курбасівського розуміння імпровізації з так званим "експресивним танцем" і розвитком нових модернових форм танцю у світовому хореографічному мистецтві, що інтегрує традиції та інновації.

На жаль, ці ідеї не були належною мірою реалізовані у вітчизняній хореографічній культурі.

В Україні на початку ХХ ст. виразно намітилися дві тенденції розвитку в народному танці. Одна стояла на боці дбайливого перенесення на сцену незмінених зразків української народної хореографії зі старанним зображенням малюнку і манери виконання кожного танцю. Такі танці називаються фольклорними (англ. folk-loge – народна мудрість, знання, творчість). Уперше цей термін, яким нині користуються дослідники майже всіх країн світу, був вжитий англійським ученим Вільямом Томсоном у 1846 р. В Україні яскравим прихильником цієї тенденції став фольклорист, дослідник і талановитий багатогранний митець Василь Верховинець.

Інша тенденція була пов'язана з прагненням до технічного вдосконалення та інтерпретації першоджерел (фольклорних зразків) за законами сцени. Нині такі танці отримали назву характерні або народно-сценічні. Друга художня тенденція вперше виявилась із найбільшою повнотою у творчості відомого балетмейстера Хоми Ніжинського, балетна труппа якого гастролювала в Польщі та Україні, а 1889 року з великим успіхом у паризькій “Олімпії” під час Міжнародної виставки.

Професіоналізація народного танцювального мистецтва, що виявилась в тому числі у його відособленні від драматичного театру, пов'язана з іменами В.Верховинця і П.Вірського [10]. Балетмейстерська творчість В.Верховинця фактично започатковує самостійне функціонування цього виду мистецтва на основі створення ансамблю народного танцю. “Хореографічні вечори”, організовані В.Верховинцем у 1912 році в театрі Садовського, стали поштовхом до виникнення численних балетних шкіл, різних танцювальних колективів, ритмопластичних груп, танцювальних студій. Першими українськими (так званими козацькими) танцювальними ансамблями були “Орбелбол” та “Українські козаки з шаблями” [11], а також пізніше створений В.Верховинцем жіночий хоровий театралізований ансамбль (“Жінхоранс”) [12], що здійснили вплив на подальший розвиток української сценічної хореографії.

Феноменальним явищем не лише українського, а й світового театрального мистецтва, яке потребує комплексного дослідження, є Гуцульський театр, створений 1910 р. видатним діячем української культури Г.Хоткевичем. Цей самобутній театр зацікавив дослідників ще під час своєї діяльності на початку ХХ ст., а особливо зріс до нього інтерес у другій половині ХХ ст. [5, с.107].

Сценізація українського народного танцю в західноукраїнському регіоні була щільно пов'язана зі становленням національного музично-драматичного театру. Використання народного танцю в музично-драматичних і оперних виставах створило сприятливий ґрунт для подальшого розвитку театралізованих форм цього виду хореографії і його поступового утвердження як самодостатнього сценічного жанру. Характерною ознакою даного процесу в Західній Україні було активне звернення до зразків регіонального танцювального фольклору (зокрема гуцулки, аркана, коломийки) та введення їх в театральну практику. Найбільш виразно це демонструвала діяльність аматорського народного “Гуцульського театру” Г.Хоткевича (1909–1912), що в нових формах розвивав традиції народних видовищ. У постановках театру широко використовувалася гуцульський танцювальний фольклор, дбайливо перенесений на сцену в майже незмінному вигляді.

Вагомий внесок у подальший розвиток хореографічного фольклору в Західній Україні зробив Василь Авраменко, учень і послідовник В.Верховинця. Творчість балетмейстера, який навесні 1922 р. прибув до Львова, репрезентувала тенденцію до яскравої театралізації українського народного танцю. Це виявилось у прагненні хореографа до технічного ускладнення й довільної сценічної інтерпретації фольклорних першоджерел з акцентуалізацією на героїко-патріотичні мотиви. В.Авраменко впритул підійшов до створення своєрідних балетних спектаклів на народно-танцювальній основі, тим самим сприяючи піднесенню української сценічної хореографічної культури на якісно вищій щабель.

Усвідомлення балетмейстером значного потенціалу хореографічного мистецтва як засобу художнього і національного виховання молоді спонукало В.Авраменка до активної діяльності щодо організації в Галичині шкіл українського народного танцю. Заснувавши першу з них 1922 року у Львові, він згодом відкрив такі навчальні заклади майже в усіх великих містах Східної Галичини (Дрогобичі, Станіславі, Стрию, Тернополі та ін.). Викладання ґрунтувалося на системі хореографічного навчання, розробленій В.Авраменком на засадах школи В.Верховинця; програма шкіл передбачала опанування як практичного, так і теоретичного матеріалу. Прищеплюючи своїм вихованцям

любви і повагу до національних танцювальних традицій, балетмейстер водночас готував їх до продовження розпочатої ним справи [13].

Іншим напрямком діяльності В.Авраменка була просвітницько-популяризаторська праця. Прагнувши привернути увагу української громадськості до проблем національної хореографічної культури, балетмейстер та створений ним учнівський танцювальний колектив побували із концертними виступами практично в усіх містах Східної Галичини. Програма таких імпрез, що розпочинались передмовою про історію розвитку української народної хореографії, складалася із сольних композицій В.Авраменка (“Соло – гопак парубка”, “Чумак”, “Плач Ізраїля” тощо) та виступів його учнів (“Козачок”, “Великодній хорівід”, “Сон Катерини”, “Журавель”, “Коломийка” та ін.) [14, с.63].

Хоча перебування В.Авраменка в Галичині не було тривалим (до осені 1924 року), його художньо-творча діяльність істотно вплинула на подальший розвиток національної хореографічної школи й визначила регіональні особливості цього процесу.

Справу В.Авраменка продовжили його учні за підтримки численних українських громадських товариств Галичини. Духовно-виховний потенціал, притаманний українському народно-танцювальному мистецтву, осмислювався як відповідний головній меті цих інституцій – вихованню національної самосвідомості та піднесенню національної гідності українського громадянства. У зв'язку із цим товариства всіляко підтримували діяльність послідовників В.Авраменка, налагоджували тісну співпрацю з ними. Так, Ф.Мацяк, Я.Булка, В.Тихоліз активізували в даному напрямі працю товариства “Сокол”, В.Терлецький, І.Магмет – “Просвіти”, О.Бойчук, О.Заклинська, Р.Петріна – “Рідної школи” тощо [15, с.16]. Крім постановки танців до різноманітних імпрез, хореографи проводили освітні курси та гуртки для бажаючих оволодіти мистецтвом народного танцю, публікували різноманітні фахові матеріали з даної проблематики в галицьких періодичних виданнях. У статтях В.Тихоліза, Я.Булки та інших авторів містилися відомості з історії українського народно-танцювального мистецтва, подавалися практичні рекомендації та описи танцювальних зразків [16, с.32].

Велику теоретичну й практичну цінність для розвитку вітчизняної танцювальної культури мали опубліковані в 20–30-х роках ХХ ст. дослідження етнографічного характеру (“Ягілки” О.Бариліяка [17; 18], “Гуцульські танці” Р.Гарасимчука), а також здійснені в цей період спроби українських хореографів узагальнити свій художній досвід у працях методично-репертуарного спрямування (“Рухові забави й гри з мелодіями і примівками” О.Суховерської, підготовані до друку рукописи “Матеріалів до вивчення українського національного танку” Р.Петріни та збірки танців і ритмічних забав для дітей “Молоданчик” О.Заклинської) [15, с.17].

Одними з послідовників традицій В.Верховинця є: учень В.Авраменка, унікальна особистість у гуцульській хореографії – Ярослав Маркіянович Чуперчук (1911 р.) [19] і його послідовниця, автор книжки “Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії” – Дана Петрівна Демків. Авторству Я.Чуперчука належать понад сто віртуозних танцювальних і танцювально-вокальних постановок, до яких він сам писав музику та слова. Багатолітній доробок митця покладений в основу сучасних репертуарів низки професійних та самодіяльних колективів в Україні та за її межами. Ще в 1934–1935 роках Ярослав Чуперчук знявся у фільмах “Тріх батьків” та “Улани” на Варшавській кіностудії. А 1939 року він виступив постановником хореографічної частини вистави “Украдене щастя” у столичному театрі імені Івана Франка.

Особливе місце в розвитку сценічних форм народного танцю посідає творчість та діяльність видатного хореографа й фольклориста – Дани Демків [20]. Її духовно сильні народно-сценічні танцювальні твори вражають особливим колоритом, творчою фантазією, шляхетністю, дотепністю, гумором, запальним настроєм, героїзмом, атмосферою свята тощо.

Отже, виходячи з вищенаведеного, слід зазначити, що становлення українського хореографічного фольклору відзначалося інтенсивністю художньо-пошукового процесу, характерними рисами якого були: активна увага до регіональних фольклорних зразків, їх театралізація на ґрунті збагачення образно-емоційного змісту та технічного ускладнення першоджерел, розробка самобутньої стилістики тощо. Завдяки праці багатьох хореографів на сьогоднішній день на сценах світу ми бачимо сценічно оброблені фольклорні танці етнічних регіонів області України, які є окрасою репертуару танцювальних колективів.

1. Семчишин М. Тисяча років української культури / М.Семчишин. – 2-ге вид. – К. : АТ “Друга рука”, 1993. – 500 с.
2. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість / В.М.Гнатюк. – К. : Наукова думка, 1966. – 38 с.

3. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість / В.М.Гнатюк. – К. : Наукова думка, 1966. – 248 с.
4. Літвіненко А.В. Становлення музичної фольклористики XIX ст. як чинник національного відродження України і підґрунтя виховання молоді засобами народної пісенної творчості / А.В.Літвіненко // http://www.conference.mdpu.org.Ua/conf_all/confer/2002/conf_antro/2/litvinenko.html
5. Гуцульський театр Гната Хоткевича як мистецький та етносоціокультурний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 / О.Д. Шлемко; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. – К., 2004. – 23 с. – Текст : укр.
6. Богород А. Український народний танець в писемних джерелах / А.Богород // Дивослово. – №7. – 1997.
7. Богород А. Танець у творчості І.Карпенка-Карого / А.Богород // Іван Карпенко-Карий і українська театральна культура. – К., 1995 // <http://svaro.h.al.ru/boh/dans/bookstan/ukrtan2-7.html>
8. Лебедев И. Гопак и совесть / И.Лебедев // Техника – молодежи. – №9. – 1988. – С.46–47.
9. Мистецтво полюсів і полюси мистецтва : Курбас, Куліш, Крушельницький // <http://www.kspu.edu/Default.aspx?tabindex=3&tabid=4&lng=1&Inbox=112>
10. Пастух В.В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 / В.В. Пастух; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 1999. – 20 с. – Текст : укр.
11. Святкування 100-річчя з дня народження Павла Вірського [Інтерв'ю з Валерієм Дебелієм в часописі "Час і події"]. – Чикаго (США); Торонто; Вінніпег; Нью-Йорк. – Червень. – 2005 // <http://www.valerydance.com/virskiy.php>
12. Каміна Л.А. Гармонійна єдність творчих надбань аматорських і професійних колективів народно-сценічного танцю України // http://www.culturalstudies.in.ua/metod_amator_12_2.php
13. Авраменко Василь Кирилович // Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. – <http://uk.wikipedia.org/>
14. Абліцов В. Галактика "Україна" : українська діаспора: видатні постаті / В.Абліцов. – К. : КИТ, 2007. – 436 с.
15. Пастух В.В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 / В.В.Пастух; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 1999. – 20 с. – Текст : укр.
16. Пастух В.В. Галицький слід Василя Авраменка / В.В.Пастух // Українська культура. – 1999. – №3–4. – С.32–33.
17. Бариліа О. Ягільки / О.Бариліа. – Львів, 1932.
18. Музичний фольклор з Полісся / [у записах Ф.Колесси та К.Мошинського]. – К. : Музична Україна, 1995.
19. Демків Д.П. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії / Д.П.Демків. – Коломия, 2001.
20. Танцювальний ансамбль Покуття // kolomyia.org/cultrpub/pokuttia.htm

In the article the studying of characteristic features of becoming stage forms of choreographic folklore in Ukraine in the context of mutual influence of regional traditions is carried out. The factors of influencing of regional traditions and change in the Ukrainian choreography are shown.

Key words: folklore, choreographic folklore, traditions, culture.

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

УДК 378.6:784.3

ББК 85.31р

Галина Стасько

НОВАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДИХ СПЕЦІАЛІСТІВ-МУЗИКАНТІВ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Фізіологічна (біофізична) природа співацького процесу як "живого" музичного інструменту лежить в основі всіх сфер вокальної діяльності – концертно-виконавській, педагогічній, науково-пошуковій тощо. Тому пошуки новітніх шляхів удосконалення навчального процесу вокальної підготовки спираються на максимальну взаємодію тих спільних рис, які здатні якнайповніше розкрити можливості педагогічного впливу на формування висококваліфікованого спеціаліста.

У статті автор зосереджує увагу на комплексному характері теоретико-методичних засад і практично-індивідуальних занять співом, які в послідовній і строго систематизованій структурі навчальних завдань здатні ефективно формувати творче мислення й раціонально-інтелектуальний підхід до розвитку як вокально-технічної бази співака-виконавця, так і навчально-виховного процесу загалом, у тому числі і в системі масового музично-естетичного виховання.

Ключові слова: духовна культура, структурна єдність, історична взаємозумовленість, вокальне виховання, цілісна система.

Класичні засади вокального мистецтва, як відомо, ґрунтуються на соціально-естетичних та психолого-педагогічних ученнях, згідно з якими духовна культура як об'єкт навчання розвивається у трьох основних напрямках: релігійному, філософському та світському. "Одвічно божественне" походження звукової природи музичного мистецтва, на думку вчених-філософів Геракліта Понтійського, Плутарха, Піфагора, належить до гармонії світу, оскільки "вносить порядок і злагоду у все суще" (О.Ф.Лосев). Дослідження духовної культури людини поза цією структурною єдністю формує однобічне поняття проблеми виховання і розвитку молодого покоління в суспільстві, що призводить до втрати історичної взаємозумовленості й досвіду покоління (Ю.А.Афанасьєв, А.К.Бриль, Дж.Вайценбаум, В.П.Зінченко).

У спеціальній літературі вокальний розвиток розглядається як багаторівневий процес, що може активно впливати на формування духовних якостей людини через цілеспрямовану задачу молоді соціально-історичного досвіду, суспільні вимоги до особистості. Ця багаторівнева структура вокального виховання забезпечується сукупністю фізичного, біологічного, психологічного, соціального та естетичного аспектів, які у взаємозв'язку створюють цілісну систему впливу на формування духовних якостей людини. Вивчення проблеми вокального виховання показує, що сучасний навчальний процес базується, загалом, на теоретичних положеннях, у той час, коли сам механізм упровадження його майже не реалізовується в практиці вищої освіти. Такий стан зумовлюється низкою суперечностей, пов'язаних, на думку автора, з браком відповідних важелів його практичного втілення, оскільки аналіз практики не відображає суті наукових досліджень із проблем вокального мистецтва, в яких достатньо ґрунтовно вивчається роль вокальної культури як у структурі спеціальних виконавських дисциплін, так і у формуванні гармонійної цілісної особистості в структурі масової музично-естетичної культури. Чіткий розподіл названих "сфер впливу" на виконавське мистецтво (спеціальні вокальні відділення навчальних закладів, які готують співаків-солістів) та музично-педагогічні факультети для підготовки педагогічних кадрів музично-естетичного профілю (де вокальне навчання є одним з обов'язкових навчальних предметів) не завжди дає бажані результати. Особливо у вищій школі, оскільки співакам, які займаються викладацькою діяльністю, як правило, бракує певних педагогічних знань, а педагогам – навпаки, виконавських "секретів" і концертно-сценічної практики. Поєднання цих аспектів, як правило, долається самостійно, шляхом "спроб і помилок" у процесі накопичення досвіду роботи і подальшої освіти.

Потреба наукового обґрунтування змісту вокального навчання у ВНЗ, систематизованого обсягу навчального матеріалу та створення цілісної системи повноцінної підготовки спеціалістів у галузі вокального мистецтва належить до актуальних сучасних проблем музичної культури.

ри й стосується розроблення системно-методичного комплексу вокальної освіти загалом. Тому мета названої статті зумовлена потребою привернути увагу спеціалістів до проблеми комплектації цілісної структури вокального виховання, яка б на різних навчальних рівнях забезпечувала системну підготовку кваліфікованих кадрів.

Спів, як і будь-яка функціональна діяльність організму людини (оскільки голос є функцією організму, тобто “живим” музичним інструментом), потребує усвідомленого й цілеспрямованого керування, що впливає із закономірностей звукової природи голосу людини, тобто фізіологічних особливостей організму співаючого. Проблема комплектації змісту вокальної підготовки спеціалістів тісно пов’язана зі специфікою самого співу. Його опрацювання відбувається в комплексі теоретичних знань і практичних вокально-технічних умінь та навичок, оскільки теоретичні знання проблем вокальної педагогіки й практичний досвід застосування навчальних дій як механізмів педагогічного керівництва функціями голосотвірних органів перебувають у постійному взаємозв’язку й взаємозалежності. Таке засвоєння знань, умінь і навичок властиве чуттєво-емоційній сфері людини, яка характеризується трирівневою структурою перебігу психічних процесів сприйняття – підсвідомого, раціонального і духовного (Дж.Лаурі-Вольпі), а отже, повністю відповідає напрямкам розвитку класичних засад мистецтва у вченнях античних філософів.

У вокальній педагогіці навчання співу розглядається як процес опанування основними механізмами голосотворення: акустичними (дзвінкість, гучність, вібрато, обертоновий та формантний склад звука, імпеданс тощо); фізіологічними (дихання, артикуляція, рухливість голосу, нервово-м’язовий комплекс співацької моторики і т. п.); психолого-педагогічними (емоційність сприйняття і відтворення музичного образу в співі, усвідомлене керування голосоведенням, методи розвитку голосової функції дорослих і дітей). Разом вони утворюють структуру специфічних професійних механізмів голосотворення. Як діяльнісна структура педагогічного процесу, кожен із цих механізмів ґрунтується на властивій йому сфері педагогічного впливу. Взаємодіючи, вони здатні забезпечити цілісну вокальну підготовку спеціаліста-вокаліста. Проте впровадження їх у реальне навчання, як показує практика й аналіз спеціальної літератури, потребує певного коригування, тобто співвідношення основних положень кожного із цих механізмів і специфіки загальнопедагогічної підготовки спеціаліста-музиканта у ВНЗ унаслідок комплектації змісту та дидактичних процесів реалізації. Лиш у цьому разі вокальна підготовка може стати систематизованим, послідовним педагогічним процесом із чітко розробленими механізмами голосотворення в загальній системі музичної освіти.

При комплектації дидактичних дій навчального предмета важливого значення набувають специфічні для даної галузі спеціальної освіти методи. Різноманітність методів і прийомів вокального виховання стосується багатовікового теоретичного і практичного досвіду. Пізнавальний характер методів вокального розвитку не суперечить суті дидактичного процесу підготовки у вищій школі, а отже, відповідає загальнопедагогічному аспекту навчання. Це, зокрема, методи, класифіковані французьким ученим і фоніатром Раулем Юссоном, а саме методи безпосереднього впливу на: а) поставу співаючого та розподіл м’язового навантаження на тіло виконавця; б) тембр голосу співаючого; в) внутрішні відчуття співака, зокрема вібраційні, м’язові, акустичні, фонетичні тощо; г) використання різного за характером емоційного настрою в процесі виконання; д) використання зворотного зв’язку слухового аналізатора співаючого (власне, формування вокально-моторного слуху). Специфіка вокальних методів полягає в тому, що кожна група їх містить прийоми і способи педагогічного впливу, які діють на певну ділянку голосотвірних органів, спрямовуючи їхні функції на закріплення рефлексорних зв’язків у взаємодії з нервово-м’язовою моторикою організму. Нервово-м’язова робота з часом автоматизує функцію голосоведення, що веде до утворення потрібних співацьких навичок – основи вокальної техніки. Вокально-технічні навички внаслідок тісного взаємозв’язку спеціальних вокальних методів з індивідуальною формою навчання краще засвоюються завдяки високому рівню зворотного зв’язку, який виникає у творчому спілкуванні педагога і студента. Сприйняття музичного образу, у тому числі через спів, з погляду сучасної педагогіки розглядається в широкому розумінні його як специфічного виду духовно-практичної діяльності, що не обмежується перцептивним актом, а включає інтелектуальний рівень осягнення виражально-смыслового змісту вокальної музики. Сприйняття відбувається водночас і у формі відчуттів, і уявлення, і асоціативного мислення, тобто являє собою комплексну психічну діяльність, що має виняткове значення для формування “розумово-почуттєвої діяльності” (О.Костюк). У співі рівень протікання розумо-

вих процесів характеризується через сприйняття, вокально-слухові показники й відтворення (власне процес співу), які відбуваються, насамперед, завдяки аналітичній і синтетичній діяльності. Сучасна вокальна педагогіка “тяжіє” до так званого “інтелектуального співу”, який характеризується чіткістю й вивіреністю методів та прийомів впливу на голос через усвідомлення ефективності конкретних завдань і рівень сформованості спеціального сприйняття-мислення вокальних процесів. Власне, формування інтелектуального підходу до процесу голосотворення, з добре розвиненим сприйняттям і творчим мисленням, стає найактуальнішою ланкою виховання голосу в сучасній вокальній педагогіці. Варто нагадати, що, за концепцією відомого фізіолога П.І.Анохіна, цілеспрямована свідомокерована людська діяльність фактично є функціональною системою програмування – своєрідною моделлю майбутнього результату дії, сформованої в центральній нервовій системі людини, названою автором “акцептором результату дії”. Згідно із цією теорією спрямована діяльність організму людини стає можливою завдяки тому, що в процесі навчання постійно відбувається порівняння реальної діяльності з бажаним результатом, тобто акцептором результату дії – “бачу ціль – пройду крізь стіну”. Цей принцип простійного порівняння результатів дії з певними передбачуваними (бажаними) показниками, “еталоном”, закладено в основу побудови всіх логічних завдань у навчальному процесі та формування мотиваційно-ціннісних орієнтацій спеціаліста.

Результативність застосування методів вокального розвитку майбутніх спеціалістів повинна тісно поєднуватися з діагностикою рівнів готовності студентів до опрацювання того чи іншого виду співацької техніки та опанування науково-методичним багажем необхідних знань, так званим теоретичним матеріалом. Діагностична характеристика, яку здійснює педагог-вокаліст на початковому етапі навчально-виховної роботи зі студентом, стосується передовсім:

- наявності в студента наукових знань про співацький процес як художнє, біофізичне та фізіологічне явище;
- рівня розвитку музично-вокального (і вокально-моторного) слуху як основного засобу відображення музичного образу у співацькому процесі, що спирається на взаємодію слухових, м’язових та акустичних аналізаторів;
- ступеня індивідуальної вокально-виконавської майстерності, що ґрунтується на свідомо керованому голосоведенні;
- відповідності педагогічних знань, умінь і навичок студента методиці формування його співацької культури в процесі навчання;
- ступеня кваліфікованої орієнтації в спеціалізованому вокальному матеріалі – вокальному репертуарі, науково-методичній літературі, показників, що допомагають викладачеві з’ясувати реальний стан готовності студента до вокального навчання;
- конкретних вокально-музичних даних студента, тобто вокально-музичних здібностей.

Ці відомості дозволяють визначити рівні підготовленості студентів, за допомогою яких педагог-вокаліст зможе конкретизувати навчальні завдання, згідно з індивідуальними здібностями кожного з них. Студентів, які повинні отримати вокальну освіту, умовно можна поділити на такі рівні:

- з початковою музичною освітою (ДМШ, музичні студії, школи мистецтв тощо), але без попередньої елементарної вокальної підготовки;
- із середньою спеціальною музичною освітою (музичні училища, коледжі, школи, що прирівнюються до них), але без попередньої вокальної освіти;
- з початковою музичною освітою (ДМШ, музичні студії школи мистецтв) і попередньою (базовою) вокальною підготовкою;
- із середньою спеціальною музичною освітою (музичні училища, коледжі, середні музичні школи тощо) і базовою початковою вокальною підготовкою – диригентсько-хорові відділення, бандуристи;
- зі спеціальною вокальною підготовкою (вокальні відділення середніх спеціальних музичних навчальних закладів).

Кожен рівень попередньої музичної освіти передбачає і відповідний обсяг навчально-методичного матеріалу. На кожному з рівнів результативність вокальної роботи з голосом повинна забезпечуватися поетапним формуванням вокально-технічних навичок з урахуванням стилю музичного сприйняття й творчого мислення кожного зі студентів, тобто його музичного інтелекту та послідовністю викладення науково-теоретичної інформації, диференційованої відпо-

відно до навчальних можливостей і музично-вокальних здібностей кожного, що ґрунтується на конкретній науково-теоретичній базі вокальної педагогіки.

Домінуючим чинником такої організаційно-методичної системи повинен стати систематизований навчально-методичний матеріал з основ вокальної педагогіки, який у поєднанні з практично-індивідуальною формою навчання співу повинен максимально розвивати як голосові дані, так і загалом музичний інтелект кожного студента і його вміння орієнтуватися у вокально-виконавських та педагогічних проблемах вокального мистецтва. Вокально-педагогічний матеріал спрямовується на опанування співацьким мистецтвом через складну інтегративну функцію мислення студента, виховання якої сприяє раціональному підходу до співу при рефлекторній узгодженості роботи голосотвірних органів виконавця як свідомокерованого процесу нагромадження спеціальних знань та умінь. Послідовне викладення ретельно вибраного теоретичного матеріалу має чітку змістову конкретизацію відповідно до практичного засвоєння вокально-технічних навичок через налагодження нервово-м'язових зв'язків у практичній роботі з голосом на індивідуальних заняттях. Метою теоретичної інформації на практичних заняттях є формування в студента необхідної бази знань, яка б дозволила йому вільно орієнтуватися "в предметі", а відтак вільно оперувати набутим досвідом роботи з голосом на різних рівнях музично-практичної діяльності. Використання теоретичного матеріалу в названій системі, як показує практика, вимагає конкретного розподілу його за змістом навчальних завдань і згрупування основних науково-методичних положень, пристосованих до конкретних умов і можливостей ВНЗ у циклічній послідовності семестрово-річних курсових проектів упродовж усього періоду навчання. Кожен курс навчання поділятиметься, таким чином, на цикли, які умовно можна назвати:

- і н ф о р м а ц і й н о - п р о г н о с т и ч н и й (для студентів 1-го курсу), який стосується загальних основ теорії співу, тобто елементарних знань, необхідних на початковому етапі розвитку голосу, особливо для студентів, які не мають попередньої вокальної підготовки, зокрема знань про: будову голосотвірної системи (голосовий і дихальний апарати); види звукової атаки (емісії звука); резонаційних зон голосу людини; класифікації голосів згідно з їх діапазонами; регістрової будови діапазону голосу й наявності так званих перехідних звуків; артикуляційно-дикційних навичок та вокальної орфоєпії; охорони, гігієни та режиму роботи й засобів профілактики захворювань голосотвірних органів співака тощо;

- т е х н о л о г і ч н и й (для 2-го курсу) – зорієнтований на формування акустично повноцінного звука – яскравого, дзвінкого, "близького", зі збереженням опори дихання й формуванням опори звука. Теоретичний матеріал стосується: обертової природи звука (висота, сила, тембр і тривалість); резонування (головне і грудне); вокально-орфоєпічних норм голосоведення (вимови голосних і приголосних фонем у співі); формантних характеристик голосних фонем і явища імпедансу у співі; внутрішніх відчуттів співака (вібраційних, акустичних, м'язових, фонетичних тощо); вокального вібрато як якісного показника вокальної техніки; основних вокально-технічних прийомів голосоведення – legato, non legato, staccato, Portamento, динамічного діапазону (crescendo, diminuendo);

- п с и х о л о г о - п е д а г о г і ч н и й (для 3-го курсу) – розрахований на опанування функціональних можливостей голосу в різні періоди розвитку голосотвірної системи (дошкільному, молодших школярів, підлітковому, юнацькому та зрілому) з урахуванням психофізіологічних особливостей розвитку організму та розумових здібностей (уяви, пам'яті, уваги, мислення тощо) та формування вібро-, баро-, пропріорецепцій, тобто комплексного керівництва діяльністю організму співака в процесі фонації (співу);

- м е т о д и ч н и й (для 4-го курсу) – спрямований на формування вокально-педагогічних знань у процесі роботи з голосом, пов'язаних з різними голосами, їх діагностикою (сопрано, мецо-сопрано, дисканти, альти, тенори, баритони, басы) у різні періоди їх розвитку; з вокальними методами навчальної роботи; обсягом навчально-виховних завдань, вокальними вправами, поспівками, вокальним репертуаром;

- ф а х о в о ї м а й с т е р н о с т і (для 5-го курсу) – як заключний етап розвитку голосу стосується: складних видів вокальної техніки (філірування, мелізми і пасажи, рухливість голосу, аподжіатура (форшлаг) тощо); шліфування вокально-виконавської техніки (інтерпретація, художній образ, сценічне перевтілення, емоційний тонус, виразові засоби голосоведення тощо).

Особливістю подання теоретичного матеріалу є його гнучкість у розподілі інформації на заняттях, яку можна диференціювати згідно з рівнями підготовленості студентів у вокальному класі та їх попередніх знань і базової підготовки (бесіда, інформативне повідомлення в процесі

вокальної роботи з голосом, індивідуальне завдання, самостійне вивчення, реферативне опрацювання і навіть спеціальний короткий лекційний курс). Характер подання теоретичного матеріалу визначається самим педагогом-вокалістом або можливостями і потребами кафедри співу чи факультету, а саме:

а) у процесі індивідуальної роботи з голосом (як пояснення в процесі розв'язання конкретних навчальних завдань для формування аналітичного мислення студента й усвідомлення ним фізіології і технології голосоведення;

б) у рамках спеціального лекційного курсу (згідно з рішенням кафедри чи факультету), наприклад, у межах 6-ти годин на семестр для кожного з курсів в навчальних планах кафедри;

в) стислої теоретичної інформації для самостійного опрацювання та контрольного опитування (особливо для студентів, які вже мають попередню, початкову вокальну освіту);

г) тематики для написання рефератів (для студентів із базовою вокальною освітою).

У такій інтерпретації теоретичний матеріал стає доповнюючою інформативною ланкою вокально-виконавської діяльності студента, яка сприяє розвитку інтелектуальних аспектів навчальних дій, допомагає сформувати логічну послідовність процесу навчання, визначити "слабкі місця" і прогалини в знаннях та узагальнити комплекс навчально-виховної роботи в майбутній практичній діяльності кожного з них. Застосування даної системи в навчальному процесі дозволяє підвищити ефективність функціонального підходу до вокального навчання, при якому процес регуляції співацької діяльності ґрунтуватиметься на нейрофізіологічній природі вокального сприйняття-мислення, тобто усвідомленості дидактичних дій, що реалізуються в такій послідовності:

- логіко-емоційне сприйняття еталону співацького звучання;

- формування вокально-слухових уявлень "еталона" звучання;

- відтворення голосом потрібного звучання;

- оцінне ставлення до якості звукоутворення й порівняльний аналіз почутого з передбачуваним (еталонним) звучанням;

- раціональне сприйняття якісних характеристик звучання голосу і способу звукоутворення;

- повторне відтворення звучання голосу на основі набутих знань і умінь;

- творче виконання поставленого завдання.

Формування повноцінної інформативної ланки будь-якої навчальної дисципліни, здатної якнайширше охопити науково-теоретичну основу предмета, забезпечує, відповідно, і різносторонній процес сприйняття професійних якостей даної дисципліни, відкриваючи нові грані фахової орієнтації та нових можливостей її реалізації.

1. Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України : історія, теорія: [підручник] / А.М.Алексюк. – К. : Либідь, 1998. – 560 с.
2. Антонюк В.Г. Виховання співом / В.Г.Антонюк // Рідна школа. – 1999. – №12. – С.32–34.
3. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа : етнологічний аспект : [монографія] / В.Г.Антонюк. – К. : Українська ідея, 2001. – 144 с.
4. Блинова М.П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М.П.Блинова. – Л. : Музыка, 1974. – 144 с.
5. Вопросы анализа вокальной музыки : тематический сборник вокальных трудов / [коллектив авт. под рук. В.Г.Москаленко]. – К. : КГК им. П.И.Чайковского, 1991. – 153 с.
6. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение : секреты вокального мастерства / Н.Б.Гонтаренко. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. – 156 с.
7. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість : психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія / Н.Є.Гребенюк. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1999. – 269 с.
8. Емельянов В.В. Развитие голоса : координация и тренинг / В.В.Емельянов. – С.-Пб. : Лань, 2000. – 192 с.
9. Прокопьев В.Н. Как стать певцом и сделать карьеру / В.Н.Прокопьев. – С.-Пб. : Русская графика, 2000. – 176 с.
10. Стасько Г.Є. Вокальна підготовка майбутнього вчителя музики як основа удосконалення педагогічної майстерності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / Г.Є.Стасько. – К., 1995. – 24 с.
11. Стасько Г.Є. Творче і раціональне в системно-методичному забезпеченні професійної підготовки вокалістів / Г.Є.Стасько // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. VI. – Івано-Франківськ, 2003. – С.46–58.
12. Юцевич Ю.С. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навчально-методичний посібник / Ю.С.Юцевич. – К., 1998. – 98 с.

In the given article the author concentrates his attention at complex character of theoretical-methodical material and practical (individual) courses which, in a consequent and strictly systematized structure of educational tasks, can effectively form a creative thinking and rational-intellectual approach to development of both vocal techniques in the sphere of executing and educational-pedagogic process in general, in the system of mass musical-aesthetic training of the growing-up generation.

Key words: spiritual culture, structural unity, historical interdependence, vocal training, holistic system.

УДК 378.6:008

ББК 85.31р

Галина Борейко

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ПІДГОТОВКИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СПЕЦІАЛІСТІВ У РІВНЕНСЬКІЙ ОБЛАСТІ

У статті досліджується стан функціонування закладів культури та підготовки культурологічних працівників середніми і вищими навчальними закладами Рівненської області. Зазначається, що протягом останнього десятиліття кількість випускників Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету та відсоток їх працевлаштування зменшились, обґрунтовується необхідність посилення уваги з боку держави до підготовки висококваліфікованих спеціалістів культурологічної сфери.

Ключові слова: заклади культури, підготовка студентів, Інститут мистецтв.

Здобуття Україною незалежності, “відкриття” кордонів, широкий міжнародний обмін посилили у молодого покоління прагнення до здобуття знань, вивчення іноземних мов та дослідження витоків власного народу.

У таких умовах перед державою постало завдання створити умови для кваліфікованої підготовки молоді, яка прагнула внести свій вклад у справу культурологічної просвіти населення. Зробити це можна через розширення переліку вищих навчальних закладів культури, підвищення якості підготовки студентів та стовідсоткового їх працевлаштування. Однак цього не відбулося, що зумовило дослідження даної проблеми провідними вітчизняними вченими.

Так, В.Г.Виткалов причиною зниження якості підготовки спеціалістів культурологічного напрямку бачить включення вищих навчальних закладів культури до педагогічних університетів, підпорядкованих Міністерству освіти і науки, основним завданням яких є підготовка педагогів, а не митців [1, с.99]. І.Каташинська, досліджуючи ефективність роботи новостворених вищих навчальних закладів, зазначає, що жоден з “нових університетів” не зміг увійти повноправним членом у вузьке коло “старовинних” західних університетів, а кількісні прогнози засновників здійснилися (у кращому разі) наполовину. На думку автора, академічна якість не може бути замінена нічим іншим [2, с.71]. Їхні думки поділяє С.А.Рижкова, яка вважає, що: “Непоследовність політичних та економічних реформ останніх десятиліть призвела до послаблення переваг і посилення недоліків системи вищої освіти” [3, с.7].

Проте висвітлення проблеми в науковій літературі не забезпечило підвищення якості підготовки випускників навчальними закладами культури, підвищення відсотка їх працевлаштування та покращення роботи закладів культури.

Зазначене зумовило актуальність даного дослідження.

Метою даної роботи є розробка пропозицій із покращення підготовки спеціаліста культурологічного напрямку вищими навчальними закладами.

Відповідно до мети в роботі ставляться такі завдання:

- дослідити ефективність роботи закладів культури Рівненської області;
- дослідити якість підготовки спеціалістів культурологічного напрямку Інститутом мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
- запропонувати заходи з покращення підготовки спеціалістів культурологічної сфери навчальними закладами України.

Відкликаючись на запити молодого покоління, з початку дев'яностих років ХХ століття в Україні швидкими темпами відкриваються нові вищі навчальні заклади, а існуючі розширюють перелік спеціальностей, за якими готують випускників.

Так, у Рівненській області кількість вищих навчальних закладів (ВНЗ) III – IV рівня акредитації протягом 1990–2006 років зросла в 2 рази (з 3 до 6), а кількість студентів, яка в них навчалася, – з 15,7 тис. чол. до 44,9, або в 2,9 рази (табл. 1).

Таблиця 1*

Вищі навчальні заклади III–IV рівня акредитації у Рівненській області на початок року

Показники	Роки					
	1990/ 1991	1995/ 1996	2000/ 2001	2004/ 2005	2005/ 2006	2006/ 2007
Кількість закладів	3	3	5	6	6	6
У них студентів (тис.)	15,7	15,5	22,9	39,7	42,9	44,9
За формою навчання						
- денною	8,7	9,2	13,7	24,1	25,9	26,6
- заочною	6,7	6,1	9,2	15,6	17,0	18,3
Прийнято (тис.)	3,4	3,6	5,7	9,6	10,5	10,6
За формою навчання						
- денною	2,0	2,4	3,8	6,1	6,7	6,5
- заочною	1,3	1,2	1,9	3,5	3,8	4,1
Випущено (тис.)	2,6	2,8	3,8	6,1	6,8	7,6
За формою навчання						
- денною	1,4	1,6	2,3	3,4	3,9	4,2
- заочною	1,2	1,2	1,5	2,7	2,9	3,4

*Таблицю складено за даними [4, с.462].

При цьому можна відмітити, як позитивний факт, що співвідношення між кількістю студентів, які навчалися на денній формі навчання та заочній, зросло з 1,30 до 1,45. Відповідно, у 2007 році порівняно з 1990 роком кількість випускників ВНЗ III–IV рівня акредитації зросла з 2,6 тис. чол. до 7,6 тис. чол., або в 2,9 рази. В умовах значного зростання кількості випускників ВНЗ зросли вимоги до їх кваліфікації та працевлаштування. Тому структура їх підготовки повинна відповідати запитам галузей економіки.

У контексті зазначеного, наприклад, Б.Данилишин та В.Куценко відмічають: “В умовах освітнього буму і розширення доступу до закладів вищої освіти (платної і безоплатної) молодь намагається через освіту досягти економічної та соціальної стабільності на найближче майбутнє, закласти підґрунтя матеріального добробуту і забезпечити можливість професійного зростання” [5, с.27].

Проте автори акцентують увагу на перекосах у виборі абітурієнтами та їхніми батьками майбутніх професій: “На жаль, в умовах становлення ринкових відносин перевага віддається формуванню фахівців у сфері підприємницької діяльності. Але не слід забувати, що Україні потрібні висококваліфіковані спеціалісти і в інших галузях економіки” [5, с.33].

До цього слід додати, що, поряд з інженерними спеціальностями, дефіцит яких сьогодні відчуває економіка, молода українська держава потребує висококваліфікованих культурологічних працівників, на плечі яких лягає відродження та піднесення національних культурних традицій. Тому немаловажним є те, щоб в обласних та районних управліннях культури, театрах, музеях, бібліотеках та сільських клубах працювали спеціалісти, які здобули освіту у вищих навчальних закладах відповідного спрямування.

На нашу думку, зростання інтересу населення країни до власної історії повинне супроводжуватися зростанням кількості закладів культури і мистецтв та переліку послуг, які вони надають громадянам. Проте аналіз статистичних даних засвідчує, що протягом 1990–2006 років кількість бібліотек у Рівненській області зменшилась з 848 до 607, або на 28,4%, клубів – з 875 до 700, або на 20%, демонстраторів фільмів – з 859 до 20, або в 30 разів (табл. 2).

Таблиця 2*

Основні заклади культури і мистецтв Рівненської області та ефективність їх роботи

Показники	Роки						
	1990	1995	2000	2003	2004	2005	2006
Масові та універсальні бібліотеки	848	808	589	606	602	606	607
Бібліотечний фонд, млн. примірників	11,2	9,6	9,1	12,5	12,4	12,6	12,3
Заклади культури клубного типу	875	805	739	707	706	703	700
Демонстратори фільмів	859	461	230	230	50	20	29
Професійні театри	3	2	2	2	2	2	2
Відвідування театрів за рік (тис. чол.)	399	133	94	124	118	122	115
Концертні організації	1	1	1	1	1	1	1
Відвідування концертних організацій за рік (тис. чол.)	364	72	48	49	47	54	57
Музеї	4	10	10	10	10	10	11
Відвідування музеїв за рік (тис. чол.)	394	249	136	185	181	196	214

Таблицю складено за даними [4, с.499].

Одночасно, при зменшенні кількості професійних театрів з 3 до 2, незмінній кількості концертних організацій та збільшенні протягом 1990–2006 років кількості музеїв з 4 до 11, відвідування театрів області за рік зменшилося з 399 тис. у 1990 році до 94 тис. у 2000 році, або в 4,2 раза.

У 2003–2006 роках кількість відвідувань населенням театрів була в межах 115–124 тис., але при незначному зростанні, порівняно з попередніми роками, цей показник був у 3,2–3,5 раза меншим від показника 1990 року. Ще більше знизилася відвідування населенням концертних організацій. У 2000–2006 роках щорічно їх відвідувало 47–57 тис. чол., або в 6,4–7,7 раза менше, ніж у 1990 році.

У 2000 році кількість відвідувань музеїв складало 136 тис., або в 2,9 раза менше, ніж у 1990 році. Проте потрібно відмітити й певні позитиви в роботі культурологічних закладів області. Так, з 2000 до 2006 року кількість відвідувань музеїв зросла з 136 тис. до 214, або в 1,57 раза. За цей же період бібліотечний фонд в області зріс з 9,1 до 12,3 млн. примірників, або в 1,35 раза.

Наведені дані засвідчують про недостатній рівень уваги з боку місцевих органів влади до розвитку культурологічних закладів та низький рівень кваліфікації спеціалістів, які працюють у даній галузі. Певний рівень відповідальності за ситуацію, що склалася, несуть і освітні заклади, функціональне призначення яких готувати кваліфікованих спеціалістів для даної сфери.

Як відомо, рівень освіти майбутніх спеціалістів закладається з молодих років. Для майбутніх працівників закладів культури це школи естетичного виховання (табл. 3). Саме тут молоде покоління отримує початкові ази культурологічної та мистецької освіти.

Таблиця 3*

Школи естетичного виховання на початок навчального року

Показники	Роки					
	1990/ 1991	1995/ 1996	2000/ 2001	2004/ 2005	2005/ 2006	2006/ 2007
Дитячі музичні школи, у них учнів	31 8430	32 8121	26 5441	24 5342	24 5653	23 5532
Дитячі школи мистецтв, у них учнів	3 809	4 794	6 888	8 1835	8 2156	9 2320
Дитячі художні школи, у них учнів	2 466	3 488	2 452	2 491	2 499	2 500
Разом дитячих шкіл естетичного виховання, у них учнів	36 9709	39 9403	34 6781	34 7668	34 8308	34 8352

Таблицю складено за даними [4, с.505]

Однак проведений аналіз засвідчує, що загальна кількість шкіл естетичного виховання в Рівненській області зменшилася з 36 у 1990 році та 39 у 1995 до 34 у 2006, а кількість учнів, які в них навчалися, з 9709 у 1990 році до 6781 у 2000, або на 30,2%. Протягом 2000–2006 років

кількість учнів естетичних шкіл зросла до 8352, або на 1571 чол., проте їх кількість у 2006 році була на 15,6% меншою порівняно з 1990 роком.

Вищезазначене дозволяє зробити висновок, що ефективність надання культурологічних знань у музичних та художніх школах Рівненської області протягом 1990–2007 років значно знизилася.

Існують проблеми з підготовки культурологічних спеціалістів та їх працевлаштування в Рівненському державному гуманітарному університеті (табл. 4).

Таблиця 4 *

Працевлаштування випускників культурологічних спеціальностей Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету у 1999–2007 роках

Факультети	Роки								
	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Факультет музичного мистецтва:									
- випускників, чол.;	57	43	31	26	32	34	40	38	40
- отримали направлення на роботу, чол.;	32	31	21	21	14	27	20	23	17
- % працевлаштованих у загальній кількості випускників	56,1	72,1	67,7	80,8	41,2	79,4	50,0	60,5	42,5
Художньо-педагогічний факультет:									
- випускників, чол.;	48	17	24	15	45	48	46	78	69
- отримали направлення на роботу, чол.;	23	9	8	4	28	25	15	23	15
- % працевлаштованих у загальній кількості випускників	47,9	52,9	33,3	26,7	62,2	52,1	32,6	29,5	21,7
Факультет документальних комунікацій та менеджменту (бібліотекарі):									
- випускників, чол.;	39	35	28	17	8	31	20	11	7
- отримали направлення на роботу, чол.;	18	20	13	12	5	8	6	6	1
- % працевлаштованих у загальній кількості випускників	46,2	57,1	46,2	70,6	62,5	25,8	30,0	54,5	14,3
Інститут мистецтв, усього:									
- випускників, чол.;	144	95	83	64	85	113	106	127	116
- отримали направлення на роботу, чол.;	73	60	42	37	47	60	41	52	33
- % працевлаштованих у загальній кількості випускників	50,7	66,6	50,6	57,8	55,3	53,1	38,7	41,2	28,4

* При складанні таблиці використані дані Інституту мистецтв РДГУ.

Так, протягом 1999–2007 років кількість випускників культурологічних спеціальностей в Інституті мистецтв зменшилася зі 144 до 116 чоловік, або на 24%. У 2002 році таких випускників було всього 64 чол.

Питома вага працевлаштованих випускників факультету музичного мистецтва зменшилася з 56,1% у 1999 році до 42,5 – у 2007, художньо-педагогічного факультету – з 47,9 до 21,7%, факультету документальних комунікацій та менеджменту – з 46,2 до 14,3%. Якщо в цілому по Інституту мистецтв у 1999 році було працевлаштовано 50,7% випускників культурологічних спеціальностей, то у 2007 році – тільки 28,4, або в 1,8 раза. Таким чином, при постійно зро-

стаючій потребі закладів культури у спеціалістах із вищою освітою, більше двох третин із них не отримали направлення в зазначені заклади.

Виходячи з проведених досліджень, можна зробити такі висновки:

- після здобуття Україною незалежності посилюється роль випускників ВНЗ культурологічного спрямування в дослідженні, відродженні та піднесенні рівня культурологічної освіти населення;

- протягом 1990–2006 років кількість ВНЗ в області зростає з 3 до 6, а кількість студентів, які у них навчаються, – з 15,7 тис. до 44,9. Проте більшість ВНЗ області, як і України в цілому, орієнтується на підготовку випускників модних сьогодні спеціальностей – економістів, бухгалтерів, фінансистів та юристів. У той же час спеціалістів культурологічної сфери готують недовідомо;

- недостатня увага з боку місцевих керівників до культурологічної сфери спричинена зменшенням у Рівненській області з 1990 до 2006 року кількості бібліотек з 848 до 607, клубів – з 875 до 700, демонстраторів фільмів – з 859 до 29.

Одночасно за ці роки кількість відвідувачів концертних організацій зменшилася з 364 до 57 тис. за рік, а відвідувачів музеїв – з 394 до 214 тис. за рік;

- в області недостатню увагу звертають на роботу шкіл естетичного виховання дітей та основам закладання підвалин культури майбутнього покоління. Це підтверджує той факт, що кількість учнів таких шкіл зменшилась із 9709 у 1990 році до 8352 у 2006 (у 2000 році їх було ще менше – 6781 чол.).

- в Інституті мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету протягом 1999–2007 років кількість випускників культурологічних спеціальностей зменшилася зі 144 до 116 чоловік, або на 24%. При цьому питома вага випускників зазначеної кваліфікації, які отримали направлення на роботу, зменшилася з 50,7% у 1999 році до 28,4 % у 2007, або в 1,8 раза;

- для підвищення культурологічної освіти населення необхідно збільшити кількість закладів та учнів, які навчаються в школах естетичного виховання, збільшити контингент студентів ВНЗ культури, збільшити відсоток їх працевлаштування за отриманою освітньою кваліфікацією та посилити кваліфікаційний відбір спеціалістів, які працюють в обласних та районних управліннях культури, музеях, театрах, бібліотеках та клубах.

1. Виткалов В.Г. Культурно-мистецький чинник як фактор духовного становлення молоді (на прикладі аналізу сфери дозвілля та системи вищої спеціальної освіти) / В.Г.Виткалов // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип.11. – Рівне. : РДГУ, 2006. – С.85–104.
2. Каташинська І. Університет культури і мистецтв як інтегративний тип закладу освіти / І.Каташинська // Питання культурології : міжвідомчий збірник наукових статей. Вип.16. – К. : КНУКІМ, 2000. – С.68–76.
3. Рижкова С.А. Традиції національної вищої освіти і вимоги Болонського процесу / С.А.Рижкова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Науковий журнал. – К. : Міленіум. – 2006. – №1. – С.3–9.
4. Статистичний щорічник Рівненської області за 2006 р. – Рівне, 2007. – 571 с.
5. Данилишин Б.М. Інноваційна модель економічного розвитку : роль вищої освіти / Б.М.Данилишин, В.І.Куценко // Вісник НАН України, 2005. – №9. – С.26–35.

In the article the state of functioning of establishments of culture and preparation of workers for of establishments of culture by middle and higher educational establishments of Rivne region is explored. It is marked, that during the last decade the amount of graduating students of Institute of arts of Rivne state humanitarian university and percent of their arrangement on work diminished, necessity of strengthening of attention from the side of the state to preparation of highly skilled specialists for the sphere of culture is grounded.

Key words: *pawn cultures, preparation of students, Institute of arts.*

УДК 378.6:373.31

ББК 75.266.7

Уляна Дутчак

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ ДО ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ

У статті зроблено огляд актуальних проблем професійної підготовки майбутніх педагогів, зокрема студентів мистецьких вищих навчальних закладів. На основі визначення пріоритетних напрямів у сфері професійної підготовки зроблено висновок про необхідність застосування в професійній підготовці майбутніх педагогів технологій, спрямованих на збереження здоров'я всіх учасників освітнього процесу.

Ключові слова: *професійна підготовка, естетичне виховання, компетентний підхід, технології збереження здоров'я, арт-терапія.*

У науковій літературі дедалі частіше трапляються твердження вчених про потребу внесення змін до сучасної національної системи освіти. Це зумовлюється значними змінами як у суспільній, так і в економічній, екологічній та інших сферах життя суспільства, а також процесами глобалізації, інформатизації, технологізації тощо.

Отже, актуальним і важливим постає питання про професійну підготовку майбутніх фахівців сфери освіти, педагогів, зокрема студентів мистецьких вищих навчальних закладів. Саме на них лягатиме відповідальне завдання виховання молоді відповідно до вимог сучасності, виховання не лише конкурентоспроможного, а й культурно розвинутого, творчого, здорового спеціаліста, чітко орієнтованого на постійне самовдосконалення, саморозвиток та самореалізацію.

Вирішення таких завдань спонукає нас передусім розглянути основні суспільні та наукові тенденції, в контексті яких сьогодні відбувається розвиток сучасної педагогічної науки, визначити ті основні завдання та напрями розвитку педагогіки, які стають пріоритетними та перспективними на шляху вдосконалення та ефективного розвитку національної освіти.

У попередніх статтях ми аналізували основні наукові підходи до естетичного виховання, визначили необхідність та доцільність впровадження в навчально-виховний процес психотерапевтичних методик, зокрема арт-терапії, її гуманістичного напрямку. Нами було встановлено, що арт-терапія як один із засобів естетичного виховання сприятиме вирішенню певних педагогічних завдань і цілей, а також визначено ключові позиції та основні аспекти, які є важливими для естетичного виховання в педагогічному процесі.

Метою цієї статті є розгляд основних напрямів та тенденцій розвитку професійної педагогічної освіти, актуальних проблем професійної підготовки майбутніх педагогів, зокрема студентів мистецьких вищих навчальних закладів. Ми прагнули з'ясувати пріоритетні напрями в професійній підготовці та показати необхідність застосування в цій сфері технологій, спрямованих на гармонійний розвиток і збереження здоров'я всіх учасників освітньо-виховного процесу.

Професійну підготовку майбутніх педагогів до зазначеної діяльності слід розглядати в контексті світових тенденцій. Насамперед, відзначимо тенденцію глобалізації, яка охоплює всі сфери життя суспільства. Її вплив позначається не лише на розвитку політики, економіки, культури, а й науки, освіти та педагогіки зокрема. Аналізу глобалізаційних процесів присвячено чимало наукових праць, в яких, крім позитивних чинників (активний інформаційний обмін, розширення контактів, культурних кордонів), звертається увага, як відзначає Н.Канаєв [3], на послаблення національної самобутності держав, втрату традицій, руйнування національних систем освіти і навчання, наукових шкіл. Ця проблема є актуальною для держав, в яких спостерігається така тенденція. Це спонукає вчених вдаватися до активних досліджень розвитку державних систем освіти та педагогічної науки, щоб забезпечити ефективне навчання майбутніх фахівців, які були б здатні підтримували конкурентоспроможність та ефективність національної освіти.

Одна з тенденцій – технологізація освіти. Вона характеризується спрямованістю на підвищення ефективності освітніх систем з одночасним зменшенням витрат на досягнення бажаних результатів. Питання технологізації освіти широко проаналізовано в науковій літературі. Виділено декілька напрямів, серед яких у професійній освіті неабияке значення мають стандартизація і технологізація освіти, моделювання змісту освіти, розвиток системи підготовки й підвищення кваліфікації педагогічних кадрів тощо.

У зв'язку з переліченими вище тенденціями дедалі більшої вагомості для професійної освіти набуває компетентний підхід. Такий підхід учені пов'язують із реакцією професійної освіти на зміни соціально-економічних умов, процесів, які виникли внаслідок розвитку ринкової економіки. У ситуації, що склалася, перед сучасним спеціалістом постають нові вимоги, які недостатньо враховано в програмах їхньої підготовки. Особливість їх полягає в надпредметному характері, універсальності, а не в належності до конкретної дисципліни. Це певний набір компетенцій, які мають відповідати таким критеріям, як узагальненість (забезпечуватиме можливість перенесення компетенції на різні сфери і види діяльності) та функціональність (відображатиме момент включеності в ту чи іншу діяльність).

До подібних компетенцій у педагогіці вчені, зокрема В.Байденко і Б.Оскарсон [1], відносять такі базові надпрофесійні навички, як комунікативні, творчі, здатність до креативного мислення, уміння пристосуватися, здатність працювати як у команді, так і самостійно, а також знання і вміння, потрібні в будь-якій професійній діяльності (робота на комп'ютерах, знання з екології, іноземних мов, санітарно-медичні знання, психологічна готовність).

Грунтуючись на цьому, учені виділяють основні елементи компетентності: а) знання про світ та способи діяльності; б) практичний досвід щодо здійснення певних способів діяльності, який втілюється у вміннях та навичках особистості; в) досвід творчої дослідницької діяльності, який проявляється в готовності вирішувати нові завдання; г) сформованість потреб і мотивацій, що зумовлює систему цінностей та ставлення суб'єкта до світу.

Важливою особливістю компетентного підходу, згідно з науковими дослідженнями, є поєднання освітнього процесу з його осмисленням. Вагомість його полягає в тому, що саме в такому процесі відбувається становлення особистісної позиції студента, викристалізовується його ставлення до своєї професії, виду своєї діяльності.

Спираючись на те, що метою компетентного підходу є формування здатності й готовності людини до ефективної і продуктивної діяльності в різних ситуаціях, однією з основних характеристик цього підходу вчені вважають його спрямованість на рефлексивну оцінку власних можливостей, недоліків чи обмежень, на усвідомлення меж своєї компетентності. Саме під час рефлексивного процесу відбуватиметься становлення компетентності студента, яку розуміють як певну сформовану особистісну якість чи їхню сукупність, як володіння суб'єктом певною компетенцією, за наявності його особистого ставлення до неї та до предмета своєї діяльності.

Дослідження вчених свідчать, що при компетентному підході на одне з перших місць виходять саме особисті якості, які є запорукою успішної життєдіяльності людини, зокрема професійної. Тому актуальними акцентами компетентного підходу є розвиток: а) позитивної самооцінки, толерантності у ставленні до оточуючих, емпатії; б) навичок співробітництва; в) комунікативних умінь; а також г) підтримування новаторства та творчості.

Ці аспекти відповідають гуманістичним ідеям освіти і виховання та доводять, що дедалі більшої ваги сьогодні набуває питання духовно-особистісного виміру професіоналізму. Останній полягає в здатності: 1) організувати культуровідповідне співбуття особистості в освітньому просторі; 2) висувати на передній план внутрішній, духовний потенціал професіонала-педагога, коли особливе значення мають особистісні параметри суб'єкта діяльності, його цілісність, самобутність, внутрішня активність, творчі можливості. Такі ідеї відображують суть гуманістичного підходу, що, на думку Н.Гузій [2], набув статусу глобальної педагогічної парадигми, на основі якої сьогодні створюються особистісноорієнтовані моделі та технології освіти і виховання. Застосування у сфері освіти гуманістичного підходу передбачає спрямування діяльності на формування вчителя-гуманіста, гуманізацію системи освіти.

Виникає потреба у вихованні педагога нового типу, здатного, як вважають С.Кульневич і С.Бондаревська [4], до природовідповідного та соціовідповідного розвитку учнів, здатного ввести дитину в культуру, залучити до культуротворення, навчити її мислити, аналізувати, відчувати та коригувати індивідуальний розвиток, адаптуватися до життя та здійснювати процеси творчої самореалізації, самовизначення, самоствердження. Такі вимоги до діяльності педагога породжують і нове осмислення образу педагога. Він повинен будувати своє життя та діяльність на засадах культури, організувати освітній простір таким чином, щоб культуровідповідний простір актуалізувався і для нього, і для його учнів. Ці складові стають показниками культури педагога, яка розглядається і як характеристика його особистості. У зв'язку із цим згадані

автори зазначають такі показники педагогічної культури: а) гуманістична педагогічна позиція вчителя; б) психолого-педагогічна компетентність; в) розвинуте педагогічне мислення та освіченість у сфері предмета, який викладають; г) досвід творчої діяльності; д) культура професійної поведінки; е) уміння саморегуляції власної діяльності, здатність до саморозвитку.

Гуманістичні педагогічні ідеї пов'язані із цілісністю, унікальністю особистості, зі збереженням її здоров'я, з прилученням особистості до загальнолюдських цінностей, сприянням її життєтворчості, із самовизначенням та самореалізацією. Реалізація їх пов'язана з вирішенням завдань професійної підготовки майбутніх учителів, які полягають, як зазначає Н.Гузій [2], у становленні й розвитку студентів не лише як професіоналів, а і як особистостей, розвитку їх інтелектуально-творчих можливостей, духовно-моральних якостей, професійної позиції.

Педагогічний професіоналізм в умовах гуманістичної методології розглядають як спрямованість педагогічної дії на гармонізацію відносин учасників педагогічного процесу та на забезпечення й збереження їхнього фізичного та духовного здоров'я, позитивного емоційного самопочуття. Зрозуміло, що здоров'я є однією з основних цінностей як для кожної людини, так і для життя всього суспільства. Тому незаперечним для нас є твердження про те, що для зміцнення його потрібні свідомі дії.

Так, В.Ликова [5] виділяє ряд проблем, які є основними для сучасної освіти та вимагають розв'язання новим поколінням педагогів. До них, насамперед, належать: а) патогенність освіти, яка полягає в тенденції інтенсифікації процесу навчання, без забезпечення при цьому умов для збереження й відновлення здоров'я учнів; б) постійне ігнорування природних, вікових та індивідуальних особливостей, що призводить до зниження рівня психічних та фізіологічних функцій, імунітету, погіршення самопочуття; в) відсутність цілісного підходу до освітнього простору, згідно з яким важливе значення надається як фізичному, так і емоційному станам учнів, їхньому інтелектуальному й духовному розвитку; г) пріоритет знанневого компонента в змісті освіти та трансляційно-контролюючої функції в діяльності педагога; д) ігнорування ролі суб'єктивного чинника в педагогічному процесі.

Проблема, що розглядається, полягає і в недостатній увазі до аналізу впливу індивідуально-особистісних особливостей учителя на процес та результат педагогічної взаємодії. Багатьом педагогам сьогодні властивий стан тривожності й депресії. Вони не здатні самостійно подолати психологічні проблеми, перебудувати стиль спілкування. Це призводить до безпорадності й агресивності в поведінці; низьким стає рівень психологічної, педагогічної та валеологічної культури педагогів (що проявляється в дефіциті стратегічних підходів щодо збереження здоров'я), а також низьким є рівень професійного здоров'я вчителя. Проблема пояснюється відсутністю цілісного сприйняття педагогами самих себе, браком єдності між раціональним, чуттєвим та тілесним, що спричиняє виникнення тілесного панцира, який не дає змоги вивільнити своє внутрішнє "Я". Це й породжує неспроможність розуміння емоційних станів дітей, співпереживання, емпатійності та зумовлює ригідність педагогічного мислення, відсутність гнучкості поведінки та жорстокість [5].

Згадані проблеми є надзвичайно актуальними й потребують негайного розв'язання. Тому ми підтримуємо думку стосовно введення в навчальний процес професійної підготовки майбутніх педагогів технологій зі збереження здоров'я, зокрема педагогічної психотерапії, арт-терапії.

Такі технології розглядають як психолого-педагогічну допомогу й підтримку дитини з боку педагога, метою якої є збереження й відновлення психологічного здоров'я учнів і вчителів. В.Ликова [5] трактує їх як підхід, в якому педагог виступає психотерапевтом для учнів і для самого себе та розглядає в контексті інтегративного міждисциплінарного підходу як суміжну галузь, в якій поєднуються такі науки, як педагогічна психологія, наукова і прикладна педагогіка та психотерапія. Такий підхід у професійній освіті опирається на ряд принципів, серед яких автор виділяє такі:

а) гуманістичний особистісно-орієнтований, який визнає унікальність та неповторність кожного учасника педагогічного процесу з його індивідуальними особливостями та особистим досвідом;

б) індивідуально-особистісний, який дозволяє реалізувати принцип природодоцільності й спроекувати індивідуальну навчальну траєкторію;

в) компетентний підхід, спрямований на розвиток особистісно-значущих навичок;

г) психопрофілактичний, який запобігає травматичним ситуаціям та орієнтований на створення безпечного освітнього середовища;

д) психогігієнічний, спрямований на створення умов для емоційно-комфортної життєдіяльності учнів та вчителів.

Учені [6], акцентуючи увагу на потребі введення технологій зі збереження здоров'я в заклади професійної освіти, вважають, що на цей аспект треба орієнтувати майбутніх педагогів уже в процесі їхньої професійної підготовки. Із цією метою науковці вказують на необхідність: 1) створення керівництвом навчальних закладів та його працівниками відповідних можливостей для застосування даних технологій, створення відповідного простору для застосування їх; 2) здійснення професійної підготовки спеціалістів на основі вказаних технологій; 3) формування потреби в збереженні здоров'я. Вони пропонують методи так званої "реабілітаційної педагогіки", які сприятимуть подоланню професійної стереотипізації, проведенню переоцінки цінностей та забезпечать спрямування на конструктивний розвиток; на формування потреби, умінь та навичок збереження здоров'я. У процесі засвоєння цього має відбуватися цілеспрямоване формування психологічної грамотності працівників системи освіти. Указані принципи стосуються не лише майбутніх спеціалістів, а й працівників навчальних закладів.

Обґрунтування необхідності застосування технологій збереження позитивного самопочуття суб'єктів освітньої діяльності свідчить про спрямованість науково-педагогічних пошуків на суб'єктивний внутрішній світ цілісної людини, її самореалізація як особистості, індивідуальності. Таким чином, на перший план виходить внутрішнє особистісне зростання, а співбуття особистості в педагогічній реальності розглядають як акт самосвідомості, як внутрішню дію, під впливом якої відбувається самоперетворення особистості.

Отже, проаналізовані нами погляди вчених на завдання та перспективи розвитку освіти доводять вагомість та нагальність введення до професійної підготовки майбутніх педагогів технологій, спрямованих на збереження здоров'я учасників освітнього процесу. Застосування їх відповідатиме принципам і завданням гуманістичної педагогіки й стане запорукою ефективної підготовки майбутніх кадрів, відповідно до сучасних суспільних та наукових вимог.

1. Байденко В.И. Базовые навыки (ключевые компетенции) как интегрирующий фактор образовательного процесса / В.И.Байденко, Б.Оскарссон // Профессиональное образование и формирование личности специалиста. – М., 2002. – С.22–46.
2. Гузій Н.В. Педагогічний професіоналізм : історико-методологічні та теоретичні аспекти : монографія / Н.В.Гузій. – К. : НПУ ім. М.Драгоманова, 2004. – 243 с.
3. Канаев Н. Глобализация и высшее образование: взгляд из ЮНЕСКО / Н.Канаев // Философия образования. – 2005. – №1(12). – С.26–31.
4. Кульневич С.В. Педагогика : личность в гуманистических теориях и системах воспитания / С.В.Кульневич, Е.В.Бондаревская. – М.; Ростов н/Д : Творческий центр "Учитель", 1999. – 560 с.
5. Лыкова В.А. Педагогическая психотерапия в образовательном пространстве / В.А.Лыкова // Педагогика. – №9. – 2007. – Ст.25–32.
6. Михайлова Н.Н. Внедрение здоровьесберегающих технологий как актуальное направление технологизации профессионального образования. <http://www.oim.ru/reader.asp?nomer=473>

The article is devoted to the review of actual problems of professional training of future teachers, especially of students of art high educational schools. The author made the conclusions about the necessity of using in professional training of future teachers the technologies for keeping health of all the participants in the educational process.

Key words: professional training, technologies for keeping health, art-therapy.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Володимир Лукань.</i>	
Художник-патріот Андрій Наконечний.	3
<i>Лідія Стефанишин.</i>	
Взаємодія професійної освіти і народного мистецтва в практиці моделювання одягу та ручних робіт українців Східної Галичини першої третини ХХ ст.	6
<i>Олена Дяків.</i>	
Народне і професійне декоративне мистецтво Західного Поділля ХХ ст.	11
<i>Марія Дяків.</i>	
Перегінський різьбярно-меблевий осередок.	17
<i>Ольга Мельник.</i>	
Солом'яні вироби в діахронії архетипів Галичини, Волині, Рівненського Полісся першої чверті ХХ – початку ХХІ ст.	22

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Віктор Степурко.</i>	
Музична концепція триєдності Всесвіту.	30
<i>Оксана Мельник-Гнатишин.</i>	
Лінгвопсихологічні ідеї філософії О.Потебні в концепції музичної мови й мислення українського музикознавства.	32
<i>Наталія Вакула.</i>	
Поняття маргінальності як соціокультурний феномен.	39
<i>Ірина Палійчук.</i>	
Еволюція концерту для мідних духових інструментів у європейській музичній культурі ХVІІ–ХХ століть.	43
<i>Олена Павленко.</i>	
Риси неокласичного інструментального концерту в Дивертисменті для флейти з оркестром А.Штогаренка.	48
<i>Оксана Федорків.</i>	
Проблема становлення професіоналізму в музичному мистецтві Галичини першої третини ХХ ст. у публіцистично-критичній спадщині Станіслава Людкевича.	53
<i>Юрій Волощук.</i>	
Поліетнічний зміст підготовки виконавців в Одеській скрипковій школі кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.	57
<i>Ганна Карась.</i>	
Особові колекції діячів музичної культури українського зарубіжжя: джерелознавчий аспект.	63
<i>Людмила Обух.</i>	
Українська музична освіта на теренах міжвоєнної Чехословаччини.	69
<i>Ірина Бермес.</i>	
Хорова творчість Мирослава Скорика (на прикладі обробки "Хиляються ворота").	74
<i>Наталія Толошняк.</i>	
Творча постать Ярослава Бабинського в контексті доби та суспільного середовища.	79
<i>Петро Чоловський.</i>	
Сторінки творчого портрета Володимира Пашенка (до 90-річчя від дня народження).	85
<i>Наталія Любецька.</i>	
Творчість композиторів Луганщини наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.	91

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

<i>Ірина Чернова.</i> Музичне виконавство в контексті культурних реалій сучасності.	98
<i>Андрій Сташевський.</i> Засоби музичної виразності: сутнісні та структурні аспекти дослідження.	102
<i>Микола Мозговий.</i> Фольклор в українській естраді.	105
<i>Дмитро Жовнірович.</i> Технічні й виразові можливості старовинної поперечної та сучасної флейти: порівняльний аналіз.	109
<i>Оксана Бахталовська.</i> Жанр сонати для скрипки соло в епоху бароко (методико-виконавський аналіз).	114
<i>Ольга Мізюк.</i> До історії виконання Ре-мажорного концерту Й.Гайдна у виступах Е.Фойєрмана.	118
<i>Олександра Гринюк.</i> Роль міжнародних контактів у розвитку дитячого хорового виконавства Західної України кінця XVIII – першої третини XX ст.	125
<i>Марина Булда.</i> Професійне становлення та розвиток виконавської творчості вітчизняних і зарубіжних естрадно-джазових акордеоністів-баяністів 1920–1940 років.	131
<i>Людмила Кіндрат (Бойчук).</i> Популяризація української вокальної музики засобами фонографічних записів (на прикладі творчості Йосипа Гошуляка).	137
<i>Віолетта Дутчак.</i> Творча діяльність Ольги Герасименко-Олійник у контексті бандурного мистецтва України та діаспори.	143

НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ

<i>Володимир Савчук.</i> Український вертеп: історія становлення та розвитку.	153
<i>Любомира Іваночко-Кудярска.</i> Сучасні форми репрезентації обряду щедрування в Західному Поділлі.	159
<i>Андрій Пронь.</i> Становлення сценічних форм хореографічного фольклору в контексті взаємовпливу регіональних традицій.	164

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

<i>Галина Стасько.</i> Новаційні тенденції вокального виховання молодих спеціалістів-музикантів у вищій школі.	169
<i>Галина Борейко.</i> Сучасні проблеми підготовки культурологічних спеціалістів у Рівненській області.	174
<i>Уляна Дутчак.</i> Професійна підготовка майбутніх педагогів до естетичного виховання підлітків у контексті сучасної освіти.	179

CONTENTS

THE THEORY AND THE HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Volodymyr Lukan'.</i> Artist-patriot Andriy Nakonechnyi.	3
<i>Lidiya Stefanyshyn.</i> Interaction of vocational education and folk arts in the practice of garment design and handicraft of East Galicia ukrainians in the first triens of the twentieth century.	6
<i>Olena Diakiv.</i> The folk and professional decorative art of Western Podilla in the 20 th century.	11
<i>Maria Diakiv.</i> Pereginsk is a carving-furnished center.	17
<i>Olga Mel'nyk.</i> Straw handiwork in diachronic of the archetypes of the first quarter of the 20 th – the beginning of the 21 st century in Galychyna, Volyn, Rivne Polissia.	22

THE HISTORY OF UKRAINIAN AND WORLD MUSICAL CULTURE

<i>Viktor Stepurko.</i> Musical concept of the one in three nature of the Universe.	30
<i>Oksana Melnyk-Gnatyshyn.</i> Linguistic and psychological ideas of O.Potebnia in conception of music language and thinking of Ukrainian music study.	32
<i>Natalia Vakula.</i> Conception marginality as socio-cultural phenomenon.	39
<i>Iryna Palijchuk.</i> Development of the concert for the solo brass wind instruments with orchestra in the European musical culture of the 17–20-th century.	43
<i>Olena Pavlenko.</i> Neo-classicism Instrumental Concert features in Divertissement for a flute with orchestra by A.Shtoharenko.	48
<i>Oksana Fedorkiv.</i> The problem of becoming of professionalism in the musical art of Galychyna of the first third of XX century in the publicism-critical inheritance of Stanislav Lyudkevich.	53
<i>Yuriy Voloshchuk.</i> The polyethnic contents of preparation of the executors in Odessa violin school of the end XIX – first third XX century.	57
<i>Ganna Karas.</i> Personal collections of ukrainian figures of music in foreign countries: source study aspect.	63
<i>Liudmyla Obukh.</i> The Ukrainian music education in the between-war Czechoslovakia.	69
<i>Iryna Bermes.</i> Myroslav Skoryk's choral creative work (on the materials of arrangement of "Khylyatsya vorota").	74
<i>Natalia Toloshnyak.</i> Yaroslav Babinsky as a creative personality in the context of the days and public environment.	79
<i>Petro Cholovsky.</i> The art-portrait of Volodymyr Pashchenko (to the 90-anniversary).	85
<i>Nataliya Lyubetska.</i> Composers's creativity in Lugansk region at the end of XX th – beginning of XXI th centuries.	91

THE THEORY AND THE HISTORY OF PERFORMING ART

<i>Iryna Chernova.</i> Musical performance in the context of contemporary cultural reality.	98
<i>Andriy Stashevskyy.</i> The means of musical emphasis: essential and structural aspects of research.	102
<i>Mykola Mozgovyj.</i> Folklore in the Ukrainian variety.	105
<i>Dmytro Zhovnirovych.</i> Technical and expressive facilities of antique transverse and modern flute: comparative characteristic.	109
<i>Oksana Bakhtalovska.</i> The sonata genre for the solo violin in the baroque period (performance and methodical analysis).	114
<i>Olha Mizyuk.</i> History of Haydn's D major Cello Concerto interpretation in the concerts and recordings of Emanuel Feuermann.	118
<i>Oleksandra Grynyuk.</i> The role of international contacts in the development of children's chorus execution in the Western Ukraine at the end of the XVIII – the first third of the XX century.	125
<i>Maryna Bulda.</i> The professional development in the variety-jazz national and foreign accordionists-bayanists creation performance during 1920–1940 years.	131
<i>Lyudmyla Boychuk.</i> The popularization of the Ukrainian vocal music using the photography records (by Joseph Goshuliak's activity).	137
<i>Violetta Dutchak.</i> Olga Herasymenko-Olijnyk creative work in the context of the Ukrainian and Ukrainian diaspora bandura art.	143

FOLK ART

<i>Volodymyr Savchuk.</i> Ukrainian den: history of becoming and development.	153
<i>Lyubomyra Ivanochko-Kudyarska.</i> Modern forms of representation the ceremony of schedruvannya in Western Podillya.	159
<i>Andriy Pron'.</i> Stage forms of choreographic folklore in Ukraine in the context of mutual influence of regional traditions.	164

THE MODERN PROBLEM OF MUSIC EDUCATION

<i>Galyna Stasko.</i> Innovation tendencies of vocal training of young specialists at higher school.	169
<i>Halyna Boreyko.</i> About preparation of specialists of culture in Rivne region.	174
<i>Ulyana Dutchak.</i> Professional training of future teacher for aesthetic upbringing of juveniles in context of modern education.	179

Вимоги

до подання статей у Вісниках Прикарпатського університету,
журналах, збірниках наукових праць, матеріалах конференцій

1. Обсяг оригінальної статті – 6–12 сторінок тексту, оглядових – до 12 сторінок, коротких повідомлень – до 3 сторінок.
2. Статті подаються у форматі Microsoft Word. Назва файлу латинськими буквами повинна відповідати прізвищу першого автора. Увесь матеріал статті повинен міститись в одному файлі.
3. Текст статті повинен бути набраним через 1,5 інтервалу, шрифт “Times New Roman Сур”, кегль 14. Поля: верхнє, нижнє, лівє – 2,5 см, правє – 1 см (30 рядків по 60–64 символи).
4. Малюнки повинні подаватись в окремих файлах у форматі *.tif, *.eps, Corel Draw або Adobe Photo Shop.
5. Таблиці мають мати вертикальну орієнтацію і мають бути побудовані за допомогою майстра таблиць редактора Microsoft Word. Формули підготовлені в редакторі формул MS Equation. Статті, що містять значну кількість формул, подаються у форматі LaTeX.
6. Текст статті має бути оформлений відповідно до постанови ВАК №7-05/1 від 15 січня 2003 року “Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України” (див. Бюлетень ВАК України. – 2003. – №1).
Статті пишуться за схемою:
 - УДК і ББК (у лівому верхньому куті аркуша);
 - автор(и) (ім'я, прізвище; жирним шрифтом, курсивом у правому куті);
 - назва статті (заголовними буквами, жирним шрифтом);
 - резюме й ключові слова українською мовою;
 - постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
 - аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми й на які спирається автор, виокремлення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується стаття;
 - виклад основного матеріалу дослідження з новим обґрунтуванням подальших розвідок у цьому напрямі;
 - список використаних джерел подавати згідно з новим стандартом з бібліографічного опису ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84, який набув чинності з 1 липня 2007 року;
 - резюме й ключові слова англійською мовою.
7. Стаття повинна бути написана українською мовою, вчитана й підписана автором (ами).
8. У цілому до “Вісника” необхідно подати дві рецензії провідних учених у даній галузі.

58,65

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ВІСНИК
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
Випуск XIV
Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м.Івано-Франківськ,
вул. Сахарова, 34а,
Інститут мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника,
тел. 52-34-29.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian national University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University

НБ ПНУС



754521

ART STUDIES
ts №14 Issue

Published since 1995

Publishers' address: Institute of arts
of Precarpathian National University named after V.Stefanyk.
34a, Sakharova Str., 76000 Ivano-Frankivsk, tel. 52-34-29.

Старший редактор: Василь ГОЛОВЧАК
Літературні редактори – Олександра ЛЕНІВ, Руслана БОДНАР
Комп'ютерна правка і верстка – Оксана КЛИМЕНКО
Коректор – Віта ТИМКІВ

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Підп. до друку 30.12.2008 р. Формат 60x84/8. Папір офсетний.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 22,32. Тираж 100 прим. Зам. № 133.

Видавництво "Плай" ЦІТ
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22

*Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
від 12.12.2006. Серія ДК 2718.*