

Кабінет

ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ



Мистецтвознавство
Випуск VI

Івано-Франківськ
2004

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**В І С Н И К
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
ВИПУСК VI



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
"ПЛАЙ"
2004

**Вісник Прикарпатського університету.
Мистецтвознавство. 2004. Вип. VI.**

Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського університету імені В. 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 University named after Vasil Stefanyk and other higher educational institutions of Ukraine. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of fine arts 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.

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського університету
імені Василя Стефаника.

Протокол № 6 від 17 лютого 2004 р.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЩУК (*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.МАТВІШИН; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛІСЕНКО; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. А.П.ЛАЩЕНКО; 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*).

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,

Інститут культури і мистецтва

Прикарпатського університету імені Василя Стефаника
Видавництво "Плай" Прикарпатського університету, 2004.

Тел.: 59-60-51

**ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

Неодмінним елементом формування стратегічної перспективи у розбудові української держави, з часу проголошення її Незалежності, є пізнання народнотрадиційної і професійної культур українців, музичної зокрема.

Українська музична культура діаспори*, яка творилася впродовж ХХ ст., на теренах рідної землі була забороненою темою як для пізнання, так і для наукового вивчення.

Наукове дослідження окремих проблем музичної культури діаспори в Україні інтенсивно розпочалося в 90-х рр. минулого століття. Створення нових наукових інститутів народознавства, українознавства, проведення міжнародних наукових українознавчих конференцій, доступ до інформації за межами України, зняття табу на об'єктивне вивчення культурницьких та мистецьких процесів в українській діаспорі сприяють появі аналітичних розвідок з даного питання. Сьогодні українська діаспора – одна з найбільших серед інших планетарних етнічних розселень**. Умовно її поділяють на східну і західну. Східна діаспора перебуває в межах поселення українців поза Україною, котрі проживають на теренах колишнього СРСР, а також на своїх етнічних землях у Польщі, Румунії, Словаччині, а західна – це американське та австралійське заокєаннє, західна Європа. Термін "східна діаспора" вперше почали застосовувати на I Конгресі українців у січні 1992 р.

Предметом нашого дослідження є музична культура української західної діаспори.

Окремим проблемам розвитку української музичної культури діаспори присвячений ряд статей, розвідок та монографій, які не складають повної картини цього складного процесу.

Монографії та наукові дослідження Мирослава Ангоновича, Василя Витвицького, Н.Калуцької, Стефанії Павлишин, Людомира Філоненка, Юрія Ясіновського присвячені видатним композиторам і диригентам Олександр Кошицю, Михайлу Гайворонському, Ігорю Соневицькому, Мар'яну Кузану, Ярославу Барничу, Мирославу Ангоновичу [1-8]. І Держак.

* Під терміном "українська діаспора" розуміємо українців або осіб українського походження, які мешкають за межами території України (Маркусь В. Чому діаспора: спроба ідентифікації поняття // Українська діаспора – 1992 – Ч.1. – С.9).

** Див.: Історія української еміграції: Навч. посібник / за ред. Б.Д.Лановика. – К.: Вища шк., 1997. С.16-20; Павлюк С. Наукова актуальність інтегрального вивчення етнокультурних процесів українського зарубіжжя // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя / Матеріали міжнародної наукової конференції. Івано-Франківськ. 10-12 лист. 1992. – Львів, 1996. – С.11.

С.Павлишин досліджували творчість видатних співаків Модеста Менцинського та Ірини Маланюк [9; 10]. Велику наукову цінність складає мемуарна література композиторів і диригентів Олександра Кошиця [11-13] та Андрія Гнатишина [14; 15], співаків Модеста Менцинського, Ірини Маланюк, Володимира Луцвіва [16-18], музикознавця і диригента Мирослава Антоновича [19], хористів О.Пеленського, Я.Паньківа [20; 21] та інших.

Західна діаспора зробила неоціненний внесок у збереження української духовної хорової музики. В той час як на батьківщині впродовж десятиліть вона була під забороною, за кордоном друкуються і виконуються Літургії та інші духовні твори Олександра Кошиця [22], Андрія Гнатишина, Мирона Федоріва та ін., музикологи досліджують історію української церковної музики [23-25].

Білою плямою у вивченні української пісенності довгий час були пісні січових стрільців та Української Повстанської Армії. Найбільш повно вони зібрані, зредаговані та видані завдяки митцям західної діаспори [26-28].

Статті у науковій та довідковій літературі, які присвячені загальним історико-музикознавчим питанням та персоналіям діячів музичної культури діаспори, часто слугують додатковим підґрунтям для наукових пошуків.

Перші наукові розвідки української музичної культури західної діаспори зроблені у 40-х рр. XX ст. Так, книга С.Наріжного присвячена культурній праці української еміграції в період між світовими війнами, особливо на території Чехословаччини [29]. У 1963 р. в Мюнхені виходить другий історико-критичний огляд "Українська музика" Антона Рудницького [30], в якому простежено розвиток української музики від найдавніших часів до сучасності. Це була одна з перших праць такого напрямку. Особлива цінність її в тому, що автор брав безпосередню активну участь у творенні українського музичного мистецтва на зламі 20-30-х рр. на Східній Україні, до війни – на Західній, а емігрувавши перед Другою світовою війною, продовжував творчу і наукову діяльність у США. Згодом, у праці "Про музику і музик" автор поглиблює висвітлення культурницької праці в еміграції [31]. Цій проблемі присвячені статті музиколога В.Витвицького [32].

Аматорство, як один із видів музичної діяльності українців за кордоном, на багатому фактологічному матеріалі вивчається в Канаді [33].

В Україні дослідження різноманітних аспектів української музичної культури в західній діаспорі активізуються в 90-х рр. Вчені простежують хорову культуру діаспори у взаємозв'язку із співочою традицією, роблять спроби намітити періодизацію процесу музичної культури за кордоном [34; 35]. Т.Булат виділяє напрями, за якими вона розвивалася [36]. Проблемам розвитку бандурного мистецтва в діаспорі присвячені статті А.Горнякєвича, В.Дутчак та публікації в журналі "Бандура" (Нью-Йорк), який видається з 1981 року.

Необхідною умовою для цілісного дослідження української музичної культури західної діаспори є вивчення основних етапів її розвитку та встановлення періодизації цього процесу.

Суперечність, яка є між об'єктивно існуючим пластом української музичної культури в зарубіжжі і реальним станом його наукового вивчення, визначає *актуальність* досліджуваної теми.

Аналіз основних етапів розвитку української музичної культури західної діаспори, що становить *мету* пропонованої розвідки, дозволяє не лише зробити ретроспекцію цього процесу, але й прогнозувати його майбутнє.

Українська еміграція почалася ще з давніх часів, пов'язаних із періодом поширення та розквіту княжої України-Руси. Наприклад, родовід політичної української еміграції професор С.Наріжний виводив ще з князя Святослава, який змушений був тікати в Угорщину [37, с.16-17].

Цей процес ніколи не припинявся, проте масштабних розмірів він набув з кінця XIX ст.

Соціально-економічні та історичні умови в кінці XIX та протягом XX ст. зумовили масову українську еміграцію, розсіяли українців по всіх континентах. Історики виділяють наступні **хвилі еміграції**:

1. Трудова (кінець XIX ст).
2. Політична і трудова (міжвоєнна).
3. Політична (після Другої світової війни).
4. Трудова (сучасна).

Музична культура української діаспори творилася з часу перших поселень і є невід'ємною частиною духовної культури українців. Вона розвивалася чотирма **основними напрямками**: *творчий (композиторський), виконавський, освітній та музикознавчий*.

Періодизація української музичної культури західної діаспори в нашому дослідженні визначається в контексті хвиль еміграції:

1. Стабілізаційно-адаптаційний, аматорський.
2. Організаційно-консолідаційний з рисами професіональності.
3. Аналітичний, професійний.
4. Синтетичний.

Характерними рисами першого **стабілізаційно-аматорського** періоду (70-80-ті роки XIX ст. – до 1914 р.) є збереження етнокультурних, мистецьких та духовних традицій, адаптація до чужого етносоціального та культурного середовища, спротив іноетнічному поглинанню, започаткування виконавського напрямку музичної культури.

На стихійних зібраннях в неділю і свята українські селяни, які складали переважну кількість перших емігрантів, співали релігійні та світські пісні. Співали індивідуально, в унісон, утворювали імпровізований хор, на зразок церковного, що був у їхньому рідному селі. З України вони привезли молитовники та пісенники. З виникненням церковних громад (православних і греко-католицьких) зароджується організоване життя українських поселенців у США та Канаді. Утворюються перші світські товариства, що стають організаторами громадського життя. В цей час постають перші українські хори. У США – хор у Шанандоа під керівництвом Володимира Сіменовича (1887 р.). у Канаді – у Вінніпегу (1904 р.).

Організаційно-консолідаційний період з рисами професіональності, який тривав з 1914 до 1939 рр., характеризується створенням організа-

ційних форм громадсько-культурного життя українців, появою митців та мистецьких колективів як аматорського, так і професійного рівнів, розвитком виконавського і започаткуванням освітнього напрямів музичної культури.

У період між Першою та Другою світовими війнами у другу хвилю української еміграції потрапляє багато представників інтелігенції, в тому числі і музичної. Вони спонукають до організації музичного життя на вищому рівні.

Після падіння УНР десятки тисяч осіб виїжджали на Захід, інші десятки тисяч були інтерновані і як військовополонені перебували в численних таборах. Дорога для еміграції простелилася в усі країни Європи. Найкоротшою, найсприятливішою для українських емігрантів вона була до Чехо-Словаччини. Зворушливо про це пише В. Маруняк: “Прага! Символічне поняття в життю української еміграції по першій світовій війні і блискучий період в культурних досягненнях еміграції” [29, с.17]. Тут у 1921 році утворюється Український громадський комітет під орудою Миколи Шаповала, розпочинає діяльність у Празі після перенесення з Відня Український вільний університет, в 1922-1923 рр. відкривається Високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова у Празі, Українська мистецька студія та інші організації.

У Празі було сконцентроване літературно-мистецьке життя, відбувалися концерти, організовувались виставки, ставилися вистави.

У Нью-Йорку (США) з 1924 р. Михайло Гайворонський та Роман Придаткевич засновують Українську Музичну Консерваторію.

У цей період активно розвивається *хорове мистецтво* української діаспори.

При церкві св. вм. Варвари у Відні (Австрія), яка є найдавнішою українською парафією за межами стічної України, постійно утримується хор, до керівництва яким в 1931 році приступає Андрій Гнатишин і провадить його до 1939 року [14, с.9].

Завдяки активній діяльності Українського Народного Союзу (УНС) в Америці, Створення “Український робітничий дім” (СУРД) у Канаді створюється більше хорів. СУРД на своєму V з’їзді в 1924 р. обирає драматично-музичну комісію, яка організовує бібліотеку музичних творів для хорів, облік диригентів. У 20-ті рр. у Канаді почали створювати Вищі освітні шестимісячні курси для виховання диригентів. Викладачами були педагог-музиканти з консерваторською освітою (М. Гуцуляк). На X крайовому з’їзді Товариства “Український робітничо-фермерський дім” (ТУРФД) у 1929 р. Мирославом Ірчаном зроблено спробу періодизації аматорства українських поселенців у Канаді.

Віхою в історії музичного мистецтва української діаспори став приїзд Українського національного хору під орудою Олександра Кошиця. Його концерти в Європі, Америці і Канаді продемонстрували високий професіональний рівень українського хорового мистецтва. Хор з 1923 р. залишився в Америці і став сильним каталізатором зросту українських хорів, служачи для них зразком досконалості, високої майстерності виконання.

О. Кошиць долучається до справи підготовки хорових диригентів, організувавши з цією метою в 1936-1938 рр. у Вінніпезі курси. Серед багатьох випускників – і Володимир Климків, багаторічний керівник хору ім. О. Кошиця.

У міжвоєнний період (1914-1939 рр.) на американському континенті були створені видатні хорові ансамблі. Український хор із п’ятисот учасників під керівництвом О. Кошиця з гріумфом виступив на дні українсько-американської громади на Всесвітній виставці у Нью-

Йорку (1939 р.), а українці Канади провели в Торонто свій перший Всеукраїнський фестиваль української пісні, музики, танцю, у якому взяли участь 32 хори. Ці виступи показали, який великий культурний внесок можуть зробити українці у скарбницю американо-канадської культури.

Олександр Кошиць у цей період працює і як композитор. Особливо плідною є робота над Літургіями. Він започатковує творчий (композиторський) напрям музичної культури західної діаспори.

Визначними українськими *оперними співаками* у міжвоєнний період були бас Олександр Носалевиць (1874-1959), тенор Орест Руснак (1895-1960), тенор Роман Любинецький (1885-1945), ліричне сопрано Марія Сокіл-Рудницька (1902), баритон Михайло Голинський (1890-1973) та інші*.

В *аналітико-професійний період* (1939-1991 рр.) розвивається творчий (композиторський) та музикознавчий напрями музичної культури західної діаспори, розвиваються і вдосконалюються виконавський та освітній напрями, тобто активно створюються різноманітні інституції музичної освіти, наукові центри, започатковується аналітичне вивчення музичної культури українського зарубіжжя, відбувається професіоналізація мистецьких сил.

Музичне мистецтво після Другої світової війни збагатилося значними інтелектуальними і мистецькими силами, воно сягає вищого рівня майстерності та професійності.

Музикознавство представлено Федором Шешком (Прага, Чехо-Словаччина), Павлом Маценком (Канада), Василем Витвицьким, Осипом Залеським, Антоном Рудницьким, Євгеном Цегельським, Ігорем Соневицьким (США), Аригідом Вірстою (Париж, Франція), Мирославом Антоновичем (Утрехт, Голландія), Омеляном Нижанківським (Швейцарія), Стефанією Лукіянович (Ірландія).

М. Антонович свої наукові дослідження зосереджує навколо давньої церковної музики, в першу чергу української та франко-фламандської. Його наукова праця на ниві історії української церковної музики оцінена як справді подвижницька [7, с.290].

Освітній напрям українського музичного мистецтва, який раніше був представлений приватними музичними школами, підноситься на вищий рівень. З 1952 р. діє Український музичний інститут М. Лисенка в Торонто. У США піаністом, композитором і культурно-громадським діячем Романом Савицьким (зі Львова) в тому ж році засновується Український музичний інститут і його філії у Нью-Йорку та інших містах. Діяльність інституту концентрується навколо організації і підтримки приватних музичних шкіл і влаштування концертних виступів. Особливо плідною є практика літніх семінарів і музичних фестивалів у Гантері (штат Нью-Йорк), координатором яких є композитор і музикознавець Ігор Соневицький. Там звучить класична і модерна музика. Для прем’єри на цих фестивалях композиторам замовляють нові твори. Отже, перед українськими композиторами відкривається можливість частіше обмінюватися художнім досвідом.

* Цих співаків відносимо до емігрантів на основі поняття “Емігрант – це особа, яка виселяється, яка добровільно або примусово залишила батьківщину і виїхала в іншу країну на постійне чи тривале проживання” (Див.: Історія української еміграції. Навч. посібник / за ред. Б.Д. Лановика К.: Вища школа, 1997. – С. 13).

У 1954 р. Антоном Рудницьким організовано Українські Музичні Курси у Філадельфії. Ця школа мала філії в інших містах США.

Українські композитори – вихованці Київської, Празької, Харківської, Петербурзької консерваторій, Вищого Музичного Інституту ім. М.Лисенка у Львові – Михайло Гайворонський, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Антін Рудницький, Роман Придаткевич, Федір Якименко, Юрій Фіяла, Микола Фоменко, Зиновій Лисько, Василь Витвицький, Василь Безкоровайний, Вадим Кіпа, Андрій Гнатишин, Мирослав Антонович, Мар'ян Кузан та інші – підтвердили своєю багатогранною творчістю, що контекст української музичної культури відкритий для найновіших, сучасних стилів і композиторської техніки.

У 1954 р. в канадському місті Торонто, що на той час сконцентрувало українських професійних музикантів, відбувся з'їзд українських митців США й Канади. Симфонічний оркестр під керівництвом Волтера Сускінда виконував твори композиторів з України і тих, що опинилися за її межами. У концертах брали участь не лише співаки, скрипалі, піаністи, але й виконавці на народних інструментах, зокрема видатні бандуристи Григорій Китастиг та Володимир Божик.

До *хорового мистецтва* долучаються нові колективи. У таборах переміщених осіб у Міттенвальді (Німеччина), Ріміні (Італія) створювалися хори, оркестри, діяли дяківські школи [20; 38-40].

Так, у таборі для полонених біля м. Ріміні Степаном Гумініловичем було створено хор українських вояків "Бурлака", який за короткий час свого існування в таборі мав 167 виступів-концертів. С.Гумінілович переїхав у 1948 р. до Аргентини, де керував хором "Трембіта", а згодом у 1957 р. до Торонто (Канада), де відновив хор "Бурлака". Він займався і композиторською творчістю.

Широко відомим був чоловічий хор "Ватра" (Австрія, 1946 р.) під керівництвом Льва Туркевича, згодом Євгена Садовського. Хор "Сурма" в Чикаго, заснований у 1951 р. другом О.Кошиця Іваном Рихлим, у своїй назві продовжував традицію хору зі Львова, який існував з 1897 року. З відомих хорів можна назвати "Думку" в Нью-Йорку (заснований у 1950 р.), Український національний хор із Філадельфії під керівництвом Михайла Дябога.

У 1956 р. до керівництва хором церкви св.Варвари у Відні повертається Андрій Гнатишин і підносить його рівень до висот досконалості. Хор брав участь у ювілейних святкуваннях 1000-ліття хрещення України-Руси в Римі (1988), А.Гнатишин диригував шістьсотчленним хором під час Архиєрейської Літургії, яку відправляв Папа Іван-Павло II в базиліці св.Петра в Римі [14, с.33].

Товариство канадських українців (ТОУК) у резолюції Третього крайового з'їзду ставить завдання: для виховання нових керівників хорів улаштувати короткотривалі курси в Онтаріо, Квебеку, Західній Канаді; перебудувати репертуар хорів, збагачуючи їх новими творами, домагатися високомистецького виконання, вводячи до репертуару твори англійською мовою, відкрити школи для дітей.

Великим стимулом у розвитку хорового мистецтва в Канаді стали фестивалі, які часто проводилися в різних містах. Саме тоді з'являються такі прославлені пізніше колективи, як чоловічий хор ім.Т.Шевченка, жіночий хор "Галілка", мішаний хор ім.Матвія Поповича (Вінніпег), хор "Трембіта" (Едмонтон), жіночий хор "Берізка" (Гамільтон). У США в цей час засновано відомі хори "Думка" (Нью-Йорк), "Кобзар" (Філадельфія), хор "Трембіта" (Ньюарк).

У 1959 р. у Нью-Йорку створюється Союз Українських Хорів Америки.

Якщо у США і Канаді після Другої світової війни музичне мистецтво української діаспори сягає високого професійного рівня, то в Австралії, Англії та інших країнах воно започатковується. Переселенці з переміщених (переходових) таборів привезли з собою стрілецькі, повстанські та народні пісні. У 1946 р. з організації українського чоловічого хору у Вудсайді бере свій початок хорове мистецтво на далекій австралійській землі. Згодом утворюються чоловічий та мішаний хор Українського Співочого Товариства "Боян" у Сідней (диригент Василь Матіяш), хор "Чайка" у Мельбурні (диригент Степан Корін), хор "Гомін" в Аделаїді (диригент Йосафат Кліш).

У 1951 році в Утрехті (Голландія) Мирослав Антонович створює "Візантійський хор", яким керував понад 40 років. Це чи не єдиний хор, який виконував українську музику і в якому, крім керівника, не було жодного українця. Мирослав Антонович навчався у Львівській консерваторії ім. М.Лисенка, Відні, Утрехтському університеті, де захистив докторську дисертацію. Його наукова і творча праця гідно поцінована на рідній землі та на Заході.

Ще одним із відомих хорів української західної діаспори є хор ім. О.Кошиця з Канади, що став у 1992 р. першим серед колективів українського зарубіжжя лауреатом Державної премії України ім. Т.Шевченка. Хор, ревно плекаючи за океаном багату хорову традицію українського народу, концертував по світу, наспівав більше десятка платівок і аудіодисків світської та церковної музики. У 1980 р. він став лауреатом I Республіканського конкурсу хорового співу ім. М.Леонтовича. У 1988 р. з нагоди 1000-ліття хрещення України-Руси хор із симфонічним оркестром Вінніпега вперше виконав два великі твори – "Псальмову сюїту" для тенора, хору та оркестру Мар'яна Кузана з Парижа та сюїту для хору, соліста і оркестру "Коли цвіте папороть" київського композитора Євгена Станковича, в 1989 р. вперше виконав ораторію "Володимир Київський" молодого канадського композитора Данила Щура.

Інструментальне виконавство в цей період представлено в першу чергу піаністами Любою Колессою, Романом Савицьким, Дарією (Горлинською) Каранович, Юриєм Олійником, Валімом Кіпою, скрипальми Євгеном Цегельським, Володимиром Цісіком, Маркіяном Лепким, Альберто Іваном Лисим, віолончелістами Богданом Бережницьким, Зосєю Полєвською, Григорієм Бемком, Мирославом Лудою, Христею Колессою.

1 лютого 1953 р. у Детройті диригент Богдан Пюрко організовує спільно з детройтським симфонічним оркестром перший у США симфонічний концерт української музики. У програмі були твори М.Лисенка, В.Косенка, В.Витвицького, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського.

У повоєнний період на американському та австралійському континентах створюються *осередки бандуристів*. Започатковуються школи гри на інструменті, ансамблі.

Видатною хоровою групою у США стає капела бандуристів ім. Т.Шевченка з Детройта, започаткована в Україні ще 1918 р. Частина первісного складу капели з диригентом Григорієм Китастином у 1949 р. прибула до Америки. З 1984 р. колективом керує В.Колесник. За більш ніж півстолітнє творче життя на чужині капела дала сотні концертів, виконала понад п'ятсот творів.

Значущою для розвитку жанру була творчість видатних музикантів-бандуристів Василя Ємця, Зіновія Штокалка, Володимира Луцтва.

Авторами творів для бандури стають музиканти-професіонали Віктор Мішалов, Юрій Олійник, Юрій Фединський, Юліан Китасти, Рута Явна.

Високопрофесійний рівень українських *співаків* відкрив перед ними найбільші оперні сцени світу. Найкращими голосами і непересічною музикальністю відзначалися в Америці – сопрано Марта Кокольська, Марія Сокіл, меццо-сопрано Оксана Сов'як, у Європі – меццо-сопрано Іра Маланюк, меццо-сопрано Євгенія Зарицька, ліричний тенор Мирослав Скала-Старицький.

Концерти та фестивалі, як і все культурно-мистецьке життя українців за кордоном, найчастіше пов'язані із знаменними датами – ювілеями Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника.

Особливо величаво святкувала українська діаспора 1000-ліття хрещення України-Руси в 1988 р. До цієї події чоловічий хор "Україна" (Німеччина) підготував програму української духовної музики, яку записав на платівку, касету, виконував на концертах у різних країнах світу. Велика маніфестація української духовної музики відбулася в залі "Роял Альберт-Гол", де виступали українські хори "Думка" (Нью-Йорк, США), "Візантійський хор" (Утрехт, Голландія), жіночий хор "Веснівка" (Торонто, Канада), "Український ювілейний хор 1000-ліття", що об'єднав хорові ансамблі та співочі гуртки з різних міст Великобританії.

Для сучасного **синтетичного періоду**, який розпочався з 90-х років минулого століття, притаманними є риси попередніх періодів та намагання синтезувати всі надбання української діаспори як невід'ємну частину загальнонаціональної музичної культури.

В Україні перевидаються спогади, щоденникові записи, мемуари діячів української музичної культури західної діаспори, з'являються монографії, присвячені дослідженню їх життєвого і творчого шляху.

Музикознавство продовжують Мирослав Антонович, Ігор Соневицький, Аригід Вірста, Роман Савицький молодший та інші.

З ініціативи американського композитора українського походження Вірка Баляя в Україні відбуваються міжнародні музичні фестивалі.

З 1999 р. у рамках Всеукраїнського огляду майстрів мистецтв та народної творчості проходить фестиваль мистецтв українського зарубіжжя "Український спів у світі". Він дає можливість не лише ознайомитися з мистецькими колективами і виконавцями з українського зарубіжжя, але й досліджувати процеси вияву пісенної традиції у професійній діяльності композиторів діаспори та плекання її у виконавському середовищі.

Сучасний період розвитку української музичної культури західної діаспори актуалізує глибокі наукові дослідження її генези, оскільки вона могла так успішно розвиватися тільки тому, що постійно живилася з джерел національної музичної культури України і є значним внеском не тільки в загальноукраїнську, а й світову музичну культуру.

1. Антонович М. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. – Вінніпег, 1975. – 96 с.
2. Витвицький В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість / Заг. ред. Ю.Ясіновського. – Львів, 2001. – 175 с.
3. Калущька Н. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. – К., 2001.
4. Павлишин С. Ігор Соневицький. – Львів, 1995. – 100 с.
5. Павлишин С. Композитор Мар'ян Кузан. – Львів, 1993.
6. Філоненко Л. Ярослав Барнич. – Дрогобич: Відродження, 1999. – 149 с.
7. Ясіновський Ю. Мирославі Антоновичу – 85 літ // *Musica humana*. Науковий збірник / Ред. Ю. Ясіновський. – Львів, 2003. – С.287-292.
8. Ясіновський Ю. Передмова // Антонович М. *Musica sacra*: 36 статей з історії української церковної музики / Ред. і упоряд. Ю.Ясіновський. – Львів: Ін-т українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1997. – 261 с.
9. Деркач І. Модест Менцинський. – Львів, 1969.
10. Павлишин С. Історія однієї кар'єри. – Львів: Вільна Україна, 1994. – 106 с.
11. Кошиць О. З піснею через світ (Подорож Української республіканської капели). – К.: Рада, 1998. – 326 с.
12. Кошиць О. Листи до друга. 1904-1931 / Ред.-упоряд. Л.Пархоменко. – К.: Рада, 1998. – 190 с.
13. Кошиць О. Спогади. – К.: Рада, 1995. – 387 с.
14. Гнатишин Андрій. Диригент і композитор. Матеріали до біографії / Ред. Т.Динник. – Відень, 1994. – 226 с.
15. Листи Андрія Гнатишина до Осипа Гридогова / Ред. Ю.Ясіновський. – Львів, 2002. – 54 с.
16. Менцинський Модест: Спогади. Матеріали. Листування / Авт.-упоряд. М.Головащенко. – К.: Рада, 1995. – 462 с.
17. Маланюк Іра. Голос серця. Автобіографія співачки. – Вид-во "Collegium musicum" Львівського Т-ва Ріхарда Вагнера, 2001. – 306 с.
18. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи (Спогади Володимира Луцтва). – Львів: Дивоцвіт, 1999. – 608 с.
19. Долгий О. Людина-легенда (Спогади Мирослава Антоновича). – К.: ЕСЕ, 2000. – 325 с.
20. Паньків Я. Рімінський ансамбль "Бурлака" в моїй пам'яті: Белярія – Ріміні, Італія 1945-1947, Англія 1947-1949. Спогади. – Вид-во Братства кол. Вояків 1 Укр. Дивізії УНА. – Монреаль, 1998. – 125 с.
21. Пеленський О. Світова концертна подорож Української Республіканської Капели (спомини учасника). – Львів, 1933. – 168 с.
22. Релігійні твори Олександра Кошиця / Ред. З.Лисько. – Нью-Йорк: УВАН у США, 1970.
23. Антонович М. *Musica sacra*: 36 статей з історії української церковної музики / Ред. і упоряд. Ю.Ясіновський. – Львів: Ін-т українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1997. – 261 с.
24. Маценко П. Нариси з історії української церковної музики. – Репринт. Вид. – К.: Муз. Україна, 1994. – 152 с.
25. Маценко П. Українські канти. – Вінніпег, 1981. – 22 с.
26. Витвицький В. Стрелецька пісня // За волю України. Історичний збірник УСС (1914-1964). – Нью-Йорк, 1967. – С.356-367.
27. Пісні УПА. Зібрав і зредагував З.Лавришин / Літопис Української повстанської армії. – Т.25. – Вид-во "Літопис УПА". – Торонто-Львів, 1996-1997. – 555 с.
28. Співаник УПА. Борці за волю України / О.Бобикевич, Ю.Лаврівський, О.Плешкевич та ін. – Львів: Меморіал, 1992. – 190 с.

29. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919-1939 (матеріали, зібрані С.Наріжним до частини другої). – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. – 272 с.
30. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
31. Рудницький А. Про музику і музик. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1980. – 336 с.
32. Витвицький В. За океаном: Збірник статей / Ред.-упоряд. Ю.Ясіновський. – Львів, 1996.
33. Наша сцена. Художня самодіяльність українських поселенців у Канаді / Упоряд. Петро Кравчук. – Торонто, Канада: Кобзар, 1981. – 492 с.
34. Бенч-Шокало О.Г. Український хорівий спів: Актуалізація звичасвої традиції: Навч. посіб. – К.: Ред. журн. “Укр. світ”, 2002. – 440 с.
35. Карась Г. Хорове мистецтво української діаспори // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя / Матеріали міжнародної наукової конференції, Івано-Франківськ, 10-12 лист. 1992. – Львів, 1996. – С.152-157.
36. Булат Т. Українська музична культура діаспори // Українознавство: стан, проблеми, перспективи розвитку / Матеріали першої міжнародної конференції “Роль вищих навчальних закладів (інституцій) у розвитку українознавства. – К.: Київський університет, 1993. – С.126-128.
37. Історія української еміграції: Навч. посібник / за ред. Б.Д.Лановика. – К.: Вища шк., 1997.
38. Міттенвальд (1946-1951): З нагоди 50-ліття Таборів Українських Біженців в Міттенвальді, Німеччина / Ред.: П.Рогатинський та ін. – Воррен–Мічган, 2001. – 753 с.
39. Мединський С. Дивізійними стежками (спогади). – Торонто, 1991. – 185 с.
40. Верига В. Під сонцем Італії. – Торонто–Нью-Йорк–Париж–Сідней, 1984. – 253 с.

Ganna Karas

MAIN STAGES OF UKRAINIAN DIASPORA'S MUSICAL DEVELOPMENT

The article includes periodical development of west diaspora musical culture (and XIX – XX centuries) in a context of emmigration flow according to the following directions: creative (composers), executive, educational and musical sciences.

Богдан Кіндратюк

ДЗВОНИ Й ДЗВОНІННЯ НА РУСІ В НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ

Німецька гуманітарна наука має доволі розвинуту славістику, де пріоритети, безумовно, належать філологічним дисциплінам. У бюлетені, який видає Славістична асоціація, добре віддзеркалено сучасний стан німецької славістики. З його матеріалів, як і загалом славістичних публікацій, видно, що музикологія тут представлена найменше. Лише в останнє десятиліття німецька гуманістика серйозніше зацікавилася слов'янською музикою,

¹ Апо Е. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung // Musica Slavica. Beitrage zur Musikgeschichte Osteuropas. – Wisbaden: Steiner, 1977. – S. 77-159. Автор висловлює сердечну подяку Юрію Ясіновському за привернення уваги до цього й інших досліджень

Б.Кіндратюк. Дзвони й дзвоніння на Русі в німецькомовному дослідженні

зокрема, русько-українською. У Майнці (Німеччина) започатковано регулярні наукові конференції німецьких і слов'янських музикознавців, матеріали яких друкуються в спеціально заснованому збірнику (вийшло 8 томів).

До щасливого винятку належить і збірник “Musica Slavica. Beitrage zur Musikgeschichte Osteuropas” (Музика слов'ян. Внески до історії музики Східної Європи) [1]. Серед його авторів є також українці – Онисія Шреєр-Ткаченко, Ніна Герасимова-Персидська, Аристиде Вірста, Мирослав Антонович. На жаль, публікації збірника ще не стали предметом зацікавлення українських музикознавців. Нашу ж увагу тут привернула розгорнута стаття про російську культуру дзвонарського мистецтва естонського емігранта професора Ельмара Арро². Це перша поважна розвідка про неї після 1917 р.

У дослідженні Е.Арро³ системно обґрунтовується значення била, дзвона й дзвонін для розвою російської культури. Водночас характеристика її традиції дзвонарського мистецтва викликає запитання щодо подібного розвитку в Україні, сприяє кращому баченню перспектив пошуків у цьому аспекті музичної україністики. Адже студії, що з'являються нині у нас, є аналогією висвітлення або російських дзвонарських звичаїв [2], або західних [3], і після публікацій владими Григорія Лакоти [4] й Павла Жолтовського [5] справа далеко не просунулася. Тому виникає запитання: невже Україна не виробляла власних візій цього мистецтва й споживала тільки чужі?

Узявши за епіграф до своїх студій слова Бориса Асаф'єва про дзвоніння як один із найвизрашніших проявів музичного підґрунтя й дзвін як могутній і таємничий вісник цих основ, що мав у житті людства важливе значення, Е.Арро, ґрунтуючись на дослідженнях кінця XIX – початку XX ст., подає концепцію історії давньоруської дзвонівної музики. Стаття має 12 підтем: 1. Біло. 2. Давньоруські дзвони. 3. Техніка дзвоніння. 4. Музика дзвонів. 5. До історії розвитку музики дзвонів. 6. Мистецтво виготовлення дзвонів. 7. Дзвони та церковний спів. 8. Дзвони й народна музика. 9. Секуляризація дзвонів. 10. Дзвоніння й національна звукова школа: мелодичний стиль. 11. Гармонія та ритміка музики дзвонів. 12. Прикінцевий огляд.

Подаючи західному читачеві цілісну інформацію про давньоруське дзвонарське мистецтво, Е.Арро бачив своє завдання у приверненні уваги до проблеми її актуальності не тільки для російських колег, адже вона – один із найособливіших чинників східноєвропейської історії культури й музичного

² Термін *altrussische*, яким послуговується Е.Арро, не є зовсім точним перекладом *давньоруський* (рос. *древнерусский*), що стосується ралше руського етноніму, тоді як власне *російський* поняття досить пізні і почало вживатися в Росії у XVIII ст. Стаття Е.Арро торкається матеріалу як власне руського, так і пізніше російського. То ж стосовно XI–XVII ст. коли йдеться ралше про Київські землі та їх культурний спадок, уживається термін *руський*, пізніше – *російський*.

³ Автор висловлює щирю вдячність Олександрю Позднякову і Ярославі Грач за допомогу в перекладі статті

мистецтва. Дзвоніння вплинуло на мораль, звичаї та залишило глибокий слід у східному музичному фольклорі; сприяло розвитку церковного співу, зокрема було не лише підґрунтям розвою його багатоголосся, а й допомагало формуванню т. зв. національних шкіл звука в Білорусії, Росії, Україні [6, с. 77].

Огляд історії дзвонів у Східній Європі автор починає з била, яке відоме ще з дохристиянської доби, що стало основою пізнішого дзвонарського музикування і його розмаїтих форм.

У другому розділі йдеться про швидке розповсюдження після прийняття християнства у Київській Русі в церковному культурі східних слов'ян разом із билами дзвона. Існування разом із дзвонами бил як язичницьких ритуальних атрибутів пояснюється високою вартістю дзвонів. Рівноправне побутування не тільки від початків християнізації, а впродовж подальшого часу зручного й дешевого била мало особливе значення при постійних війнах, пожежах тощо. Водночас співжиття била й дзвона дозволило останньому з часом стати популярним народним інструментом.

Із твердження про симбіоз била і дзвона для перших століть давньоруської Церкви Е.Арро робить декілька цікавих висновків. По-перше, у порівнянні із дзвоном било було набагато ефективнішим інструментом, що пояснюється його тривалим використанням; по-друге, уставна *музика клепань*, як називав її вже Степан Смоленський, могла переноситися з била на дзвін. Адже щоб віддзвонити найпростіший музичний мотив (не тільки ритмічний), потрібно принаймні два різні дзвони, і тільки при трьох або чотирьох можлива передача дещо досконаліших побудов. Тепер уже потребувалося більше дорогих дзвонів для того, що раніше музично виконували на одному простому билі. Трьома різними за величиною билами вдавалося відтворити не тільки діатонічну, а й навіть хроматичну музичну побудову, що простягалася на декілька октав, для чого потрібно було б п'ять узгоджених дзвонів. Нове церковне дзвоніння будувалося на старій основі. Це підтверджується й тим, що серед давньоруських дзвонів відомі без'язикі. У їхньому використанні вбачаються прямі місцеві впливи техніки гри на билі. На підтвердження Е.Арро приводить варіант етимології слова *колокол*, назва якого могла походити від російського словосполучення *кол-о-кол*, тобто удари палиці до палиці [6, с. 87].

У третьому розділі спершу йдеться про передумови дзвонарського музикування, при цьому порівнюються західний і східний контрастні способи підвішування дзвона й технічні прийоми самого дзвоніння. На відміну від Заходу, де дзвін нерухомо закріплюється на осі й за допомогою важеля його розхитують, тоді корпус б'є в язик, а не навпаки, православні вибудовують милозвучніше дзвоніння передусім тому, що дзвін із часом стали підвішувати вільно. Завдяки цьому ніщо не приглушує його вібрування. Розхитуючи язик за допомогою прикріпленого до його нижнього кінця шнура, краще диференціюються удари, регулюється не тільки їхня сила, м'якість чи різкість. Це – умова

виконання найрізноманітніших ритмічних побудов. Водночас розхитування язика давало можливість використовувати дуже великі дзвони. Особливість полягає також у тому, що одна людина вміла використовувати багато дзвонів, створювати безперервну поліфонію звуків. При цьому вони часто підпадали під ритмічні удари найбільшого дзвона – *большака*.

Характеризуючи в четвертому розділі давню музику дзвонів, Е.Арро порівнює дію, яку справляє імпровізаторське мистецтво звука своєю красою й естетичністю, з неповторною ефектністю індонезійського гонгового оркестру. Часом очевидцям було важко передати свої враження від голосів сотні дзвонів Новгороду чи іншого міста Росії; їхнє дзвоніння порівнюється зі звучанням симфонії всіх симфоній, як *космічні звуки сфер небесних куполів** [6, с. 92].

Давньоросійська дзвонава музика переважно імпровізаційна, у більшості випадків вона не записувалася. Більше того, має сприйматися не як явище церковної чи професійної музики, а “ми швидше маємо справу з фольклором, для якого культове облямування є тільки зовнішньою формою екзистенції” [6, с. 92]. Розуміння дзвонарства як народного фольклорного жанру підтверджується практикою усної передачі цього мистецтва, а також пов'язаною із цим імпровізацією при виконанні творів тощо.

З початків християнства на Русі під час богослужінь співи часом супроводжувалися легким дзвонінням (навіть було зафіксоване за допомогою невим). Саме тоді з'являється більше можливостей такого нотування дзвонів. Прослідковуючи подальше письмове відтворення дзвонавої музики, Е.Арро передусім звертається до творів Сергія Рибаківа, в яких відтворено декілька її церковних мотивів. У цих партитурах кожен дзвін має свою лінію, позначається ритм, без визначення висоти звука використання при записі дзвонів звичайної нотної системи дещо незручне, оскільки у звучанні дзвона не можна визначити якийсь конкретний звук, а тільки певні його межі. Можливо, тому дзвонавою музикою, окрім невеликого кола дослідників, ніхто не цікавився. Тільки з другої половини XVIII ст. її починають занотовувати. Переживши свій період розквіту, вона так і не була докладно записана, хоч деякі колекціонери, фольклористи намагалися її відтворювати. Знанням ентузіастом, який доклав зусилля, щоб професійно й за суттю відтворити тодішню дзвонаву музику, був С.Смоленський. Він уперше офіційно застосував термін *музика дзвонів*, порівнював це звучання з органом. Описи гри на них і її сприйняття надібуються також у творах російської, української художньої літератури.

У вдосконаленні цієї музики велика належить грі віртуозів-дзвонарів. У статті відзначаються ті, що не просто майстерно виконували вироблені типи різних дзвонів як традиційні форми, а в їх зміст вкладали натхнення, творили певні мелодії, вели й розробляли теми, тобто використовували оркестрові ефекти, зокрема різні прийоми переходу від однієї до другої чи мотиви в різних варіаціях (найартистичніше звучання, як правило, можна було почути в монастирях, ченці-дзвонарі найчастіше використовували багато оригінального у фігураціях і ритмічних прийомах). Розрізняючи у творчості дзвонарів малі й великі форми, відзначається, що перші запозичувалися, а другі були своєрідним мистецьким полем діяльності. Це уможливило створення справжніх дзвонарських концертів як форми музичного твору. Хоч талановиті дзвонарі часто послуговувалися традиційними композиціями своїх попередників,

* *Музика сфер (гармонія сфер)* – за Пифагором – звучання семи планет, які рухаються в небесному просторі (напевно, відповідно до семи основних ступенів діатонічного звукоряду; смертні її не можуть почути).

але в ході гри вставляли імпровізації – підґрунтя розвою музики дзвонів. Окрім виконання традиційних форм на свята чи будні, розрізнялися специфічні типи звучань, такі, як *закличне, швидке, зустрічне, святкове* та ін.

Порівнюючи Західну й Східну церковні традиції, відзначається, що остання не знала крім дзвонів іншого культово-літургійного інструмента. Вони займали місце органу, й без їх звучання важко уявити Службу Богу. Дзвони виконували заспіви, використовувалися між богослужбовими співами, а також у кінці богослужень. Позахрамове розміщення дзвонів пом'якшувало їхні звуки для парафіян у церкві. “Якщо вже називати орган королем інструментів, то скільки подібного й скільки душевного, – із захопленням відзначає автор, – можна побачити у звучанні східних дзвонів!” [6, с.90].

Музика дзвонів сприймається як гарна, але досить складна. Підґрунтям труднощів її розвитку є залежність від толерантності Церкви (музика дзвонів є її засобом, тому вона часто виходить не такою, якою хотіла б бути, а згідно з культово-літургійними канонами); мистецтвом гри на дзвонах дуже важко опанувати, бо на відміну від інших інструментів дзвони завжди грають відкрито; оскільки їхня музика за цих своєрідних обставин є практично найбільш складним жанром у музиці, то дзвонарство ще не здобуло широкої популярності, зокрема із-за відсутності можливостей повсюдно його вивчати.

Ці обставини спричинювали довгий розквіт руської музики дзвонів. Русійну силу цього процесу Е.Арро вбачає в суперечності між традиційністю та новаторством. Узвичаєність обумовлюється тим, що дзвін був церковним атрибутом, а нововведення – використанням його як музичного інструмента. Основа цього протиріччя містилася не тільки в конкурентній боротьбі як мистецькій суперечці серед дзвонарів (вона дещо гальмувалася церковними канонами), а й відношенням професіоналів до любителів. Саме з кола останніх, тих, хто не був обтяжений церковними обмеженнями, виходили новаторські імпульси, які теж приносили фольклорні риси у дзвонарство. Запорукою розширення кола аматорів був звичай дозволяти бажаним Пасхального тижня бити у дзвони. Серед тих, хто безпосередньо брав участь у дзвоніннях, були цар Іван IV, його син. Завдяки цьому правителю Стоглавий собор 1551 р. прийняв новий церковний устав і щодо дзвонарства.

Фахова мова дзвонарства розвивалася у двох напрямках: власне термінологія церковної еліти та мова нижчої верстви дзвонарів як народний, фольклорний жаргон. Останній живив, як і в церковному співі, своїми влучними висловами професійну. Називаються сталі професійні назви дзвонів із певними функціями (музично-літургійного виду) в їхньому звучанні: *кампан, поліелей, тяжка-кая, задзвінний* (ввідний у дзвоніння, відповідник терміну *заспіувач*), *дзвінний* (відповідно до терміна *путь* – провідного основного голосу в триголоссі), *підголосок* (другий голос – колоритно-фігуральний). Сюди відносять загальні назви дзвонів для культових цілей: *буденні, недільні, святкові, або полуденні, похоронні, пасхальні* та інші. Водночас були й індивідуальні найменування дзвонів. У популярному мовному вжитку для позначення видів звучання 6-8 дзвонів використовувалися назви: *большак* (святковий), *недільний, поліелей, повседневний, або будний, альтовий, малий, задзвінний, дискантовий* (той чи інший з останніх, коли їхні типологічні функції сумуються, аби знову роздвоїтися (у сусідніх тонах) чи звучать разом).

Е.Арро не тільки називає деякі найбільш уживані терміни, що стосуються техніки дзвонарства, а й пояснює назви цих типологічних дзвонів

(*перебір, благовіст, тридзвін, красний дзвін, малиновий дзвін* та ін.), передає термінологічні визначення в їх узагальнених значеннях тощо.

Причину просування фольклорної музики дзвонів у порівнянні з церковним уставним співом, а з часом і підпорядкування його своєму впливу вбачають у відносно великій, порівнюючи із Заходом, музичній свободі, притаманній Східній Церкві. Це було на користь дзвонівій музиці, в якій виділяється, як і в церковних розспівах, велика кількість видів дзвонів (поросійськи *раз-звони*), оскільки їх було все важче регламентувати.

Е.Арро твердить про національну своєрідність російських дзвонів, а подібність дзвонів із загальноживаними назвами (ростовське, Олександроневське, акімовське та ін.) – про їхнє точне виконання ніби за нотами. Припускається, що великі катедральні собори й монастирські храми розвивали власні святкові й буденні стилі, які з часом культивувалися та розроблялися. Звідси проводиться зв'язок з імпровізаційною дзвонивою музикою, адже у *роздзвонах* більше, аніж у розспівах могли утворюватися неканонізовані варіанти тощо.

Якщо до нас дійшло багато імен творців нового стилю церковного співу, то автори шанованих народом дзвонарських композицій невідомі. Е.Арро пояснює це тим, що церковний спів був професійним видом музики, а музика дзвонів – фольклорним. Вона передавалася в усній традиції; її автори залишалися анонімними. Це – ще один аргумент на користь висновку про те, що дзвонива музика, на відміну від сакрального співу, – народне мистецтво.

Використання великих дзвонів привертає увагу до мистецтва їх відливання. Як у техніці гри на дзвонах, що була на Русі видом таємного мистецтва, так і при литті зустрічаємося з таким же явищем. Староруську ливарницьку продукцію Е.Арро порівнює зі староіталійськими спеціально виготовленими скрипками (на протипагу звичайним серійним фабричним інструментам), коли інструмент служить не тільки мистецтву гри, а й сам по собі є витвором мистецтва. Відповідно, як говорять про секрети виготовлення скрипок, так само, з погляду на результат звучання, кажуть про таємниці староруського лиття дзвонів. В обох випадках секрет був майже однаковий: благородність, чистота, індивідуальний характер, ніжність. Остання – на першому місці, саме її відчувала російська людина. Вихідною естетичною вимогою була співучість дзвона, його мелодійність. Тому як ще не розгадані всі таємниці виготовлення скрипок, так і при литті дзвонів ідеться тільки про його вагу й матеріал, а сам рецепт останнього, з погляду на результат звучання, тримався в секреті.

Відзначається, що найстарішим центром власної дзвонивої продукції на Русі вважається давній Київ. Пізніше, у XIV–XV ст. відбувається розквіт лиття дзвонів у Новгороді. Пскові. Тут виникає власна регіональна школа мистецтва лиття, а дзвоніння розвинулося в самостійне мистецьке заняття. Різноманітні дзвоніння, їхнє використання мали, як свідчить, приміром, *требник Новгородського катедрального собору св. Софії, чіпкі взірці Великі міста*

й монастирі створювали, поряд із власними способами літургії, свої стилі дзвоніння. Після зруйнування в XVI ст. Москвою Новгороду як свого найбільшого конкурента першість перейшла до неї. Явище гігантоманії, відповідно до якої централізована Московія намагалася перевершити все, що було до неї, спричинило лиття тут супердзвонів. У церквах столиці були великі ансамблі дзвонів. З урахуванням цього ставиться риторичне питання: яку ж роль вони відігравали в історії російської музики?

У розділі, де йдеться про дзвони й церковний спів, робиться спроба отримати відповідь на поставлене питання. Вона зводиться до того, що старовинна музика дзвонів була носієм раннього руського багатоголосся, яке утвердилося на зламі тисячоліть [6, с.113]. Застосування дзвонів у Східній Церкві показує, що тут використовуються багатотонові, гармонійні дзвоніння, а на Заході, де гармонійно-акордова практика багатоголосності виразно проявилася тільки біля 1600 р., не було музичних концепцій дзвоніння чи дзвонів. Тому Е.Арро констатує, що історично Захід, на протигагу Сходу, пішов від поліфонії до гармонії, а останній – навпаки.

У зв'язку із цим привертається увага до факту, що залишався не поміченим місцевими дослідниками понад сто років: уже давньоруська церковна дванадцятитоновна система ґрунтувалася на гармонійній основі: чотири трихорди, пов'язані між собою в послідовності домінанта – тоніка – субдомінанта (верх), утворювали чотириквартове коло.

Дослідження історії музики дзвонів, знання її прикладів прояснює феномен строчного співу в ранній формі вокальної церковної багатоголосності XVII ст. Е.Арро припускає, що ця проблема та питання народного багатоголосся, зокрема підголоскової поліфонії, неможливо зрозуміти без детального вивчення специфіки церковних дзвонів [6, с.116] (іншими дослідниками – Євгеном Гіппіусом, Олександром Ярешком – тільки відзначається подібність фактури руських дзвонів із підголосковою поліфонією [7, с.73]). Витоки такого виду двоголосся, яке Е.Арро позначає як *органальна практика*, вбачаються в староарабських табулатурах Аль-Кінді.

Згадка про органум дала привід розглядати в цьому зв'язку також і багатотоновість, принаймні двоголосність, що виникає при грі на билах різної величини (для дзвінкішого й чіткішого звучання використовувалися здебільшого парами). Усе ж їхнє звучання залишалось простим подвоєнням мотивів. Унаслідок цього маємо справу з чимось на зразок інструментального органуму. Під час гри на двох близьких за величиною інструментах припускається наявність квінтового або квартового органуму в простому паралельному русі (*posito vulgaris*). З розповсюдженням дзвонів їхня багатоголосність мала змогу розширитися дискантно.

Відзначивши вплив сакральних форм співу на уставні види дзвоніння, показується, як музика дзвонів у свою чергу впливала на сакральну кантилену. Це дає змогу в розділі *Дзвони й народна музика* привернути увагу до

тісного переплетення їхніх звуків і людських голосів, а також порівняти дзвоніву й народну музику, розкрити їхні взаємовпливи. Тому ще раз привертається увага до термінів *голос, підголосок, співання*, які використовувалися стосовно дзвонів, до їхньої антропоморфізації російським народом, для якого дзвін був не тільки церковним інструментом. Назва *підголосок* – один із фахових виразів, узятий від народу (теж застосовується до вторинних у звучанні дзвонів), а також інші спеціальні народні вислови (*доїти корову* – як позначення спеціального способу дзвоніння, *затравка* тощо) свідчать, що дзвін більше розглядався як загальнонародний, аніж специфічний церковний інструмент.

За приклад орієнтації деяких народних пісень на музику дзвонів береться відома в багатьох варіантах *Дубінушка*. Уже її текст, що ніби закликає до поштовхів, уподібнюється до ударів дзвонів, а маломотивна структура мелодії (*а а в а*) є типовою для їхнього повторюваного звучання. Подібність співу до музики дзвонів, що виникла в народній традиції, простежується також на прикладі фрагмента *Прогулянка* із своєї для фортепіано Модеста Мусоргського *Картинки з виставки*. Тут свідомо чи інтуїтивно ідентифікується народномелодійне з музикою дзвонів. Матеріалом і моделлю до теми *Прогулянки* стали народні мелодії, ізометрія яких пов'язана із дзвоніннями.

Обмежившись декількома прикладами, як і *де* в народному співі відображена музика дзвонів, Е.Арро зауважує необхідність систематичного огляду російських (додамо: й українських) народних мелодій із погляду їхнього відношення до музики дзвонів (це дало б матеріал для диференційованішої характеристики). Далі на прикладі *Дубінушки* демонструється згортання кварт-квінт звучання дзвонів до терц-кварт у народному співі (приводом цього могла бути пануюча на Сході тетрахордна модальність у будові народної мелодії).

Взаємовплив дзвонів та народної музики торкається питання дії дзвонів на її інструментальну гілку. Приклад – гра на балалайці, гармошці, коли часом видаються прості одноманітні звуки. Ці повторення того самого мотиву не є музичною невибагливістю чи душевною відсталістю, а видом музикування, який ще змалку зі звучання дзвонів закарбовується в пам'ять.

Питання секуляризації дзвонів у Росії пов'язане з проблемою архітектури східних церков, де не могли швидко знайти для цих атрибутів правильного місця. Зодчі не зразу вирішили проблему гармонійної побудови дзвіниць, які б не псували загальне враження від храмів, побудованих у формі хреста. Тому відносно рано перейшли до встановлення дзвонів у повністю окремих спорудах. При цьому дзвін отримав своєрідний статус автономії. На протигагу західному розміщенню дзвонів на вежах, російські окремі стіни для дзвонів виражають, на думку Е.Арро, прагнення розмістити їх ближче до землі. Дзвін ставав більш самостійним і ближчим до людей.

У другій половині XVIII ст. у Петербурзі італійські митці Бальдазарі Галуппі й Джузеппе Сарті започаткували використання дзвонів як інструментів оркестру у своїх нових для Росії ораторіях і кантатах. У подальшому, оскільки інструментальна музика вважалася недопустимою в церкві, російські

композитори тільки імітували звучання дзвона як церковного інструмента. Таким шляхом він проникав у церковний хор. У творі *Вечірній дзвін* лунке Бом створює переконливу ілюзію важкого дзвона. Цей зручний спосіб встановився не тільки в партесних концертах, а й у світських кантатах – уже з часів Петра I дзвін починає виступати як супроводжуючий інструмент у музичних композиціях.

Процес секуляризації дзвонів сприяв влиттю їхньої музики у новоросійську національну звукову школу. В оркестрі не встановлювали незручні дзвони, а використовували їхню музику, яка зливається із загальним звучанням. На цьому підґрунті з'являються чудові оркестрові дзвоніння у фіналах опер, в увертюрах, симфонічних поемах, фортепіанній музиці. Тут дзвонова партія утворювала кульмінаційні моменти.

Про любов російських композиторів до музики дзвонів та її оркестрові й інструментальні репродукції розповідав ще Б.Асаф'єв у розділі *Про російську природу й російську музику* книги *Музика моєї Родины*, а секуляризація дзвонів знаходить відображення в брошурі С.Рибакова. Він встановив, що у трьох новаторських напрямках розвитку дзвоніння (мелодичному, гармонічному й ритмічному) вбачаються три складові музики. Вони свідчать, що дзвонарство досягло кульмінаційного моменту свого розвитку й долучилося до професійної музики того часу.

Входження музики дзвонів у національну звукову школу, їхнє злиття Е.Арро спочатку досліджує у сфері мелодійності. Для цього наводяться приклади з мемуарів Михайла Глінки й твору С.Смоленського, які є показовими щодо впливів дзвонів, сприйнятих у дитинстві, на формування музичних нахилів. Прикладом пізнішого апофеозу цього процесу в М.Глінки є фінал опери *Іван Сусанін*. У побудові мелодії заключного хору, яка розвивається за ступенями, вбачається використання дзвонів різної величини.

Іншою особливістю дзвоніння є повторення. Онтогенетично – один з основних конструктивних принципів, що виразно виступає на початкових стадіях утворення музики. На думку Е.Арро, погляд С.Рибакова щодо мелодійного звучання як нібито чужого природі староруського дзвонового стилю є не зовсім правильним, адже здебільшого навіть звучання бил було мелодійним (хоч саме воно розглядається Церквою як невідповідне її канонам).

Разом із конструктивним принципом повторення очевидне значення для музики дзвонів мають секвенції, а також збереження одного головного тону найбільшого дзвона й ритмічна повторюваність цього звука в комбінації з такою ж ступеневою поступальністю.

Прикладом великої кількості варіацій, які можна створити з комбінації перелічених основних елементів, є поема для оркестру *Дзвони* Сергія Рахманінова, що ґрунтується на таких найпростіших клітинках. Для того, щоб не склалося враження, ніби все сказане стосується названого твору, Е.Арро досліджує в цьому аспекті творчість інших російських композиторів. Дзвоніння запозичувалося також вокальною музикою.

Обмежившись за браком місця деякими одиничними прикладами, Е.Арро зауважує, що якби хтось захотів скласти *Тематичний каталог мотивів*

Б.Кидратюк. Дзвони й дзвоніння на Русі в німецькомовному дослідженні

дзвонів у російській музиці, то може розраховувати в кінцевому підсумку на багатотомну працю. Це – передумова для остаточного пізнання найважливіших стильових елементів і національних ознак дзвонової музики.

Свідченням популярності дзвонових мелодій є те, що у Росії в др. пол. XIX ст. отримали розповсюдження портативні механічні дзвові пристрої, які у більшій чи меншій мірі вірогідно відтворювали відомі музичні твори, зокрема дзвоніння. Приблизно у цей же час ці композиції входять не тільки в білоруське, російське й українське мистецтво, а й у звукові школи решти національних меншин Росії (передусім, балто-слов'янських і фіно-угорських).

Окреслюючи гармонійний і ритмічний стилі дзвонової музики, Е.Арро відзначає, що вони відтворюються в інструментальній музиці як одночасно, так і багатоголосно. Удари дзвонів передаються оркестровою чи фортепіанною музикою здебільшого акордами, отже, гармонійно – навіть одиничних дзвонів. При гармонійному дзвонінні, поруч із розвитком мінорної тенденції, залишається питання хроматики. Завдяки гармонійному стилю інструментальної репродукції дзвонової музики, набирає популярності багатство верхніх тонів, що наслідують звучання групи малих дзвонів. При цьому ефективно проявляються в такому повному дзвонінні свобода акордів, їхні випадковості. Гармонійний стиль у відтворенні музики дзвонів національно звуковою школою пов'язується, як правило, з ритмічним. Так само, як у мелодичній є мотивна характеристика музики дзвонів, так у ній проявляються певні типові ритмічні особливості (ізометрика, повторення, варіаційна секвенція). Водночас характерними є не тільки певні мелодичні дзвові мотиви, а й ритмічні.

Відзначається, що на рубежі XX ст. спостерігається істотне підсилення ритмічного стилю *биття* в російській музиці, у поєднанні з танцювальністю він стає головним. Хоча повторення тону (ізометричні мотиви) і ступеневий розвиток (у композиції) є природними засобами розвитку кожної мелодії, проте у творах, які згадує автор, це чітко вказує на її білодзвонове походження. Дослідникам, як указує він, залишається відстежити шляхи, які пройшла білодзвонова музика в російській звуковій школі й набула там поширення.

Хоч характер дзвоніння в XVII ст. схожий до нинішнього, проте деякі особливості тепер зникли. Це вимагає перегляду джерел, що дозволить частинками зібрати матеріал до історії музики дзвонів. Зокрема її східній гілці, а точніше, як пише Е.Арро, її решткам, загрожує зникнення, адже з найстаршим поколінням щезає особливий музичний фольклор (у 30-х рр. XX ст. автор записав від російських емігрантів кілька сотень мелодій дзвонів їхніх рідних церков; на жаль, у війну матеріал загубився). Оскільки в переважній більшості музика дзвонів нині вже втрачена, треба спробувати на основі творів національної звукової школи точно відтворити колишні оригінальні мотиви.

Насамкінець не тільки наводяться слова С.Смоленського, який на початку XX ст. закликав зважитися на вивчення дзвонової музики, її історії як невичерпної спадщини й особливого виду мистецтва Росії та ще більш блискучого її майбутнього, а й відзначається нинішнє посилення актуальності сказаного. Ще більше, на наш погляд, це стосується українських музикознавців щодо вивчення особливостей національного дзвонарського мистецтва.

1. Musica Slavica. Beitrage zur Musikgeschichte Osteuropas / Herausgegeben von Elmar Arro. Wiesbaden: Steiner, 1977. 446 S.
2. Савета В. Благовест: История колоколов, колокольного литья, колоколен и колокольной бронзы. Днепропетровск Пороги, 2000. – 460 с

- 3 Чушенко І.-А. Хтось у дзвони тихо б'є... – Львів: Місіонер, 2001. – 80 с.
- 4 Лакота Г. Дзвін: Промова з нагоди благословення дзвона (Борин, вересень 1927 р.) // Він же. Принагідні науки й промови. – Перемишль, 1935. – С. 111-117.
- 5 Жолтовський П. Художнє лиття на Україні в XIV–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1973. – 132 с.
- 6 Арто Е. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung // Musica Slavica. Beitrage zur Musikgeschichte Osteuropas. – Wisbaden: Steiner, 1977. – S. 77-159.
- 7 Музыка колоколов: Сб. исследований и материалов / Отв. ред. и сост. А. Никаноров. – СПб.: Российский институт истории искусств (Серия "Традиционная инструментальная музыка Европы и Азии". – Вып. 2), 1999. – 272 с.

Bohdan Kindratiuk

BELLS AND RINGING IN RUS IN THE GERMAN LANGUAGE RESEARCH

Review of the main points of the article "Old Rus Music of Bells" by Elmar Arto, which motivate the role of beat, bell and ringing for the development of Russian culture, and contribute to a better vision of prospects for searching in a similar aspect of musical Ukrainian study.

Юрій Волощук

ЛЬВІВСЬКА СКРИПКОВА ШКОЛА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: СПЕЦИФІЧНІ РИСИ І ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

У музикознавстві поняття "школа" використовується досить часто і за визначеннями, які наводить "Українська енциклопедія", має кілька трактувань:

- 1) система освіти, сукупність закладів для навчання;
- 2) набутий досвід;

3) напрям у науці, літературі, мистецтві, суспільно-політичній думці, побудований на основі принципів, спільних поглядів, традицій тощо [21].

У даному дослідженні поняття "Львівська скрипкова школа" ми будемо розглядати через призму єдності трьох його аспектів: як систему освіти (освітньо-педагогічна та навчально-методична діяльність викладачів кафедри скрипки Львівської державної музичної академії); набутий досвід (удосконалення методики, оновлення репертуару); мистецький напрям (сталі традиції, територіальна єдність, чисельність представників, високий фаховий рівень виконавців).

Як зазначають автори статті "Львівська фортепіанна школа: традиції та розвиток" Наталія Кашкадамова і Людмила Садова, "поняття школи як певного мистецького напрямку завжди містить і показує сукупність багатьох представників. Як правило, це митці різного масштабу – поряд з видатними музикантами є і менш значні, які або готують появу великих, або ж розвивають їхні ідеї" [12, с.170].

Ю Волощук Львівська скрипкова школа другої половини XX століття: специфічні риси і тенденції розвитку

Школа передбачає спільність творчих засад у її представників. Проте це не є закріплені принципи, вони можуть розвиватися і навіть частково трансформуватися, передаючись від одного представника до іншого.

Львівська скрипкова школа характеризується своєрідним шляхом розвитку, вагомими досягненнями, значення яких переросло локальні рамки. Її своєрідне стильове "забарвлення" формувалося на перетині впливів таких відомих центрів скрипкового виконавства, як Відень, Берлін, Мюнхен, Варшава, Краків, Прага, а згодом, в 50-70-х роках, – Ленінграда, Москви тощо.

Високий професійний рівень львівських скрипалів-виконавців підтверджують численні лауреатські дипломи, здобуті на міжнародних конкурсах, а також їх активна заангажованість у світову виконавську та педагогічну практику.

Окремі аспекти розвитку Львівської скрипкової школи другої половини XX століття розкриваються у музикознавчих працях, в яких висвітлюються особливості розвитку музичної освіти, специфіки її форм (Л.Мазепа); окреслюються основні напрями розвитку музичної культури (Л.Кияновська); визначаються естетико-стильові та жанрові тенденції композиторської творчості в галузі української скрипкової музики досліджуваного періоду (Н.Дика, В.Заранський, Л.Кияновська, О.Козаренко).

Теоретичні аспекти формування індивідуального виконавського стилю розглядаються у розвідках Н.Жукової та О.Катрич.

Проблеми трактування поняття "школа" у виконавському мистецтві висвітлюються у наукових статтях Ж.Дедусенко, Н.Кашкадамової та Л.Садової.

Окрему групу складають праці В.Заранського, О.Козаренка, Ю.Онищенко, О.Назаренко, Н.Швець, присвячені творчим портретам яскравих представників Львівської скрипкової школи.

Незважаючи на широкий спектр музикологічних розвідок, які частково піднімають питання розвитку львівського струнно-смичкового виконавства, щільного дослідження, яке б узагальнювало і підсумовувало розвиток Львівської скрипкової школи другої половини XX століття досі немає.

Метою нашої розвідки є визначення специфіки розвитку Львівської скрипкової школи протягом другої половини XX століття у контексті регіональних традицій та інтеграційних мистецьких процесів.

Поставлена мета окреслила завдання наукового дослідження:

- визначити загальні закономірності розвитку та основні принципи Львівської скрипкової школи другої половини XX століття;
- висвітлити основні педагогічні та методичні принципи представників наймасштабніших "авторських шкіл" Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Для розвитку скрипкового виконавства та педагогіки у західному регіоні України, центром якого є Львів, післявоєнні роки були визначальними.

Адже географічне розташування Львова як своєрідного міграційного центру між Заходом і Сходом сприяло створенню в місті своєрідного інтернаціонального осередку музикантів, які представляли різні школи і традиції. Зокрема, на кафедрі скрипки Львівської консерваторії працювали Вадим Стеценко, Павло Макаренко, Дмитро Лекгер, Костянтин Михайлов, Олександр Вайсфельд, Олександр Єгоров, Григорій Дяченко.

Опираючись на ґрунтовні традиції, закладені корифеями скрипкового мистецтва Галичини (Євгеном Перфецьким, Йосипом Москвичівим, Юрієм Крихом, Романом Криштальським та іншими), ті нові сили, які влилися після війни, дали значний поштовх розвитку інструментального виконавства у Львові. Тому не випадково через деякий час Львів міг пишатися іменами своїх вихованців, які стали лауреатами міжнародних конкурсів чи артистами визнаних колективів. Серед них відзначимо скрипалів Володимира Ландмана, Олега Крису, Богодара Которовича, Юрія Мазуркевича, Лідію Шутко, Юрія Корчинського, Сергія Дяченка.

У 2003 році кафедра скрипки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка (далі – ЛДМА) налічувала 14 педагогів, серед яких такі відомі в музичних колах імена, як Володимир Заранський, Богдан Каськів, Ореста Когут, Дмитро Колбін, Юлія Оніщенко, Григорій Павлій, Ігор Пилатюк, Наталія Пославська, Тетяна Сиротюк, Лідія Шутко.

Професорсько-викладацький склад кафедри скрипки, крім занять з фаху, читає такі дисципліни, як історія виконавства, методика викладання гри на інструменті, навички оркестрової гри, педагогічна практика, сучасна музика для струнних інструментів.

За час навчання на оркестровому факультеті кожний студент класу скрипки повинен докладно вивчити такий репертуарний мінімум:

- три сонати або партити з “Шести сонат і партит для скрипки соло” Й.Баха;
- чотири твори великої і п’ять малої форми зарубіжних композиторів XVII-XVIII століть;
- два твори великої і п’ять малої форми українських композиторів;
- два твори великої і п’ять малої форми зарубіжних композиторів XIX-XX століть;
- два твори великої і п’ять малої форми сучасних зарубіжних композиторів;
- п’ять скрипкових п’єс сучасних українських композиторів;
- шість-вісім оркестрових соло;
- навчально-допоміжний матеріал;

Послідовність вивчення репертуару і його об’єм залежить від рівня підготовки та індивідуальних особливостей студента. Зокрема, поряд з такими відомими і достатньо складними як у технічному, так і в художньому відношенні скрипковими полотнами, як концерти Л.Бетховена, Й.Брамса,

Г.Венявського, А.В’єтана, А.Хачатуряна, П.Чайковського, виконуються і простіші твори: концерти М.Бруха, А.Вівальді, Д.Віотті, Л.Шпора, сонати Ф.Верачіні, Г.Генделя, Д.Тартіні тощо. У навчальній програмі, розробленій викладачами кафедри скрипки ЛДМА, значне місце відводиться вивченню творів великої форми сучасних композиторів. Наприклад, для вивчення пропонуються дві “Камерні симфонії” Губаренка, концерти Зубицького, Скорика, Хреннікова, Штогаренка.

Ознайомлення з основними біографічними даними найбільш яскравих викладачів кафедри скрипки Львівської державної музичної академії імені М.Лисенка, ґрунтовне вивчення їх педагогічних та методичних підходів до виховання виконавців дають змогу узагальнити основні риси, притаманні всій Львівській скрипковій школі окресленого періоду:

1. Емоційна опанованість та значна роль інтелектуального чинника у виконавській практиці.
2. Особлива культура виконання музики класичного стилю.
3. Широке використання у концертно-педагогічному репертуарі української скрипкової музики.
4. Прищеплення навичок осмислювання задуму композитора, виховання вміння ставити художньо-обґрунтоване виконавське завдання і правдиво виражати художній зміст музичного твору на основі точної передачі нотного тексту.
5. Виховання навичок творчої інтерпретації музичного твору, вміння розкрити найцінніші його риси шляхом виявлення особистого творчого ставлення до даної музики.
6. Розвиток досконалої технічної майстерності виконавця як засобу для вираження художнього змісту, дбайливе виховання культури співучого виразного звука та вміння зберігати на всіх етапах навчання єдність технічного і художнього розвитку учня.
7. Розвиток раціональної техніки праці над музичним твором, культивування навичок постійного слухового контролю, аналізу технічних труднощів та вміння відбирати правильні виконавські засоби для їх подолання.
8. Виховання художнього музичного смаку і художнього кругозору, розуміння стилістичних особливостей творів композиторів різних країн та епох, забезпечення вільного розвитку творчої індивідуальності виконавця.
9. Добір навчального репертуару з кращих зразків скрипкової художньої літератури, без уживання другорядних, малохудожніх творів.

Львівська скрипкова школа другої половини ХХ століття як мистецький напрям представляє собою певну систему, до складу якої входять кілька “авторських” скрипково-педагогічних шкіл. Найбільш об’ємними серед них, як на нашу думку, є “школа Дмитра Лекгера” та “школа Олександри Деркач”.

Вони залишили після себе покоління скрипалів, що продовжували і розвивали основи їхнього мистецтва.

Чільне місце у справі становлення Львівської скрипкової школи післявоєнних років належить професору Дмитру Лекгеру (1896-1980). Він зробив значний внесок у справу виховання молодих талантів, створення творчої атмосфери, підтримання стабільного творчого ритму серед педагогів-струнників не тільки консерваторії, а й відповідних відділів спецшколи-десятирічки та музичного училища. Ім'я Дмитра Миколайовича Лекгера – професора, довголітнього завідувача кафедри скрипки Львівської консерваторії, чудового педагога і скрипаля, високоерудованого музиканта протягом багатьох десятиліть було добре знане широким музичним колом не тільки в Україні, а й у Закавказзі, Санкт-Петербурзі, Москві. Там він і працював, і часто гастролював, читав лекції, давав “відкриті уроки”, виступав з учнями свого класу перед широкою публікою, зустрічався з колегами під час конкурсів, виконував функції голови державних комісій для випуску фахівців у вищих та середніх спеціальних музичних навчальних закладах.

Викладацькі методи Д.Лекгера відзначалися самобутністю та оригінальністю, порівняно з розповсюдженою типовою методикою викладання гри на скрипці. Музикант із широкими поглядами і багатою ерудицією, Дмитро Миколайович і своєю методикою намагався виховати у студентів насамперед художнє мислення. Тому методико-технологічні питання, як правило, відходили на задній план порівняно з проблемами мистецькими, хоча й ними педагог займався досить серйозно. Він добре був обізнаний з теоретичними працями Фрідріха Штайнгаузена, Карла Флеша, Йона Войку, Івана Назарова, Леопольда Ауера та його послідовників у скрипковій школі.

Д.Лекгер був редактором першої частини “Методики навчання гри на скрипці” Вадима Стеценка, часто читав доповіді на кафедрі. Зберігся схвальний відгук завідувача кафедри струнних інструментів Ленінградської консерваторії Бориса Струве на одну з доповідей Д.Лекгера, яку він там прочитав. Видатний учений-методист високо оцінює внесок Д.Лекгера в розробку питання щодо ролі так званих обертальних рухів правої руки у процесі гри на струнних інструментах, відзначає ґрунтовність науково-фізіологічних методів дослідження цього питання [19, с.364].

У класі Дмитра Миколайовича культивувалося мислення категоріями змісту і форми твору, характерними стильовими ознаками. Якість звучання, точність інтонації, ритмічна дисципліна – ці найважливіші елементи виконавства були предметом педантичної вимогливості професора. Далі продовжувалася робота над розумінням і заглибленням у зміст твору, характером звучання, емоційною насиченістю, творчим відображенням розгортання форми. Завдяки такій спрямованості класної роботи у студентів активно розвивалося творче ставлення до процесу гри, розкривалася емоційна сфера.

Львівську консерваторію у класі Дмитра Лекгера в різний час закінчили професор Олександра Деркач, професор, завідувач кафедри скрипки ЛДМА Богдан Каськів, професор Ореста Когут, доценти Любов Чайковська, Юлія Онищенко, Наталія Пославська, Тетяна Шуп'яна та багато інших скрипалів, які нині працюють в оркестрах, у музичних вищих та середніх навчальних закладах України [19, с.364].

Дмитро Лекгер був прекрасним музикантом, досвідченим педагогом і вихователем, у якого гармонійно поєднуються терпіння і наполегливість у досягненні поставлених завдань, постійне прагнення до самовдосконалення та велика виконавська практика.

Півстолітній шлях розвитку музичного життя Львівщини щільно пов'язаний з ім'ям Олександри Деркач (нар. в 1924 р.), яка є палким пропагандистом скрипкової музики сучасних композиторів, вихователем прекрасних інструменталістів, засновником камерного оркестру. Протягом 1930-1939 рр. вона навчалася гри на скрипці у Львівському вищому музичному інституті імені М.Лисенка (клас проф. Йосипа Москвичіва).

У 1945 році О.Деркач бере участь у республіканському і всесоюзному конкурсах і одержує дипломи. Через рік, закінчивши консерваторію (клас проф. Д.Лекгера), вона залишається там асистентом кафедри струнно-смічкових інструментів. 1956 року Олександра Пилипівна стає доцентом, а 1971 року – професором Львівської консерваторії.

Важливу роль у становленні О.Деркач як солістки відіграв професор Д.Лекгер, котрий очолював кафедру. Скрипалька розповідала, що він працював з нею по 2-3 години на день, розкриваючи таємниці виконавської інтерпретації багатьох шедеврів світової скрипкової літератури.

Молода артистка активізує свою концертну діяльність, збагачує репертуар концертами Й.Баха, В.Моцарта, Н.Паганіні, Й.Брамса, П.Чайковського, О.Глазунова. Особливо яскраво в перші роки після закінчення консерваторії розкрився її талант у жанрі концертної мініатюри.

Пізніше вагомою сторінкою у творчому житті скрипачки стає пропаганда української музики. Вона постійно виконує твори В.Косенка, Л.Ревуцького, стає першою інтерпретаторкою численних творів львівських композиторів. Серед них варто згадати кілька п'єс С.Людкевича (“Сарабанда”, “Сальтарелло”), які були у репертуарі О.Деркач, а також скрипкові п'єси Р.Сімовича, “Романс” і “Мазурка” А.Кос-Анатольського, сюїти А.Солтиса.

Музична критика в рецензіях на концерти О.Деркач завжди відзначає у її грі глибоку музичальність, відчуття стильових особливостей твору, бездоганність інтонації, яскравий темперамент, соковитість звучання, майстерну викінченість і досконалість інструменталізму.

Вагомий внесок у творення національної культури О.Деркач зробила не тільки завдяки широкій виконавській діяльності, але й завдяки об'ємній

викладацькій праці. Понад 50 років (1946-1994) Олександра Деркач викладала на скрипковій кафедрі консерваторії та виховала цілу плеяду скрипалів (понад 90). Серед них – лауреат міжнародних конкурсів, Народна артистка України Лідія Шутко, дипломант республіканських конкурсів, доцент М.Вайцнер, Г.Алмаші, С.Майданська, О.Бодіна та інші. Гра її учнів відзначалась особливою музикальністю, виразною технікою, почуттям стилю, зрілістю інтерпретації. Для своїх вихованців Олександра Пилипівна завжди була кваліфікованим, мудрим і вимогливим наставником [1, с.37-45].

Велике виховне значення для учнів класу Олександри Деркач мало наповнене глибокою мудрістю виконання творів Й.Баха. Професор зазначає, що звучання мелодичної лінії є першоосновою бахівської поліфонії, а також однією з основних і найбільш складних проблем. Головною вимогою виконання соло Баха є живе, насичене, натхненне звучання протягом всієї мелодичної лінії. У творах композитора важливою є темброва насиченість. О.Деркач звертала увагу на те, що величезні виразові властивості струнних інструментів зобов'язують виконавців до певної відповідальності при трактуванні бахівської мелодики. Виконавці повинні володіти різними типами вібрато і застосовувати його у процесі драматургічного розвитку окремого твору.

Таким чином, творча діяльність О.Деркач була плідна і багатогранна. Вона охоплює широку виконавську та педагогічну працю і в цілому формує творчу постать митця, пропагандиста демократичних ідей, популяризатора української інструментальної музики. Педагогічно-виховна робота скрипальки у скрипковому класі ЛДМА значно активізувала процес становлення Львівської скрипкової школи, заклала міцну основу для подальшого розвитку і розквіту національного скрипкового мистецтва.

Результатом титанічної праці та свідченням високого професіоналізму представників Львівської скрипкової школи є когорта скрипалів-віртуозів сучасності. Незважаючи на свій молодий вік, вони вже досягли значних успіхів у виконавському мистецтві, продовжуючи та розвиваючи традиції своїх наставників.

Сучасна українська музика кінця ХХ – початку ХХІ століття ставить перед виконавцями ряд істотних проблем не лише суто технічного порядку, пов'язаних з новими прийомами гри на інструментах, незвичною і метафорично ускладненою нотною графікою тощо, але й змушує замислитись над особливостями трактування форми, її змістового наповнення, драматургічного розгортання окремих етапів інструментальних драм сьогодення.

Різкі зміни у соціокультурній сфері, зумовлені відкритістю кордонів, мистецькою “свободою”, впливом новітніх стильових напрямів у європейській культурі, спричинили кардинальні зміни в українському виконавському мистецтві. На зміну звичним скрипково-педагогічним школам прийшла

система “майстер класів” та “концертних курсів”, які часто проводяться визнаними музикантами у провідних культурно-мистецьких центрах держави. Це дає можливість молодим музикантам удосконалюватися не в одного, а в багатьох різних педагогів та обираги найвідповіднішу для себе виконавську систему.

Аналізуючи манеру гри сучасних молодих виконавців, репертуар, вивчаючи їх творчі зв'язки, можна визначити ряд тенденцій, характерних для розвитку українського скрипкового мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття:

- контрастність музично-виконавських стилів;
- звертання молодих артистів до вершин зразків західноєвропейської музики;
- пропагування авангардних скрипкових творів сучасних українських авторів (Л.Дичко, О.Козаренка, Л.Колодуба, М.Сильвестрова, М.Скорика);
- зростання зацікавленості камерно-ансамблевим музикуванням у різних, інколи досить нестандартних його формах;
- застосування нових штрихів та прийомів гри;
- розширення географії конкурсно-концертних виступів.

На порозі третього тисячоліття серйозні надії пов'язуємо з чудовим сузір'ям молодих скрипалів-львів'ян, творчі досягнення яких відомі не тільки серед мистецької еліти України, але й у музичних колах країн Західної Європи. Серед таких відзначимо Павла Довганя та Остапа Шутка (клас Лідії Шутко), Олега Каськіва (клас Олександри Деркач, Ігоря Шутка та Альберта Лисого).

Молоді скрипалі Львова гучно розпочали сходження на мистецький небосхил, поєднуючи високу духовність з постійним фаховим самовдосконаленням. Вони дуже різні за виконавськими позиціями. Адаже стильове різноманіття є віддзеркаленням сучасного етапу мистецтва інтерпретації.

Таким чином, Львівська скрипкова школа формувалася на перетині різноманітних стильових віянь, під впливом багатьох національних та “авторських” шкіл, зберігши при цьому традиції, закладені фундаторами скрипкового мистецтва Галичини. Пройшовши півстолітній шлях розвитку, Львівська скрипкова школа набула ряд самобутніх рис, які вирізняють її зпоміж інших регіональних українських шкіл: інтернаціональний склад представників, перевага інтелектуального чинника над емоційним у виконавській практиці, особлива культура виконання музики класичного стилю, надзвичайно широке використання у концертно-педагогічному репертуарі української скрипкової музики. А індивідуальне трактування музичних творів, нове відчуття тембральності, рельєфність фразування, урізноманітнення штихової техніки (цього вимагають твори сучасних композиторів), лагідність, акварельна прозорість звучання, висока ансамблева культура, звернення до

музики авангарду вирізняють молодих скрипалів львівської школи з-поміж їх попередників старшого покоління і засвідчують власне творче обличчя та індивідуальний почерк.

1. Волощук Ю. Фахова підготовка скрипалів у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка: національні традиції і європейський мистецький досвід (1903-1939 рр.) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. II – Івано-Франківськ. 2000. – С.37-45.
2. Дика Н. Вечір з оркестром Лесі Деркач // Музика. – 2003. – № 1-2. – С.11.
3. Дика Н.О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.): Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М.Рильського НАН України. – К., 2000. – 19 с.
4. Дика Н.О. Львівська школа камерно-інструментального виконавства // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія “Мистецтвознавство”. – Тернопіль, 1999. – №2. – С.89-94.
5. Дедусенко Ж. Про “виконавську (піаністичну) школу” // Культура України: 36. наук. статей. – Вип. 5. – Харків: ХДАК, 1999. – С.122-130.
6. Дедусенко Ж. “Школа” в системі культури // Культура України: 36. наук. статей. – Вип. 6. – Харків: ХДАК, 2000. – С.163-170.
7. Жукова Н.А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект. Автореф. дис. ... канд. філос. наук.: 09.00.08 / Київський національний університет ім. Т.Шевченка. – К., 2003. – 14 с.
8. Заранський В. З історії Львівського скрипкового виконавства // Повернення культурного надбання України. – Київ, 1999. – С.67.
9. Заранський В.І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М.Рильського НАН України. – К., 2001. – 20 с.
10. Звіт про роботу оркестрової кафедри 1967-1968 рр. // ДАЛО. – Ф.Р. – 2056, оп.1, спр.462. – Арк.78.
11. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.Чайковського. – К., 2000. – 16 с.
12. Кашкадамова Н., Садова Л. Львівська фортеп'янна школа: традиції та розвиток // Musica Nipana: Науковий збірник – Ч.1. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2003. – С.169-187.
13. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. – 339 с.
14. Козаренко О. Лідія Шутко // Art line. – К., 1998. – №3. – С.30-32.
15. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: Автореф. дис. ... докт. мист.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.Чайковського. – К., 2001. – 34 с.
16. Козаренко О. Чарівна скрипка Л.Шутко // Високий замок. – 1997. – 19 вересня. – С.6.
17. Мазепа Л. Музикальне формування Львова XV-XX веков: Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 1987. – Т.1. – 236 с.
18. Назаренко О. Лідія Шутко // Art line. – 1998. – № 3. – С.30.
19. Онищенко Ю. Дмитро Леккер – корифей львівської скрипкової школи // Записки наукового товариства ім.Т.Шевченка. – Львів, 1996. – Т. ССXXXII: Праці музикознавчої комісії – С.360-372.
20. Савицька Л. З історії камерного виконавства // Музика. – К., 1980. – №5. – С.32.
21. Українська радянська енциклопедія. – Т. 12. – К., 1985.

Yuriy VOLOSHCHUK

LVIV VIOLIN SCHOOL OF SECOND HALF XX OF CENTURY: SPECIFIC FEATURES AND TENDENCIES OF DEVELOPMENT

In clause the concept “Lviv violin school” is opened, its specific features and tendencies of development are generalized; the basic pedagogical and methodical principles of the founders “of author’s schools” are analyzed. The significant place is allocated to definition of the tendencies of development performing art of Lviv at the present stage. The concert repertoire and manner of game very bright of the young executors in a context of development European performing art of the end XX of century is studied.

Наталія Сиротинська

НАПРЯМКИ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ВОСЬМИГЛАСНИХ ЦИКЛІВ РІЧНОГО ЛІТУРГІЙНОГО КОЛА

(на основі використання комп'ютерної бази даних)

Категорія гласу – одна з центральних для всього середньовічного християнського богослужбового співу. Дослідження сутності гласу та формування восьмигласного принципу як засобу мелодичної організації піснеспівів є важливою проблемою сучасної медієвістики. Ця проблема стосується як візантійського літургійного співу, так і літургійного співу народів, що прийняли обряд Східної Церкви, а з ним і струнку систему богослужбових півчих збірників, ієрархію жанрів, нотопис та восьмигласся як метод звуковисотної організації піснеспівів.

Серед запозичених богослужбових книг особливе місце займав Октоїх – збірник, жанри якого розміщені за восьмигласовою системою. Розміщення піснеспівів за гласами, а всередині за днями тижня – особлива риса структури цього збірника.

Співи Октоїха відігравали важливу роль у мистецькому опрацюванні власне музичної тканини. З огляду на їх часте повторення – до шести разів у церковному році – вони постійно перебували в активному виконавському та слухацькому середовищі, що сприяло утворенню досконалої форми та виразових засобів [1].

Основна тема Октоїха – Христове воскресіння – забезпечила йому особливе місце у богослужбових циклах, і поступово вибрані жанри Октоїха ввійшли окремою складовою до іншого нотолінійного збірника – Ірмологіона – антології гимнографічного репертуару, об'єднаного в одній книзі. Вже в найдавніших збережених рукописах кінця XVI – початку XVII ст. нотолінійний Ірмолой виявляє яскраві індивідуальні риси, що проявилися як у зовнішньому вигляді, так і у внутрішньому наповненні музичній стилістиці [2].

Фіксація, збереження і водночас дослідження репертуару церковної монодії є важливим завданням сучасної медієвістики, тому започаткування проекту комп'ютерної Бази Даних (далі БД) у стінах інституту Літургії Українського Католицького Університету під керівництвом проф. Юрія Ясіновського є важливим кроком на цьому шляху [3].

У грудні 2003 р. виповнилося чотири роки від започаткування проекту, метою якого є опрацювання репертуару піснеспівів сакральної монодії у вигляді нотно-словесного інципітарію. Проект виник на основі Каталогу Ю.Ясіновського *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI-XVII ст.*, який став першим систематичним описом нотних гимнографічних пам'яток поствізантійського культурного ареалу. Каталог нотолінійних Ірмолоїв містить 1111 позицій, що створило фундаментальну джерельну базу для поглибленого і всестороннього дослідження співочої культури не лише української та білоруської, але й ширшого слов'яно-візантійського контексту [4, с.3].

Започаткування комп'ютерної БД відкриває нові можливості для наукових досліджень пісенної богослужбової спадщини. Вперше виникає можливість за допомогою спеціальних комп'ютерних програм розширити напрямки наукового пошуку і по-новому оцінити дослідницький матеріал.

Розуміння сутності гласу завжди цікавило провідних музикознавців. Серед західних медієвістів цього питання торкався, наприклад, А.Баумстарк, який звернув увагу на багатоструктурну природу восьмигласся, вказав на пов'язаність восьмигласся і організацію літургійного календаря, що найвиразніше проглядається у структурі та функціях Октоїха [5, с.84]. Спосіб побудови літургійних піснеспівів за допомогою системи мелодичних формул першим зауважив Егон Веллес, аналізуючи приклади з сербського Октоїха Стефана Мокраняца [6]. Завдання композитора він пояснював як уміння пристосовувати мелодичні формули до слів нового гимну. Цієї теорії дотримувалися також Карстен Тільярд, Олівер Странк, Мілош Велимірович та інші медієвісти.

Російський дослідник Євген Герцман зазначав факт відсутності у візантійській теорії натяків на пояснення гласів як мелодичних формул, оскільки ще в античній Греції виникає звуковисотна система як організація звуків, які мають певне розміщення у просторі звучання. На основі цього Є.Герцман підкреслював залежність октавного сегменту не від абсолютної висоти, а від внутрішньої структури. Так, звуковисотний рівень опиняється в залежності від ладових категорій, прослідковується очевидна умовність висоти звучання [7, с.181].

Музична теорія російських дослідників XIX-XX ст. оцінювала систему гласу під двома кутами зору:

1. Дмитрій Разумовський, Володимир Одоєвський, Микола Фіндзейн, Іван Вознесенський, Юрій Арнольд писали про залежність руського восьмигласся від греко-візантійського впливу і проводили паралелі з античними ладами; кожен глас є звукорядом античного ладу з домінуючим та кінцевим тоном. Проте ними не виявлено зв'язку ладової диференціації із знаменною семіографією. Поспівки розділені на 3 групи – початкові, серединні і кінцеві.

2. Василій Металлов, Антонін Преображенський, Сергій Скребков, Юрій Келдиш, розглядали восьмигласся як сукупність поспівкової будови і певної звуковисотної організації гласів.

Особливість висновків українського дослідника Мирослава Антоновича щодо гласового питання полягало у підкресленні зв'язку між окремими іхосами-гласами та їх поступеним розташуванням [8].

Питання сутності гласу детально розглянуто російською дослідницею Галиною Алексеевою у книзі “Проблема гласу”, де система руського восьмигласся трактується як синтез взаємодоповнюючих греко-візантійських та давньоруських структурних елементів, що утворився в процесі адаптації восьмигласся у Київській державі [9, с.298]. Свої висновки дослідниця робить на основі аналізу поспівок в Октоїху.

Проблема сутності гласу та восьмигласної системи відображена також у Близькосхідних музично-естетичних трактатах.

Характерним прикладом є вірменський середньовічний трактат “Про походження гласів”, авторство якого в заголовку приписується Василю Кесарійському, а переклад – Степаносу Сюнеці. В ньому з'являється 12 гласів, походження яких пов'язано з голосами тварин і птахів, грецькими міфічними музикантами, природними явищами та ремеслами, а також із старозавітними пророками. На тему походження гласів писав Ананій Нарекаці у IX ст. “Про науку гласів”, ця тема розглядається у “Дорогоцінному трактаті про музику” невідомого арабського автора XVI ст. [10].

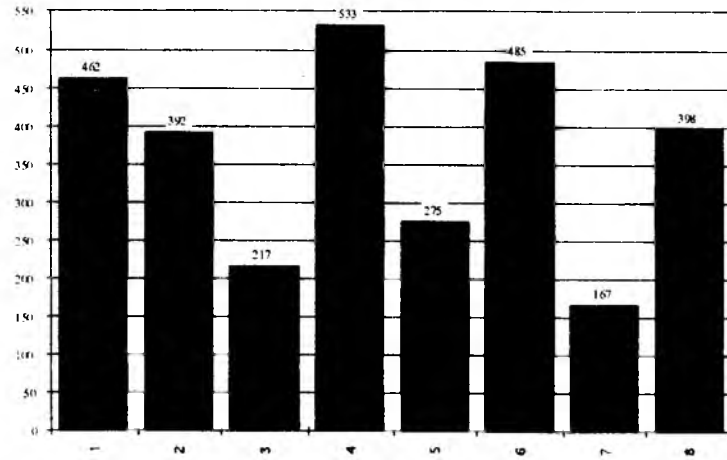
Відомий трактат “Про чини церкви” Мовсеса Грамматика VII-VIII ст. поклав початок другому етапу теоретично-естетичного осмислення системи вірменського Восьмигласся; сучасний вірменський дослідник Левон Акопян розглядає тему природи гласу на матеріалі середньовічних вірменських духовних гимнів – шараканів [11].

Одним із аспектів власне нашої праці є виявлення гласової приналежності гимнографічного матеріалу, його систематизація за жанровими і богослужбовими ознаками, а також визначення кількісних характеристик піснеспівів за гласовістю. Комп'ютерна БД дозволяє для нашого завдання швидко вибрати необхідний матеріал, проаналізувати його й отримати результати аналізу.

Першою позицією на цьому шляху є виявлення частотної характеристики за гласами піснеспівів усіх жанрів. Для аналізу використовуємо внесені

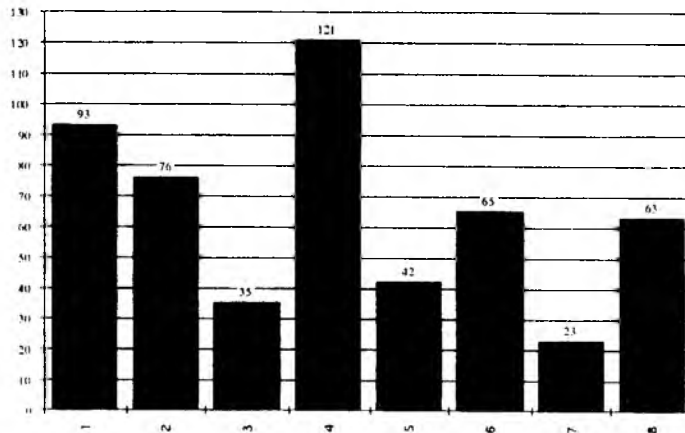
в комп'ютер пісенспіви наступних рукописів: Львів, ЛНБ, МВ 50; Львів, ЛІМ, Рук. 103; Львів, ЛНБ, БА 14; Москва ДРБ, Лукаш 76; Львів, ЛНБ, НТШ 330; Львів, ЛНБ, НД 374; Львів УКУ, Архів, Рук. 1; Друк 1700 [12]. Обрані рукописи охоплюють широкий часовий проміжок від кінця XVI ст. (МВ 50) до початку XVIII ст. (друк. 1700).

Опрацьований матеріал вибудовує наступний графік:



Цей графік показує, що найчастіше використовуються 4, 6 і 1 гласи, тоді як 3 і, особливо, 7 гласи мають мінімальну кількість пісенспівів.

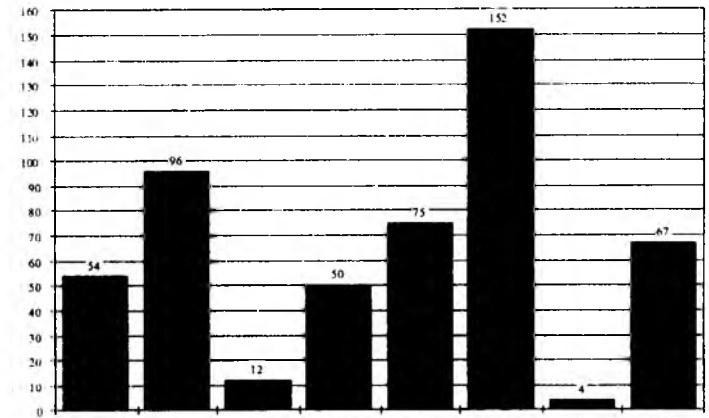
Цю інформацію ми можемо отримати як за всіма інципітами, так і за одним рукописом. Наприклад, за МВ 50:



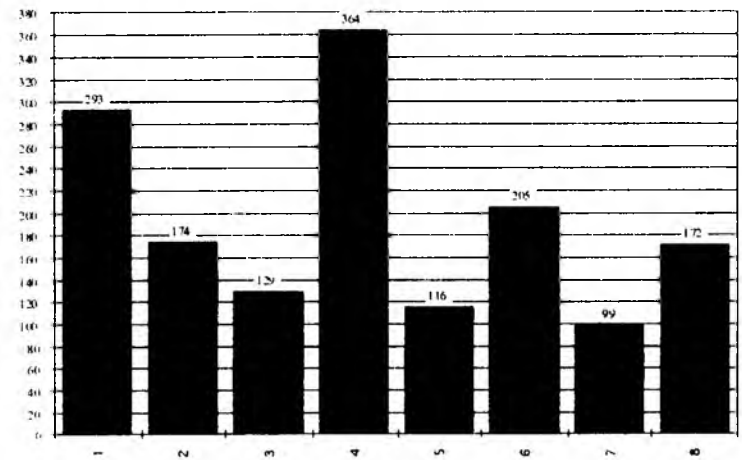
На графіку бачимо, що найбільша кількість інципітів цього рукопису належить до 4, 1 і 2 гласів, і знову найменше використано 7 глас.

Виявити гласову приналежність можна також іншим способом: для дослідження використаємо не весь комплекс інципітів, а два жанри – стихири та ірмоси канонів, які використовуються у богослужінні найчастіше і яких в Ірмології є найбільша кількість. Окрім того, ірмоси розміщені переважно за восьмогласною системою, а стихири впорядковані за календарним принципом.

Жанр/форма: Стихира



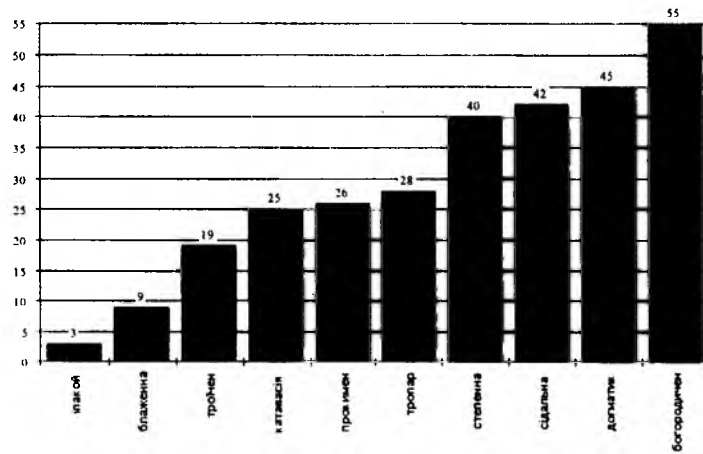
Жанр/форма: Канон



На прикладі графіків бачимо, що для жанру ірмосів найчастіше використано 4 глас, а для стихир 6 глас, тоді як 7 глас знову майже не використовується.

Підсумувавши отримані результати, переконуємось, що в українській гимнографії найпопулярнішими є 4 і 6 гласи, а найменше вживаним є 7 глас. За твердженням Михайла Скабаллановича, стихирі найбільш характерні для Вечірні, а канони для Утрени, тому постає імовірність співвідношення гласової приналежності у відповідності з богословською суттю літургійного циклу Вечірня-Утрени [13].

Комп'ютерна програма БД дозволяє проаналізувати і такий аспект нашої праці, як кількісне співвідношення жанрів в Ірмологіонах, незалежно від гласової приналежності.



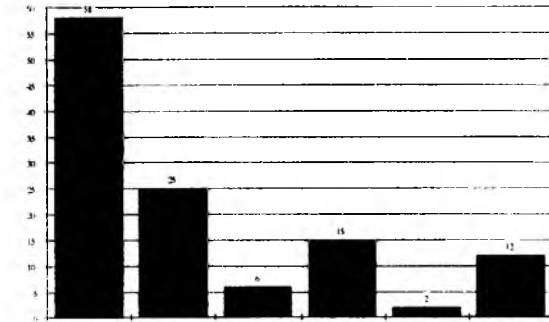
Графік виявляє жанри, які найчастіше фіксуються у збірниках, при цьому ми не беремо до уваги жанру ірмосів, за найбільшою кількістю яких книга й отримала свою назву – Ірмологіон. Однозначно тут переважають жанри Воскресної служби – догматики з богородичними, сідалні і степенні-антифони, які входять до воскресного Октоїха, а кількість жанрів, внесених до інших розділів, є значно меншою і досить нестійкою. Ці дані підкреслюють особливе значення жанрів Октоїха воскресного у богослужінні Української Церкви.

Оскільки в Ірмологіоні піснеспіви укладені за двома принципами, перший з яких – гласовий – ми розглянули, зараз прослідкуємо, яким чином вимальовується графік гласової частоти інциптів у мінейному розділі. У ньому, починаючи з Нового церковного року, знаходяться піснеспіви найбільших празників річного кола. Для кожного празника в Ірмологіоні виписані стихирі різних гласів. Порівняємо, які гласи переважають у вибраних нами Господських, Богородичних празниках і празниках святих [14].

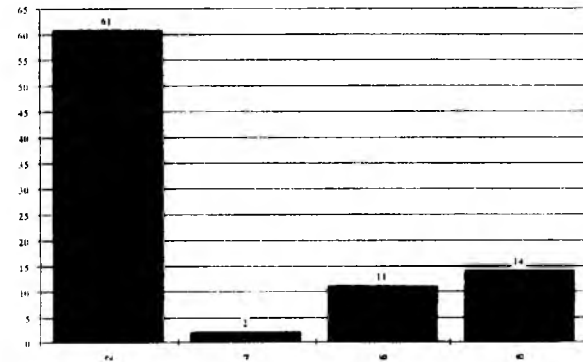
Господські празники

- Різдво Христове – 1 глас (2, 4, 6, 3, 5)
- Богоявлення Господнє – 2 глас (8, 6, 4)
- Преображення – 4 глас (6, 8, 5)
- Воскресіння Христове – 1 глас (5, 6, 4)
- Вознесіння Господнє – 5 глас (2, 6).

Різдво Христове



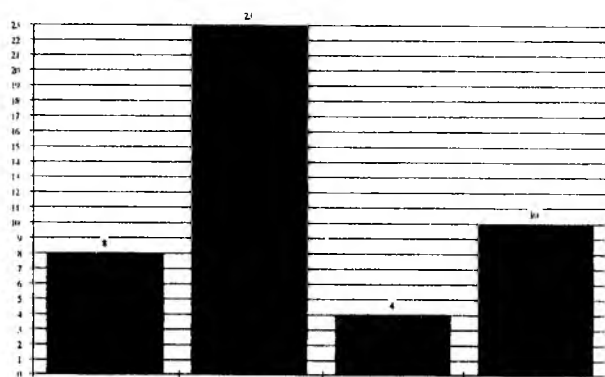
Богоявлення Господнє



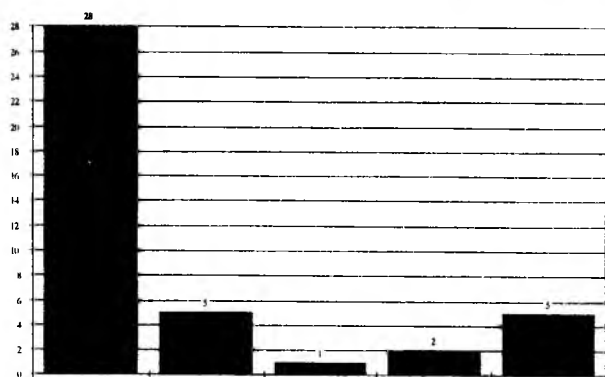
Богородичні празники

- Різдво Пресв. Богородиці – 2 глас (8, 1, 6)
- Введення у храм Пресв. Богородиці – 1 глас (8, 2, 5, 4)
- Благовіщення – 4 глас (8, 6, 2)
- Успіння Пресв. Богородиці – 1 глас (4, 5, 6)
- Покров Пресв. Богородиці – 6 глас (8, 6, 2).

Різдво Пресвятої Богородиці



Введення у храм Пресвятої Богородиці



Пам'яті святим, преподобним і мученикам

Усікновення глави Іоана Хрестителя – 2 глас (5, 8)

Різдво Іоана Хрестителя – 4 глас (6, 8, 1)

Собор арх. Михаїла – 8 глас (5)

Прп. Симеону Столпнику – 5 глас (6, 2)

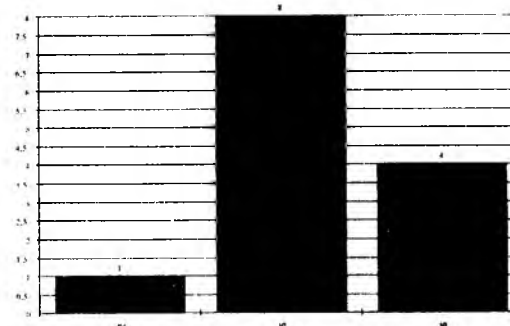
Сави Освященого – 5 глас (6, 2, 8)

Св. ап. Петра і Павла – 4 глас (2, 8, 6).

Усікновення глави Іоана Хрестителя



Прп. Симеону Столпнику



Отримані результати дозволяють зробити певні висновки:

1) У порівнянні з частотністю використання гласів у восьмигласних циклах, де виразно переважали 4, 6 та 1 гласи, у календарно-мінейному розділі отримаємо різні варіанти.

2) Для мінейного розділу характерна відсутність 7 гласу і надзвичайно мала кількість піснеспівів 3 гласу – зустрічається лише один раз серед піснеспівів Різдва Христового. Мінімальна кількість використання піснеспівів 7 гласу помітна лише у вищенаведених графіках.

3) Найбільша кількість гласів виявляється у Господських та Богородичних празниках (для Різдва Христового використано 1, 2, 3, 4, 5, 6 гласи), тоді як для празників святих, преподобних і мучеників гласове розмаїття помітно зменшується.

4) Для празників святих, преподобних і мучеників часто застосовано 5 глас, який рідко зустрічається у Господських та Богородичних празниках.

Нашим завданням у пропонованій розвідці є ознайомлення із можливостями БД лише в одному з багатьох аспектів наукових досліджень. Проте,

опрацювання гласової проблеми за допомогою комп'ютерних програм вже зараз поставило перед нами багато запитань, на які поки що немає чітких відповідей. Єдиним беззаперечним висновком є те, що церковний глас виступає не лише як музична категорія, але виконує глибші систематизуючі функції у богослужінні.

Комп'ютерні програми БД вимагають кропіткої праці, пов'язаної із переписуванням інциптів, їх багаторазовою перевіркою з подальшим внесенням у комп'ютер. Символічно, що на зламі тисячоліть виник проект, який забезпечує не лише збереження коштовної співочої спадщини тисячолітньої християнської культури, але й забезпечує її осмислення та повернення у богослужбову і концертну практику.

Символічним також є і те, що невдовзі після започаткування проекту БД у 2001-у р., вперше в Україні, у Львівській Державній Музичній академії ім. М.Лисенка у тісній співпраці з Львівською Богословською Академією (нині Український Католицький Університет), відкрито регентську спеціалізацію, де введено курси вивчення історії літургійного співу поруч із засвоєнням навиків аналізу та практичного виконання монодії. Наступним логічним кроком є застосування репертуару БД у науковому пошуку, оскільки програмне забезпечення надає унікальну можливість по-новому оцінити гимнографічний матеріал, скеровуючи дослідників до майбутніх відкриттів.

1. Особливе значення Октоїха у богослужбовій практиці виразно прослідковується у книгодрукуванні. Першою кирилично друкованою книгою був Октоїх, надрукований краківським друкарем Швайпольтом Фіолем у 1491 р. Другою після краківської кирилично друкарнею, що діяла в 1494-1496 роках у столиці Чорногорії Цетиньє, керував ієромонах Макарій. Перше її видання – Октоїх первогласник 1494 р. Незабаром вийшли три наступні видання Октоїха – у друкарні Божидара Вуковіча у Венеції в 1537 р., у друкарні монастиря Грачаніца в 1539 р., у друкарні Єроліма Загуровіча в 1570 р. Отже, не випадково, одним із перших українських стародруків також став Октоїх 1604 р. (ненотований), надрукований у друкарні Дерманського монастиря (див.: Ісаєвич Я. Українське книгодрукування. Витоки. Розвиток. Проблеми, Львів 2002, с.135).
2. Протягом кількох століть становлення й еволюції українського Ірмолая виробилась самобутня, оригінальна національна, суто сакральна музична мова, склався ірмолойний музичний лексикон, відбулася кристалізація специфічних принципів розвитку, формотворення. Складалась характерна ладо- та ритмо-функційна система. Київські ірмолойні співи довели свою виняткову здатність відображати особливий стан глибинної духовності (див.: Цалай-Якименко О. Стилістичні навершення в українському Ірмолаї. Каліфонія, вип. 1, Львів 2002, с.57).
3. Вивчення української та білоруської сакральної монодії довгий час гальмувалося відсутністю цілеспрямованих пошуків і наукових опрацювань самих нотних рукописів. У науковому обігу понад століття перебувало всього декілька нотних кодексів, що, зрозуміло не давало можливості науковцям відтворити реальну картину тодішньої практики (див.: Репертуар української та білоруської сакральної монодії. Комп'ютерна база даних. Львів 2003, с.7)
4. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолаї XVI-XVII ст. Львів 1996, с.3

5. Baumstark A. Festbrevier und Kirchen der syrischen Jakobiten. – Paterbom, 1910. – S.84.
6. Welles E. Das serbische Octoechos und die Kirchentona // Musica Sacra. - Regensburg, 1917. – С.17-19.
7. Герцман Э. Византийское музыкознание. – Ленинград, 1988. – С.181.
8. Мирослав Антонович опирається на висновки Отто Гомбощі, який, аналізуючи вчення пападики, вказує на подвійне значення іхосу, як сукупності мелодичних формул і, водночас, як окремих звуків – ступенів тетракордової системи, як певних висотних послідовностей. Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // Musica sacra. Статті, рецензії. – Львів, 1997. – С.41-42.
9. Алексеева Г. Проблемы адаптации византийского пения на Руси. – Владивосток, 1996 – С.298.
10. Аревштаян А. Вірменські середньовічні *Тлумачення на гласи* та їх паралелі у Близькосхідних музично-естетичних трактатах // Православна монодія: її богословська, літургійна та естетична сутність // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського, вип.15 – Київ, 2001 – С.33-39
11. Акопян Л. Осмогласся як ідея (на прикладі середньовічної вірменської монодії) // Православна монодія: її богословська, літургійна та естетична сутність // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського, вип.15. – Київ, 2001. – С.33-39.
12. На даний момент до БД повністю внесено інципті 15 рукописів, проте матеріал постійно поповнюється.
13. Багаточисленні молитви, гимни і піснеспіви у мистецькій формі розвивали й ілюстрували основні догматичні канони (див.: Бичков В. Візантійська естетика. – Москва, 1987 – С.47-48)
14. Виділяємо найуживаніший глас, а в дужках вкажемо інші гласи, які використовуються за порядком спадання кількості піснеспівів

Nataliya Syrotynska

THE DIRECTIONS IN SYSTEMATIZATION OF EIGHT GLASES CYCLES OF ECCLESIASTICAL YEAR

Ukraine has played a very important part in the development of the liturgical music of the Byzantine rite. It is necessary now to discuss the systematization of the material – the chants from the Heirmologia. The Project Ukrainian and Belarussian Sacred Monody Repertoire has been composed as a universal informative system in the form of the computer database. It is for the first time that the incipits of melodic texts translated into lineanote notation in the 16th c., are presented and are used in science research.

Наталія Мариняко

МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ЖИТОМИРА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Серед актуальних проблем сучасного українського краєзнавства виокремлюється зростання інтересу до художньо-культурної спадщини регіонів країни як породжуючого середовища видатних явищ загальнонаціонального масштабу.

Відтворення реальної картини розвитку вітчизняної культури неможливо досягти без врахування її локальних особливостей.

У зв'язку з цим видається своєчасним звернення до наукового осмислення мистецького життя Житомира початку ХХ ст. як одного з визначальних періодів у розвитку національної культури.

Дослідженням культурно-мистецького життя Житомира займаються: К.Шамаєва, М.Костиця, Р.Кондратюк, М.Лавринович.

Мета даної розвідки – заповнити прогалини у вивченні історії художньо-мистецького життя Житомирщини початку ХХ століття на підставі архівних матеріалів, здебільшого газет того періоду (стаття зберігає стиль і мову оригіналу архівних матеріалів).

Житомир багатий на визначні історичні та культурні традиції. На початку ХІХ ст. він – центр Волинської губернії. З Волинським краєм пов'язані творчі долі Лесі Українки, Володимира Короленка, Юзефа-Ігнація Крашевського, англійського письменника (поляка за походженням) Джозефа Конрада, Юліуша Зарембського. Звідси починали свій шлях видатні письменники та музиканти: М.Рильський, І.Кочерга, В.Косенко, З.Гайдай.

На початку ХХ ст. Житомир мав усі ознаки сучасного міста: трамвай, кінематограф, театри, готелі, залізницю. Насичене музично-театральне життя привносило свій вклад у духовну атмосферу міста і немов магнітом притягувало чисельних гастролерів та гостей.

Поряд із театральним і концертним життям Житомира початку ХХ ст. спостерігалось інтенсивне художнє життя, що в комплексі створювало незвичайну атмосферу для гармонійного розвитку громадян міста. Неабиякий вплив на загальну атмосферу мала чудова природа міста – мальовничі береги річки Тетерів, скали, що її оточували (тепер вони майже всі знищені з технічних потреб), зелень, в якій потопали вулиці міста. Все це впливало на розвиток художнього смаку, відчуття міри, такту (недарма у ті часи був поширений вислів “у всьому має бути”золота середина”). Виховання починалося в родині, продовжувалося в гімназії (на що зверталася неабияк увага) і підтримувалося всім подальшим життям. Якщо ж пригадати, що все починається з дитинства, то розумієш, чому таку увагу приділяли естетиці (старалися оточити людину прекрасним) та етиці (прививали гарні манери, поведінку). Як правило люди, яких виховували в такий спосіб (не виключаючи накопичення знань протягом всього життя), і ставали інтелігентами.

З повідомлень преси ми можемо зробити висновок, як ретельно готувалися до проведення вокально-музично-танцювального вечора у Першій Житомирській гімназії учні VII-VIII класів разом з викладачами:

“Ученический концерт. 21 октября в 1-й Житомирской гимназии состоялся с разрешения начальства вокально-музыкально-танцевальный вечер. Устроителями вечера и участниками в исполнении большей части программы были ученики VII-VIII классов. Это, разумеется, усиливало интерес к

вечеру у той часті общества, которая следит за успехами молодежи в области искусства. Ко дню концерта внутренний вид гимназии стал неузнаваем. Классы, прилежащие к нижнему коридору, превратились в изящные гостиные, докторский кабинет чья-то искусная рука превратила в зимний садик, с помощью зеленых электрических лампочек, лунным светом, в актовом зале выросла эстрада из подставок к кафедрам, а естественный кабинет стал артистической комнатой. В составленной программе вечера ученики пользовались поддержкой со стороны преподавателей г.г. Дзбановского, Валека, Доля и Солухи”[1].

На цьому прикладі ми бачимо зацікавленість прогресивної громадськості в успіхах молоді на ниві мистецтва. Про дбайливе ставлення до художнього розвитку учнів свідчить і наступний уривок з газети:

“Зал” Общества взаимного кредита”. В понедельник, 13 ноября 1906 г., родительским комитетом будет устроен “Вечер световых картин” в пользу недостаточных учеников Первой гимназии. Содержание картин из русской и польской истории, картины из жизни природы, репродукции с картин известных художников Бенкли и Матейко, картины, иллюстрации к литературным произведениям. После представления танцы при оркестре военной музыки”[2].

Потреба в художній освіті зростала, і в Житомирі почали з’являтися приватні художні студії.

Активну участь у мистецькому житті Житомира початку ХХ століття брало і “Артистичне товариство”, яке займалося не тільки проведеннями концертів, а і влаштуванням художніх виставок, які проводилися в приміщенні Публічної бібліотеки.

Виставки відбувалися не так часто, як концерти, але користувалися дуже великим успіхом. Так, із газети ми дізнаємося, що: “Художественная выставка, устраиваемая Житомирским Артистическим обществом и открываемая 15 апреля в здании Публичной библиотеки, обещает быть очень интересной. В распоряжении общества имеется много редких и интересных экземпляров. Из картин будут между прочим выставлены: подлинники Айвазовского, Крижицкого, Клевера, Говарда и др. Затем весьма интересная, по своему сюжету, принадлежащая баронессе Б. и составленная по весьма редким источникам, коллекция 140 акварельных рисунков исторических костюмов. Из других художественных и ценных предметов в особенности интересна коллекция фарфора, японских вещей и предметов кустарного производства”[3].

Організатори виставки дуже добре підготувалися до її проведення. Справа не тільки в солідному підборі картин (на виставці були представлені роботи як старих, так і менш відомих майстрів, як оригінальні полотна, так і копії), а й у підготовці зали і навіть сходів, спеціально прибраних до виставки, картини освітлені в найкращий спосіб. Не дивно, що виставку кожного дня відвідувало так багато людей, і навіть всі бажанчі не встигли її оглянути. В пресі дуже

детально розповідалося про картини, які були виставлені і які являли собою зібрання з приватних колекцій:

“На выставках артистического общества. Зал прекрасно использован в смысле распределения и освещения картин. В боковых комнатах выставлены кустарные предметы, вышивки церковные облачения, вышивки разных национальностей и великолепная коллекция (140 рисунков) исторических картин (собственность барона Бутберга). В зале картины и разные старинные вещи. Начнём с картин. Правда, на выставке немалое количество старых известных и малоизвестных мастеров, но в числе их много подлинников, каждый достоин самого глубокого внимания. Особое внимание в отделе старинных картин обращает на себя картина Марко Бенчиано 17 века (“Борьба долга со страстью”), (собственность г. Ружицкого). Затем очень интересна картина старинного голландского мастера, к сожалению, не обозначенного, конца 16 века, изображающая “Кормление зверей” (собственность г-на Ходаковского). По многим причинам следует считать, что эта картина представляет собой подлинник всемирно известного художника. Картина №17 (“Кораблекрушение”) хотя и показана как подлинник, но в действительности есть великолепная копия. Очень хорошая копия картины Веласкеса “Пьяницы”. Хороша также голландской школы картина №120 “Фермер с газетой” (собственность г. Ходаковского). Особое внимание обращают на себя картины №№ 10 и 15 (“Портрет” и “Яр Богослов”). Несомненно, картины эти принадлежат кисти выдающихся художников, но к сожалению ни имена авторов, ни история этих старинных картин не обозначены. Из картин (коллекция г. Торчинского) великолепны №3 (“Св. Екатерина Сиенская”) и №2 (“Прялка”). В том же выдаётся очень интересная копия знаменитого Рембранта (№6). К отряду старинных художественных картин следует отнести ещё и интересные, вышитые шерстью работы №№ 91,92,93, 94 польской работы” [4].

В газеті ми знаходимо відгук на продовження виставки, яка представляла картини видатних російських, польських та іноземних майстрів, представників нових шкіл:

“На выставках артистического общества. В числе картин новых и новейших школ имеется много подлинных выдающихся русских, польских и иностранных мастеров. Айвазовский представлен картинами “Буря” (№95), “Пожар на море” (№96), “Вид Ялты” (№102), (собственность г. Доманевского). Хотя картины эти не принадлежат к самым лучшим работам гениального художника, но все же в каждом штрихе заметен великий мастер, и публика с особым интересом любит ими. Превосходны и сочны эскизы Владимира Маковского “В ресторане” (№75), Константина Маяковского “Голова старика” (№102), (собственность г-жи Мельниковой) Картины – Репина (№97), Крамского “Шлем” (№28) (собственность г. Ходаковского) – инте-

ресны, несмотря на то, что обе относятся к самым ранним произведениям этих художников. Прелестна картина Вольского “Лесное болото”, (собственность г.Брукса), здесь все дышит правдой, художественностью и реальностью. Сколько воспоминаний погибшей мечты, меланхолии вызывает в душе человека эта картина. Из портретов выдается своей художественной работой портрет графа О.Рурка, работы Ярового. Хорош также портрет двух мальчиков (№104). Гораздо слабее и неинтереснее работы проф. Платонова (№70), зато сто же “Головка крестьянской девочки” очень хороша и жизненно сваяна. Известный местный польский художник Вржещ представлен несколькими картинами, из которых прекрасны и очень хорошо написаны обе хатки (№№ 66 и 103), “Сирень”, но зато “Пруд” (№115) слабее. Интересна картина Конкова “Гадальщица” (№107). Картины Nature Morte представлены двумя прекрасными полотнами “Рыбы” (№125) и “Кубок” (№124) Ю.Клевер (сын). В особенности хороша – первая. Очень реально написаны “Фрукты” (виноград) местной художницей Новицкой, но в картине мало воздуха. Другая картина той же художницы “Кувшин” слабее первой. Всеобщее внимание обращает на себя картина Богданова “Мальчик с удочкой” – эта картина полна настроения и прекрасна. Две картины Журова (№№63 и 69) весьма посредственны. Прекрасно написан “Мальчик” профессора Иванова (№54) [5].

Такий детальний аналіз виставки, точніше, робіт, котрі там були представлені, ще раз підкреслює зацікавленість громадськості образотворчим мистецтвом. А те, що у виставці брали участь декілька місцевих художників, таких як Вржещ, Новицька, які витримали конкуренцію своїх іменитих сусідів (мається на увазі відомих майстрів), зайвий раз говорить про те, що рівень художнього виховання в Житомирі початку XX століття був на достатньо високому рівні.

Таким чином, художньо-мистецьке життя Житомира початку XX ст. стало одним із визначних чинників для утворення культурного середовища міста, на тлі якого зросли такі унікальні особистості, як Б.Лятошинський, М.Скорульський, В.Косенко.

1. Волинская жизнь – Житомир, 1906. – №9.
2. Волинская жизнь – Житомир, 1906 – №25
3. Волинь. – Житомир, 1912. – №97.
4. Волинь. – Житомир, 1912. – №108.
5. Волинь. – Житомир, 1912. – №145

Natalia Marynyako
UNKNOWN PAGES OF ZHYTOMYR'S CULTURAL AND ART LIFE AT THE BEGINNING
OF XX TH CENTUORY

The aim of this article is to fill in the emptiness in learning of Zhytomyr' cultural and art life at the beginning of XX th century with the help of the archives materials mostly newspapers of that period.

ВАСИЛЬ ВИТВИЦЬКИЙ НА ТЛІ ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

Ім'я Василя Витвицького (1905-1999), музикознавця, композитора, педагога, музичного та громадського діяча, добре знане в українських мистецьких і громадських колах на Заході, тільки недавно почало щораз частіше звучати в Україні. Мета даної статті – подати окремі факти з життя і творчої діяльності Василя Витвицького, мало відомі на його Батьківщині, що несуть нову інформацію для читача та мають за мету повернути в Україну ім'я визначного музикознавця, яке, як і багато інших імен українських митців і науковців діаспори, замовчувалося в радянській час. Актуальним завданням сьогодення є привернути увагу до автора близько 230 музикознавчих і публіцистських статей (в тому числі монографій), композитора, громадського діяча, збірка праць якого вийшла друком 2003 року у серії “Дослідження” Інституту НАН України ім. І.Крип'якевича. Щойно вийшов друком його квартет. Нещодавно перевидані його монографії про М.Березовського і М.Гайворонського, збірка статей “За океаном”. Чимало його музикознавчих праць, музичних творів, листування так чи інакше пов'язані з розвитком і функціонуванням музичної освіти та шкільництва.

Народився Василь Витвицький 1905 р. в Коломиї у родині інтелігентів – учителів, українських патріотів. Тут, у музикальній родині, де панував культ Шевченка і Лисенка, сформувалося його замишування до української музики. Сестри Марія та Ірина вчилися гри на фортепіано, і за їх прикладом почав учитися музики й Василь у вчительки Елеонори Гонт. Після закінчення Коломийської гімназії студіював музикологію на філософському факультеті Ягеллонського університету в Кракові, який закінчив 1929 р. Його професорами були Здзіслав Яхімецький і Юзеф Райс. Ступінь доктора філософії в ділянці музикології здобув у 1932 р.

У 1929 році приступив до праці у філії Музичного інституту ім. Лисенка в Перемишлі як викладач музично-теоретичних предметів, а у роках 1933-1937 був його директором. Пізніше працював у Львові в управі СУПРОМу (Союз українських професійних музик), редколегії журналу “Українська музика” (1937-1939), був членом Музикологічної комісії НТШ, працював на Львівському радіо, а після реорганізації Львівської консерваторії обраний доцентом Львівської державної консерваторії ім. Лисенка на кафедрі історії і теорії музики, у 1940-41 роках був науковим співробітником Інституту фольклору АН УРСР. Плідно працює як музикознавець, виступаючи на сторінках

українських газет і фахових музичних журналів: “Діло”, “Назустріч”, “Українська музика” (Львів). “Радянська музика” (Київ). Пише дослідження про українські впливи у музиці Шопена, про музику Закарпаття, історично-теоретичний розділ до підручника для українських диригентів. Перебуває в центрі українського музичного і загальнокультурного життя і у важкі роки німецької окупації Львова, працює в Українському видавництві як музичний редактор, намагається і в тих несприятливих умовах зберігати і боронити надбання української культури. 1942 р. публікує розвідку “Взаємини М.Лисенка з І.Франком”. 1944 р. виїжджає до Австрії та Німеччини, де певний час очолює ОУМ (Організація Українських Музик), а з 1949 р. і до кінця свого життя живе у США, спочатку в Детройті, пізніше біля Нью-Йорка (Глен Спей, Самміт). В Америці продовжує багатогранну працю музикознавця, критика, композитора, музичного діяча і громадянина України в діаспорі. В своїх численних статтях в українських періодичних виданнях в Америці він не оминає жодного важливого явища, жодної помітної події музичного життя України і української громади в західній діаспорі. Був одним із зачинателів українського музичного шкільництва в Америці, зокрема в Детройті.

У своїх спогадах [1] Витвицький описує роки праці в Перемишлі і співробітництво з Станиславом Людкевичем і Василем Барвінським, з директором Перемишльського інституту і музичною діячкою Ольгою Ціпановською, викладачами та учнями.

У філії Музичного інституту ім. Лисенка в Перемишлі Витвицький працював 8 років: перші чотири (1929-33) – викладачем теоретичних предметів, згодом чотири (1933-37) – директором. Інститут у той час був філією, тобто частиною широко розвиненої сітки з центром у Львові і мав славу однієї з найкращих філій. Це було заслугою в першу чергу двох викладачок класу фортепіано – Володимири Божейко та Ірини Негребецької – висококваліфікованих піаністок і знаменитих педагогів. З-під їхньої опіки вийшло чимало піаністок, які згодом зробили свій вагомий внесок у наше музичне життя: Ярослава Поповська, Леся Вахнянин, Наталка Ляхович та інші.

Праця у Перемишльському інституті давала В.Витвицькому нагоду ближче заізнатися з обома чільними композиторами, про яких він до того часу так багато наслухався і твори яких неодноразово виконував і досліджував: Станиславом Людкевичем і Василем Барвінським. Перший бував у Перемишлі в службових справах, тобто як інспектор відділів Львівського інституту. Зустріч Витвицького з Людкевичем і їх особисте знайомство відбулися 1929 р., коли О.Ціпановська попросила Людкевича висловитися про В.Витвицького як кандидата на посаду викладача теоретичних предметів. Барвінський, як директор львівської централі, бував в Інституті неодноразово на іспитах (як заступник Людкевича).

Витвицький змальовує портрет Станіслава Людкевича: “Завжди, як зимою, так і літом, був дбайливо одягнутий. На шиї ніколи не було краватки, зате неодмінно досить широкий, буйно перев’язаний шарф, такий, як їх носили мистці ще на початку століття. Волосся доволі буйне і довге – спереду трошки проріджене, маленькі вусики” [2, с.47].

Одним з мистецьких явищ Перемишльського інституту, як згадує В.Витвицький, була діяльність тріо у складі: Ірина Негребецька – фортепіано, Євген Козулькевич – скрипка та Олександр Красицький – віолончель. “То була трійка технічно вивінуваних, у співгрі згідливих і вдумливих виконавців. Зокрема, пригадується постать О.Красицького. Він був зовсім сивий. Був у минулому підполковником Української Галицької Армії. Поставний, високий, він зберіг з давніх років здисципліновані, вояцькі манери” [1, с.48].

Розміреність праці музичної школи переривали час від часу приїзди й виступи визначних митців. Однією з таких подій був концерт славетної піаністки Любки Колесси.

Було одне неписане правило для директора Інституту: диригувати хором “Перемишльського Бояна”. З більших композицій, виконаних під його диригуванням, – дві частини кантати-симфонії “Кавказ” Станіслава Людкевича. З творів Барвінського хор виконував “Заповіт” на слова Шевченка і кантату “Наша пісня, наша туга”.

Роки життя В.Витвицького в Перемишлі були виповнені наполегливою працею над завершенням його освіти. У тодішніх обставинах, коли можливості професійної музичної праці обмежувалися, треба було враховувати різні ділянки праці. Однією з них була вчительська праця у середніх школах і вчительських семінаріях. Для цього складала іспит з музики і співу як предметів викладання. До іспиту з фортепіанної гри В.Витвицький готувався під керівництвом відомої піаністки і педагога Гелени Оттавової. В.Витвицький склав іспит перед державною екзаменаційною комісією Львівської консерваторії. “У дні 28 листопада 1930 року я став перед багаточленною державною екзаменаційною комісією при Львівській консерваторії. Треба було відповісти на ряд питань з гармонії, контрапункту й історії музики, виконати повну програму з фортепіанної літератури і, врешті, виступити з сольним співом. У моєму житті це був єдиний виступ цього роду. При фортепіанному супроводі однієї з вчительок я на повний голос пописувався співом “An die Musik” Франца Шуберта. Вислід іспиту в усіх предметах був добрий” [4, с.51].

У середині 1937 р. Витвицький переїжджає до Львова. “Незмінним і головним центром українського музичного життя було, як і до того часу, Музичне товариство ім. Лисенка у Львові зі своїм власним будинком і своєю вищою музичною школою, яка користувалася першорядною репутацією навіть у музичному відділі міністерства освіти у Варшаві” [5].

У праці “Василь Барвінський у моїх спогадах” В.Витвицький пише: “До будинку Музичного товариства ім. Лисенка на вул. Шашкевича у Львові можна було приходити будь-якою порою дня, і з горішніх поверхів завжди доносилися дивна різноголоса музика. Було чути різноманітні мелодії, гами, акордові пасажи. виконувані на різних інструментах, не виключаючи й людських голосів. Коли ж було вийти сходами на третій поверх і ввійти в довгий вузький коридорчик, ця музика дужчала, і перехожий миг уже розрізнити, який інструмент у котрій кімнаті грає і що грає. Найцікавіше, що ця нескоординована суміш звуків не вражала, не звучала для наших вух погано. Останні двері ліворуч при кінці довгого коридору – дирикторська кімната. Хто входив у неї, бачив по правому боці під вікнами “бюро” Василя Барвінського, завжди шложене нотами, книжками, іспитовими протоколами, звітами й листами. По лівому боці приблизно в такому самому розташуванні було бюро Станіслава Людкевича...” [6, с.9].

Це була головна квартира музичного життя Львова і всієї галицької землі протягом довгих десятиліть, аж до пам’ятного 1939 року. Станіслав Людкевич та Василь Барвінський складала, за словами музикознавця, своєрідний музичний “дуумвірат”, у взаєминах якого було багато гідного подиву. Кожного разу можна було спостерігати їхні коректні відносини, взаємну пошану і справді гармонійну співпрацю.

З приходом радянської влади восени 1939 р. сталося чимало докорінних змін. Різко змінився уклад різнонаціональних музичних сил. У мистецьких організаціях було об’єднано всі музичні сили Львова – українські, польські і єврейські.

Витвицький у ці роки (1939-1941) працює в консерваторії на посаді доцента. Зібрані під одним дахом у приміщенні колишньої польської консерваторії найвизначніші мистецькі й викладацькі сили відразу поставили навчальний заклад на високий рівень. У складі студентів було чимало талановитих піаністів, скрипалів, співаків та інших музик. Праця інтернаціонального складу, як викладацького, так і студентського, відбувалася гармонійно, без якихось труднощів чи конфліктів. Директором новоствореної консерваторії, спадкоємницею ВМІ ім. Лисенка і польської консерваторії, призначено Василя Барвінського. Директор Барвінський докладав чимало зусиль, щоб полегшити ситуацію попереднього директора польської консерваторії Адама Солтиса. Приязні стосунки між ними обома були зразком для наслідування. Під умілим проводом колись визначного оперного співака і педагога Львівської польської консерваторії українця Романа Любинецького оперний відділ консерваторії згодом досяг високого рівня і поставив цілу низку спектаклів української і світової оперної класики.

Цікавим нововведенням для викладачів були навчальні плани. Вони були дуже точні й обширні та старанно і вміло складені, що було результатом довголітніх традицій російського музичного шкільництва. Усі ці плани були зроблені не тільки російською мовою, але й із головним натиском на російську музику.

Все ж поряд з негативними процесами В.Витвицький помічає позитивне, що тоді відбувалося. Музичне життя не тільки поживалося, але

й піднеслося на вищий рівень. Доступ до оркестру, камерних ансамблів, оперної сцени, якого так бракувало за польських часів, був тепер для українських композиторів вільний. З великого числа тодішніх імпрез пам'ятною подією було виконання кантати-симфонії “Кавказ” у великій залі Львівської консерваторії. Виконавцями були професійний хор і симфонічний оркестр під батугою Миколи Колесси. Ще в процесі репетицій і підготовки до виступу Витвицький розмовляв з автором “Кавказу” про його присвяту твору російським революціонерам. Він напівжартома запитав композитора, чи не міг би С.Людкевич ту присвяту зняти (адже такі випадки бували, наприклад, з Третьою симфонією Бетховена). На що співрозмовник відповів з притиском: “Ні! Того я не міг би зробити”. Сьогодні, з далекої віддалі часу, у цих словах Людкевича виразно чути віддзеркалення його вірності тим цінностям та ідеалам, що присвчували йому в “юні дні, дні весни”.

Серед видатних постатей у ділянці музичного шкільництва тих часів Витвицький згадує музикознавця Софію Ліссу. Він категорично засуджує винищення фашистами євреїв у роки німецької окупації, серед жертв зв'язного ставлення до них згадує музикознавця і колегу Йосифа Кофлера.

У роки воєнного і післявоєнного поневіряння В.Витвицький не залишає своєї місії музики-просвітителя і діяча української культури, куди б не запровадила його доля. Перебуваючи в таборах в Австрії та Німеччині, він працює в ОУМі, в часописах “Українські вісті”, “Час”, “Арка”, укладає окремі розділи пластового співаника “В дорогу”, займається справами музичного шкільництва.

Від 1949 року Витвицький продовжує свою багатогранну діяльність на американській землі, з допомогою однодумців, знаних українських музик і педагогів, таких як Роман Савицький, Дарія Каранович, Борис Максимович, розбудовує систему українського музичного шкільництва в Америці, зокрема в Детройті. Це була праця, розрахована на багатолітню перспективу збереження і плекання української музичної культури і взагалі збереження українства в розсіянні. Зокрема, шире і багатолітнє листування Витвицького з Романом Савицьким-старшим є джерелом для дослідження діяльності українського музичного шкільництва в Америці, побудованого за зразком системи Вищого музичного інституту ім. Лисенка на чолі з центром у Львові і філіями-відділами на периферії. Але це вже окрема ділянка дослідження, яке провів музикознавець Роман Савицький-молодший.

1. Витвицький В. Музичними шляхами. – Мюнхен: Сучасність, 1989. – 215 с.
2. Витвицький В. Станіслав Людкевич зблизка // Сучасність. 1979. – Червень. – С. 47
3. Витвицький В. Музичними шляхами. – С. 48
4. Там само. – С. 51.
5. Витвицький В. Станіслав Людкевич зблизка // Сучасність. 1979. – Червень.

6. Витвицький В. Василь Барвінський у моїх спогадах // Сучасність. – 1965. – Листопад. – С. 9
7. Витвицький В. Взаємини М. Лисенка з І. Франком. – Львів, 1942. – 39 с.
8. Витвицький В. Кавказ С. Людкевича // Львівські вісті. – 1943. – 20 квітня
9. Витвицький В. Українські впливи у Шопена // Діло. – 1934. – 3-6 травня
10. Витвицький В. Музичне життя Карпатської України // Карпатська Україна. – Львів, 1939. – С. 138-146.
11. Витвицький В. Український музичний Львів // Наш Львів. Ювілейний збірник. – Нью-Йорк, 1953. – С. 88-97.
12. Sawycky R. A musician for all seasons // The Ukrainian Weekly. – 2000. – February 20.
13. Ясіновський Ю. Василь Витвицький // Вісник НТШ. – Ч. 23. – Львів, 2000. – С. 42.
14. Граб У. Адольф Хибінський – творець кафедри музикології Львівського університету // Musica Humana. – Ч. 1. – Львів, 2003. – С. 37-38.

Liubomyr Lekhnyk

WASYL WYTWYCKY ON THE BACKGROUND OF WESTERN UKRAINIAN MUSIC LIFE
The article features the facts of biography and musicology work of Wasyl Wytwycy, the well known Ukrainian musicologist, composer, conductor and pedagogue, about music life in Western Ukraine prior to World War II.

Ірина Полякова, Ірина Дейчаківська ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРУ ІМ. ІВАНА ТОБІЛЕВИЧА

Народний Театр ім. Івана Тобілевича вписав яскраву сторінку в мистецьке життя Галичини першої третини ХХ ст.

Театр був названий на честь корифея театрального мистецтва, видатного драматурга Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). Такі драматичні твори І.Карпенка-Карого, як “Наймичка”, “Хто винен”, “Безталанна”, “Мартин Боруля”, “Сто тисяч” та інші, які ставились на сцені “Руського Народного Театру” у Львові ще за часів керівництва театром І.Біберовичем та І.Гриневецьким у 1881-1889 рр., були проникнуті національним духом і реалізмом, користувалися великим успіхом серед галичан і стали провідними в репертуарі багатьох галицько-українських театрів. Тому цілком природним явищем було заснування театрів і театральних труп, що носили ім'я прославленого театрального корифея і драматурга Івана Тобілевича.

Український Народний Театр ім. І.Тобілевича пройшов складний шлях свого розвитку, сповнений творчих пошуків, злетів і невдач. В історії українського театрального мистецтва зустрічаються невеликі історико-мистецькі нариси з його життя та діяльності. Зокрема, досліджуючи шляхи розвитку українського театрального руху в Галичині поряд з іншими театральними групами згадують про активну роботу Театру ім. І.Тобілевича М.Возняк,

В.Гаївський, Г.Лужницький, В.Ковальчук, В.Ревуцький, С.Чарнецький та інші. Інформація про діяльність Театру ім. І.Тобілевича і творчість найяскравіших його представників зустрічається як спогади акторів та працівників Театру, що зберігаються в сімейних архівах (Я.Барнича, Р.Затварської), а також у публікаціях сучасних часописів, присвячених відзначенню знаменних дат діяльності цього мистецького колективу, що відіграв значну роль у розвитку українського театрального мистецтва в Галичині. Згадки про театр ім. І.Тобілевича в театрознавчій літературі та енциклопедичних виданнях досить скупі, часто неточні і суперечливі. Безпосередньо проблеми історії Театру торкався в своїх публікаціях О.Бенцаль-Карп'як, але більш послідовний огляд діяльності цього відомого творчого колективу зробив український театрознавець В.Морозюк у статті “Галицький театр імені Івана Тобілевича” [1].

Ще донедавна вважалося, що Театр ім. І. Тобілевича був заснований у 1928 році. Зокрема, в Українській Радянській Енциклопедії зазначено, що “Театр ім. І.Тобілевича... заснував... 1928 року у Станіславі... антрепренер Г.Мінченко-Сіятовський” [2, с.303]. Подібну інформацію можна зустріти і в Українському Радянському Енциклопедичному Словнику [3, с.365] та в деяких інших наукових джерелах, що не відповідає дійсності. Насправді Український Народний Театр ім. Івана Тобілевича був організований у м. Станіславі на зразок Українського людського театру, який активно діяв у 1909-1914 рр. як аматорський гурток під покровом Львівського товариства “Руська бесіда”. Театр ім. Івана Тобілевича продовжив свою діяльність у 1911-1938 рр. вже як мандрівний театр з осередками періодично в містах Коломиї та Станіславі, їздив із гастрольями по містах і селах Галичини та Польщі. Також у цих виданнях з історії Театру не висвітлені яскраві сторінки його формування і розвитку, які охоплюють періоди до Першої світової війни і національно-визвольної боротьби українського народу (1911-1921 рр.). Історія Театру ім. І.Тобілевича значно багатша, ніж у вищезгаданих публікаціях як на яскраві події, так і на особистості. Саме це спричинило початок музикознавчої розвідки всієї діяльності Театру, уточнення окремих фактів творчого шляху, дослідження мало відомих періодів його функціонування, що є метою даної розвідки.

В 30-х рр. ХХ століття на Галичині діяло близько сімнадцяти театрів, які були переважно мандрівними. Однак, як зазначали мистецтвознавці та історики галицького театру, їх мистецький рівень бажав бути кращим [4, с.100]. Головним недоліком був підбір репертуару, до якого входили в основному п'єси побутового жанру. Виняток становив лише Театр ім. Івана Тобілевича. Як зазначав В.Ковальчук, він був “один із найкращих наших театрів і мав у своєму репертуарі й народну та історичну драму (“Ніч під Івана Купала” М.Старицького; “Невольник” і “Вій” М.Кропивницького; з новіших – “Оленя”, “Княгиня Анна” І.Зубенка, “Довбуш” Є.Задвірського). й новітню європейську

драму (“Процес Мері Дубен”), й українську – “Лісова пісня” Лесі Українки та легкі п'єси опереткового закрою (“Дівча з Маслопрому” Я.Барнича, “Шаріка” Я.Барнича, “Шалапут” Глінського, “Шалена Льоля” А.Баха), а то й європейську поважну оперу (“Орфей у підземеллі” Й.Оффенбаха...). Театр цей під проводом талановитого режисера покійного М.Бенцалья виказував за весь час своєї артистичної діяльності багато зусиль, щоб серед найважчих умов стояти на справді високому рівні” [4, с.100]. Стає очевидним, що репертуар Театру ім. І.Тобілевича відзначався жанровою різноманітністю, яка свідчить про високий рівень майстерності його акторів. Зокрема, в трупі театру, часто в непристосованих приміщеннях, виступали талановиті митці сцени: М.Дмитракова, І.Когутяк, Й.Стадник, І.Рубчак, А.Осиповичева, Г.Юрчак, Г.Сіятовський, В.Блавацький, В.Бенцаль та багато інших. Театр ім. І.Тобілевича наслідував традиції Галицького театрального руху, що починають формуватися ще з середини ХІХ ст. в м. Коломиї з ініціативи громадсько-культурних діячів, українських патріотів І.Озаркевича, І.Трембицького та інших.

Отже, розглянемо самотній та славний історичний шлях, який пройшов Театр ім. І.Тобілевича з часів свого заснування, розвитку, розквіту і реорганізації.

“Український Народний Театр ім. І. Тобілевича у Станіславі був спочатку... аматорським гуртком”, – пише у своїх спогадах видатна артистка театру О.Бенцаль-Карп'як [5, с.577]. Як свідчать спогади очевидців, “заходами станіславського лікаря і громадського діяча д-ра В.Яновича було засноване 1911 року у Станіславі окреме статутове товариство “Український Народний Театр ім. Івана Тобілевича”. Тут же зазначається, що 12 лютого 1911 року відбулося урочисте відкриття театру “в залі Д.Єгера при вул. Газовій” прем'єрою вистави “Наталка Полтавка” І.Котляревського та виведенням прологу І.Франка “Великі роковини...” “У виставі брали участь актори Лукасевич, Малиновичева, Лукасевичівна, Грицуляк...” та інші аматори сцени [6, с.574]. Метою заснованого товариства було “...створити в Станіславі постійну людську сцену, з котрої найширші круги населення по доступних цінах запізнавалися б з кращими творами нашого драматичного письменства...” [7, с.440].

Колектив театру від початку свого існування був активним учасником найбільш важливих заходів у культурно-мистецькому житті нашого краю. Зокрема, 6 квітня 1911 року аматорами театру була поставлена п'єса М.Кропивницького за поемою Т.Шевченка “Невольник”. Ця подія була приурочена пам'яті роковин Т.Шевченка і була з великим піднесенням сприйнята громадськістю міста.

“Протягом 1911-1914 років театр показав понад 50 вистав, які за свідченнями преси, були на високому фаховому рівні. В його репертуарі була головним чином українська народна

та історична драма "Назар Стодоля" Т.Шевченка з "Вечорницями" П.Ніщинського, "Невольник" М.Кропивницького, "Мартин Боруля", "Гандзя", "Суєта", "Житейське море" І.Карпенка-Карого, "Нахмарило" Б.Грінченка, "Лісова квітка" Л.Яновської, "Панна Штукарка" О.Володського, а також перекладна драма "Верховинці" Ю.Коженьовського, "Хата за селом" З.Міллер і П.Галосевича (за Ю.Крашевським), "У Гірничій Діброві" Г.Запольської та ін." [7, с. 440].

Діяльність театру від початку його існування була надзвичайно плідною. В цей період тут грали талановиті актори, які самовіддано працювали на ниві українського національного театру. Труп Театру складалася в основному з акторів-аматорів. Та були серед них і справжні професіонали. Серед них – М.Дмитракова, відома в театральних колах під псевдонімом М.Ляновська. З 1896 по 1899 рр. вона була акторкою "Руського Народного Театру" у Львові; як режисер театру в періоди 1911-1914 та 1921-1923 рр. досягла чималих успіхів. Серед кращих її постановок – драма в 5-ти діях "Гріх і Покаяніє", яка побачила сцену 16 квітня 1912 р. Вагомий вклад у розвиток театральної справи зробив відомий антрепренер і актор галицьких театрів І.Когутяк, який очолив його в 1913 році. Проте в 1914 році почалася Перша світова війна, і в зв'язку з воєнними подіями Театр на деякий час перестав функціонувати. Отже, розглянутий період діяльності Театру ім. І.Тобілевича відзначається творчою активністю та успішним розвитком на шляху до професіоналізму.

Наступний період діяльності Театру охоплює 1918-1920 рр. і був пов'язаний з театральним відродженням у незалежній Українській державі – ЗУНР. Діяльність Театру ім. І.Тобілевича відновлюється в грудні 1918 року в м. Коломиї. В коломийському часописі "Покутський Вістник" повідомлялося, що в грудні 1918 року театр дав дві вистави: "Наталка Полтавка" І.Котляревського та комедію І.Тобілевича "Мартин Боруля". Тут же зазначається, що Народний Театр ім. Івана Тобілевича "виказує прегарні успіхи" в своїй діяльності. У січні 1919 року театр ставить такі п'єси, як комедія "Чумаки" І.Тобілевича, народна драма "Ой не ходи, Грицю" М.Старицького, народна оперетка "Перехитрила" М.Кропивницького. Як зазначала критика, гра акторів театру, понад усі сподівання, була чудовою, і вистави мали великий успіх у публіки.

Слава про діяльність відновленого театру дійшла до Станіслава, де в часописі "Нове Життя" друкується такий відгук: "Від початку грудня 1918 р. грають на сцені "Народного Театру ім. Тобілевича" в Коломиї отсі відомі артисти кращих українських театрів п.п. Осиповичева, Юрчакова, Балевиц і Балевицева. Театр грає добре і з гарними успіхами" [8].

Крім постановки вистав, театральний гурток мав і літературно-наукову секцію, яку очолював знавець драматичного мистецтва професор М.Роздольський. Діяльність секції полягала у читанні лекцій "з обсягу теорії і історії драми" в залі учительської семінарії, про що повідомляє коломийський часопис 30 січня 1919 р. [9].

В цей період театр здійснює свої перші гастролі. 8 січня 1919 року театр їде до Станіслава і в залі Товариства ім. С.Монюшка з успіхом дає

свою першу виставу – драму "Степовий гість" Б.Грінченка в п'яти діях. Музично-театральне життя у Станіславі в період 1918-1920 рр. розвивалося досить інтенсивно. В березні 1918 р. тут гастролює із двома виставами мандрівний театр Львівської "Бесіди" під керівництвом Катрі Рубчакової. В серпні того ж року сюди прибуває з гастроллями колектив колишнього театру Львівської "Бесіди" під дирекцією В.Коссака. В залі товариства ім. С.Монюшка ставляться такі п'єси, як "Ой не ходи, Грицю" В.Александрова, "Хмара" О.Суходольського, "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, "Нещасне кохання" Л.Манька та ін. Ці гастролі сприяли розвитку театральної справи в місті.

Великою популярністю в час відновлення театрального життя у Станіславі користувався "...заснований тихо й без гомону Драматичний Кружок "Станіславівського Бояну", що попередив діяльність відновленого театру ім. Івана Тобілевича" [6, с.576]. В складі Кружка були такі актори, як "Коцкова, Дмитракова, Гаврилова, Комаринська, Вовкова, Стасюк, проф. Клопоушак, Жмуркевич, Паньчак, Лятишевський, Величко, Шепарович, Вірстюк, Радловський та ін." [6, с.576]. Як зазначають очевидці, саме цей Кружок поставив як прем'єру на українській сцені п'єсу Г.Запольської "Царевич" у перекладі С.Коцкової та О.Паньчака.

У цей час у Станіславі діяло декілька театральних труп. Вони також не були постійними. Згідно з повідомленнями в пресі, відбувалися постановки аматорських драматичних гуртків при товаристві "Просвіта", в яких частково брали участь і актори Театру ім. Тобілевича, зокрема М.Дмитракова, А.Осиповичева, О.Левицька. Деякий час у Станіславі діяли мандрівні театри, серед яких були трупа під керівництвом М.Крушельницького, Український Чернівецький Театр під керівництвом І.Когутяка та М.Онуфрак та ще один колектив, організований І.Когутяком, під назвою "Український Рухомий театр". Актори Чернівецького театру ставили такі серйозні твори, як комедію "Паливода" І.Тобілевича, історичну драму "Невольник" М.Кропивницького, народну драму І.Франка "Украдене щастя" тощо. Як повідомляє преса, Театр ім. Івана Тобілевича склав буковинцям серйозну конкуренцію. 26 січня 1919 р. відбулася ще одна вистава Театру – народна драма в 5-ти діях "Нещасне кохання" Л.Манька. Музичне оформлення вистави здійснював капельмейстер театру Гнат Колцуняк.

Слід відзначити, що ці два театри в період відродження державності і національно-визвольних змагань показали себе як досвідчені мистецькі колективи, які освоїли найкращі класичні твори української драматургії. Оцінка критики цих виступів була неоднозначною. Переважна більшість шанувальників національного театру об'єктивно оцінили тяжку працю акторів, їх великий вклад у справу національно-духовного відродження українського мистецтва. Були й негативні відгуки, які трактували прагнення театральних колективів осилити вистави з національної скарбниці як вияв "провінційності" та "несмаку". Критика ця, безісечно, була безпідставна. Як зазначає Володимир Морозюк, "незважаючи на своє припинене становище

в часи австро-польського панування в Галичині, галицько-український театр мав за починком першого українського театру Івана Озаркевича 1848 року в Коломиї та “Руського Народного Театру” у Львові значні мистецькі здобутки, показав себе дійсно самобутнім національним театром... На сцені... театру в Галичині виховалася ціла плеяда талановитих акторів і театральних діячів, драматургів, про яких із захопленням висловлювалася польська, австрійська, німецька і російська театральна критика” [1, с.177]. І справді, незважаючи на те, що деякі актори ще не повністю “освоїлися зі сценою”, незважаючи на брак гардеробу, декорацій та інших елементів театрального реквізиту, діяльність Театру ім. І.Тобілевича в період 1918-1920 рр. була на високому художньому рівні. У складі театру в цей період перебували актори-професіонали, ветерани театральної сцени Г.Юрчакова та А.Осиповичева (Ганська), відомі своєю майстерною грою ще з “Руського Народного Театру” у Львові. Їх праця в колективі Театру ім. І.Тобілевича була взірцем для інших, менш досвідчених, але не менш талановитих акторів, серед яких Михалевський, Букоемський, Николишин, Балевиц, Карашкевич, Хоміцька, Стадниченко, Молодівна, Стефанівна та інші.

Повернувшись після гастролей, актори театру беруть активну участь у громадсько-культурному житті м.Коломиї. Зокрема, 16 лютого 1919 року у відновленій залі “Щадничої Каси” в Коломиї з успіхом пройшла вистава “Розумний і дурень”. 30 березня того ж року актори театру брали участь у проведенні Шевченківського свята, яке було підготовлене Товариством “Молода Громада”. У концерті з нагоди цього заходу брали участь вже відомі нам діячі Театру ім. Тобілевича Г.Колдуняк – як диригент військового оркестру УГА, О.Карашкевич – як поет-декламатор, подружжя Балевиців, які виконали фрагмент з опери “Страстний Четвер” молодого галицького композитора М.Бобикевича.

Оглядаючи діяльність театру ім. І.Тобілевича в цей період, необхідно відзначити, що вона не була систематичною і послідовною. Це пояснюється складними умовами післявоєнного лихоліття на Галичині. Але окремі вистави, продовжуючи кращі традиції, започатковані в перші роки існування театру, були представлені на досить високому рівні.

Про подальшу діяльність театру ім.І.Тобілевича можна дізнатися зі спогадів громадсько-культурного діяча І.Ставничого. Відновлення діяльності товариства “Український Народний Театр ім. Івана Тобілевича” відбулося в травні 1921 року, в десятиріччя його існування в Станіславі. Були скликані загальні збори за ініціативою доктора В.Яновича. Директором театру став керівник драматичного гуртка при музично-співоному Товаристві “Станіславівський Боян” С.Клапоушак, а режисером – М.Дмитракова. Під час зборів д-р В.Янович з’ясував основні завдання діяльності новоствореної комісії, наголошуючи на “... потребу створення при театрі драматичної школи, про користі спільного читання драм, монологів, деклямацій, про вагу власної оркестри і про потребу збудування в “Українській Бесіді” рухомої сцени”. Тут же зазначається, що “фактичними керівниками театру стали з того часу: Д.Дем’янчук, як голова, акторка Лісова, як режисерка, і Є.Шепарович, як адміністратор” [6, с.574]. І.Ставничий зазначає, що “чергові збори Українського Народного Театру ім. І.Тобілевича відбулися в неділю 15 січня 1922 р. в залі “Української Бесіди” в Народному Домі”. За час діяльності нового керівництва була проведена робота щодо “зібрання порозкиданого під час війни й керівництва різних директорів театрального майна, приведення до ладу каси, бібліотеки тощо...”. Також зазначалося, що з травня 1921 р. до січня 1922 р. “... театр поставив такі п’єси: “Дядько Івась” А.Чехова – двічі. “Циганка Марюла” та “Бувальщина”

А.Велисовського, “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського, “Комедія життя” та “Одружений Мефістофель...” [6, с.575].

При сприянні Театру ім. Тобілевича секція Українського Студентського Союзу поставила п’єсу “Євреї” Є.Чірікова в перекладі Л.Пахаревського та організувала Маланчин вечір в “Українській Бесіді”. Навколо театру згуртувалося багато діячів сцени і мистецтва, всього понад сто чоловік. Серед них були Ф.Лопатинська, Л.Левицька, К.Гай. М.Мельник, О.Паньчак, М.Жмуркевич, Ю.Гаєвський, а також аматори сцени Д.Дем’янчук, О.Білецький, Р.Вірстюк, К.Величко, Є.Шепарович, д-р І.Рибчин, артисти-малюрі О.Сорохтей, В.Кощий та багато інших. На жаль, театр не зміг подолати матеріальні і фінансові труднощі. В зв’язку з цим деякі найвидатніші актори “заповіли свій виїзд із Станіславова з огляду на неможливість прожитку й матеріального забезпечення і брак зацікавлення громадянства їхньою долею” [6, с.575]. Незважаючи на труднощі, театральна комісія запланувала поставити п’єси В.Винниченка “Брехня” і “Між двох сил” та “Кохання” Вільдганса в перекладі І.Рибчина.

Отже, з 1921 року починається новий період діяльності Театру ім. І.Тобілевича, пов’язаний з його відновленням після воєнної розрухи. Розпочався нелегкий шлях відродження театру з осередком у м. Станіславі.

Діяльність Театру ім. Тобілевича зацікавила станіславівську українську громадськість і викликала жваві дискусії. Часопис “Станіславівський Вісник” 8 лютого 1923 року повідомляє, що “... театр перейшов і далі переходить дуже велику еволюцію” [10]. Далі зазначається, що для успішного розвитку театру необхідні “загальна згода, товариське гуртування, поважне трактування справжнього мистецтва й солідна праця...” Висловлюється заклик до станіславівського громадянства зайнятися організацією матеріальної підтримки цієї важливої культурної установи “... створенням кураторії з добродіїв і меценатів нашого драматичного мистецтва”. Редакція часопису відзначає, що “... найтяжчі кроки на шляху відновлення театру вже зроблені, й Український Народний Театр ім. І.Тобілевича в Станіславі має перед собою гарну будучину” [10]. Та про подальшу діяльність творчого колективу театру зустрічаються лише поодинокі скупі відомості. Так, в журналі “Аматорський театр” за 1926 рік повідомляється, що театр ім. І.Тобілевича відкрив “випозичально костюмів” для аматорських гуртків у навколишніх селах [11, с.46]. Очевидно, Театр до 1927 року діяв у Станіславі як аматорський гурток.

Новий, вищий щабель розвитку цього театру розпочався в 1927 році, пов’язаний він з ім’ям громадсько-культурного діяча, мецената Костя Вишневецького, який уклав великі кошти в організацію нового Українського Народного Театру ім. І.Тобілевича.

Відкриття нового Театру відбулося 15 вересня 1927 року. Ця подія пройшла надзвичайно урочисто. В ній брала участь славна українська співачка С.Крушельницька, яка “благословила” колектив Театру на нові мистецькі здобутки на ниві українського театрального мистецтва. До праці в Театрі було запрошено ціле сузір’я талановитих митців, імена яких були прикрасою галицько-української театральної сцени. Мистецьке керівництво театром було доручено Г.Мінченку-Сіятовському, режисуру оперети – Я.Давидовичу, музичне керівництво здійснював В.Шрам. Серед акторів театру

в ці роки його діяльності були М.Бенцаль, Л.Кривицька, І.Рубчак, Р.Базилевич, В.Левицька, А.Нижанківський, Г.Совачова, Л.Боровик, Н.Лужницька, К.Козак-Вірленська, М.Скала-Старицький та багато інших.

Правління театру подбало про костюми, декорації, світлові ефекти. Було знайдене і приміщення для вистав, яке знаходилося в театральному залі “Сокола”, відкритому в 1925 році. Театр діяв постійно, даючи вистави кожної суботи і неділі, в українські свята, а також їздив з гастрольями по Галичині.

З театром співпрацював станіславівський хор “Думка” під керівництвом Л.Крушельницького. Музичне оформлення здійснювали Б.Сарамага, Б.Паздрій, а пізніше до них приєднався скрипаль Є.Цісик. Був у театрі і свій балет. Як зазначають у спогадах очевидці, “... у той час аматорський театральний гурток завдяки фінансуванню директора Вишньовського перероджується у великий професійний театр...” [12, с.62]. Отже, силами видатних митців сцени Театр ім. Тобілевича швидко набуває високого професіоналізму.

У Станіславові вдалося здійснити те, що неможливо було зробити у Львові, – забезпечити Театр залом і сценою, придатною для вистав, а найголовніше – знайти мецената, який взяв на себе матеріальну опіку над театром [13, с.55].

У 1928 р. Театр ставить оперу “Галька” С.Моношка, оперети І.Кальмана, Й.Штрауса, Ф.Легара: “Чар вальсу”, “Циганський барон”, “Доллі”, “Дротяр”, оперу “Орфей у пеклі” Й.Оффенбаха. Велику увагу приділяли митці театру творам українського репертуару, зокрема була поставлена оперета “Ой не ходи, Грицю” М.Старицького, а також опера М.Мусоргського “Сорочинський ярмарок”.

У лютому 1929 р. художнім керівником Театру ім. І.Тобілевича став В.Блавацький. Це був переломний і визначний момент у діяльності театру. Відразу “...постало питання про необхідність переходу від оперет і кабаре-тових ревію до поважного репертуару...” [14, с.18]. На той час Блавацький уже мав значний театральний досвід. Він працював з 1919 року у театрі товариства “Українська Бесіда”; у 1927-28 рр. – у харківському театрі “Березіль” Л.Курбаса. Талановитий постановник В.Блавацький відзначався тим, що “... вів постійні пошуки у “прочитанні” кожного твору драматурга по-своєму та намагався у кожній виставі досягти театральності, котра відмежовувалася від побутовізму в стилі...” [14, с.16].

З приходом Блавацького репертуар Театру ім. І.Тобілевича збагатився новими цікавими творами, які режисер підбирав з великим творчим смаком; твори були змістовними, актуальними і подобалися глядачам. Першою його постановкою була легка комедія “Гарно вшитий фрак” Г.Дрежелі, насичена сатиричними, дотепними ситуаціями. Наступною постановкою була інсценізація двох поем Т.Шевченка: “Розрита могила” та “Суботів”. П’єси

були поставлені в умовно-реалістичному плані. Тут Блавацький велику увагу приділив масовим сценам, світловим та звуковим ефектам.

Новий театральний сезон режисер розпочинає історичною драмою М.Старицького “Маруся Богуславка”. В цей час (1929 рік) в театрі ім. Тобілевича працює Л.Боровик, митець із Наддніпрянщини, який був прекрасним сценографом. Він фактично став засновником української сценографії на галицькій сцені. Як зазначають театрознавці, до того часу “... галицька сцена декоративним мистецтвом похвалитися не могла, сценографія була майже невідома...” [15, с.38]. Сценічне оформлення вистав набуває в Театрі величезного значення. З успіхом пройшли в постановці В.Блавацького такі оперети, як “Несподіванка” польського драматурга Кароля Г.Розтворовського та “Циганське кохання” Ф.Легара.

З великим успіхом відбулася постановка у 1930 році комедії Миколи Куліша “Мина Мазайло”, в якій Блавацький сам грав головну роль. “Наполеглива праця з акторами, спрямована на те, аби обминути побутовізм, дозволила Блавацькому створити цілісний рівний ансамбль у виставі,” – зазначається в дослідженнях мистецтвознавців [14, с.20]. Постановка вистави “Мина Мазайло” викликала дискусії в пресі, але мала великий успіх у глядачів не лише Станіславова, а й Львова. В цьому ж році, скориставшись присутністю в трупі відомої опереткової співачки О.Голіцинської, В.Блавацький ставить дві оперети австрійського композитора Л.Фалля – “Роза Стамбула” та “Меді”. Водночас у драматичному репертуарі з’являється комедія мадярського драматурга Ф.Мольнара “Чорт”, в якій він грає головну роль. Ця своєрідна п’єса набула широкого визнання.

У цей час режисером театру стає М.Бенцаль, а В.Блавацький вимушено покидає театр через безпідставні звинувачення. За режисури М.Бенцала, в 1930-31 рр. репертуар театру збагатився творами української драматургії. Ставляться такі п’єси, як історична драма “Гетьман Дорошенко” Л.Старицької-Черняхівської, комедія І.Тобілевича “Мартин Боруля”, народна п’єса “Циганка Аза” М.Старицького, “Гріх” В.Винниченка та інші, що мали великий успіх у глядачів.

У 1931 році В.Блавацький повертається до Театру і художнє керівництво ним здійснює разом з М.Бенцалем. На цей час у зв’язку із загальним несприятливим економічним становищем Польщі трупа не могла утриматися як стаціонарний театр у Станіславові і була змушена гастролювати провінційними містами та містечками Галичини. З січня по липень 1931 року театр ім. Тобілевича побував у Львові, Бережанах, Городенці, Коломиї, Надвірній, Ходорові, Стрию, Дрогобичі, Болахові, Ворохті та інших містах і селах Галичини. Діяльність театру набувала широкого творчого розмаху. З поверненням В.Блавацького репертуар театру поповнився новими творчими роботами. Ставиться драма Д.Щеглова “Хуртовина” (“Пурга”), яку він сам

переклав ще в Харкові. Очевидно, під впливом вистав харківського театру “Березіль” у репертуарі Театру ім. Тобілевича у 1931 р. з’являються постановки таких вистав, як “Гришниця з острова Паго-Паго” та оперета “Мікадо” А.Саллівена. Перша була інсценізацією новели С.Моема “Злива”, в якій Блавацький грав головну роль. Друга вистава дала режисеру нагоду продемонструвати можливості легкої й грайливої вистави, звільнити акторів від звички грати в побутовому плані, з нотками мелодраматизму. Цьому сприяла надзвичайна гнучкість оперети А.Саллівена. В 1932 р. у постановці Блавацького з’являється американська комедія “Роксі” К.Куммер.

Підбір репертуару свідчить про те, що режисери використовують для постановки твори сучасної драматургії, як української, так і зарубіжної. Колектив театру під керівництвом професійних режисерів та під впливом акторів-професіоналів поступово набуває все більше професійних рис. Проте для таких визначних режисерів, як М.Бенцаль і В.Блавацький дедалі важче було співпрацювати разом. Це була не конкуренція, а зустріч двох режисерів різного мистецького спрямування. М.Бенцаль був поміркованим реалістом і схилився до театру музично-драматичної форми, а В.Блавацький мав стремління до виключно драматичного театру з постійним творчим складом. Тому для реалізації своїх задумів він організовує новий театр під назвою “Заграва”.

З 1932 року режисером, мистецьким керівником та актором театру ім. Тобілевича стає М.Бенцаль. Разом з ним у театрі працювала і дружина режисера – талановита акторка О.Бенцаль-Карп’як. М.Бенцаль був людиною багатогранного обдарування. Він працював у “Руському Народному Театрі” у Львові (1910-1924 рр.), в “Тернопільських театральних вечорах” Леся Курбаса (1915-1917 рр.), у 1918-1919 рр. очолював Український Театр у Тернополі, у 1926-1929 рр. виступав у театрі Й.Стадника. Ім’я М.Бенцала було широко відоме в мистецьких колах Галичини. Ось як пише про нього Р.Затварська: “За його плечима уже чверть століття напруженої і важкої праці сильної духом людини, яка не вміла себе щадити, коли в серці звучав поклик сцени, людини, в якій ролі змішались з жорстокою дійсністю” [16, с.36]. Про нього сучасники говорили не лише як про актора, але й як людину великої душі, громадянина, патріота.

В час режисури М.Бенцала театр хоч і мав сталий осередок у Станіславові, але пізніше, через погіршення матеріального стану та непорозуміння з польською владою, постійно був у роз’їздах. Репертуар Театру на той час складався з різножанрових творів. Це п’єса М.Старицького “Ой не ходи, Грицю”, “Пурга” Д.Щеглова; оперети “Княжна чардаша”, “Царевич”, “Лялька”, “Життя Парижу”, “Розведена”, “Чесна Сюзанна” та ін.; модерні драми “Надія”, “Бродвей”, “Молодість”, “Дні з нашого життя”, “Тріх” та ін.; народні драми “Сорочинський ярмарок”, “Хмара”, “Паливода” та ін. В трупі театру талановитою грою відзначалися актори: Л.Кривицька, І.Рубчак, О.Бенцаль-Карп’як, С.Курило, К.Козак-Вірленська та багато інших. Багато сил приклали до діяльності Театру ім. Тобілевича такі патріоти рідного мистецтва, як Д.Николишин, Г.Колцуняк, Й.Чайківський.

В 1933-36 рр. мандрівний театр ім. Тобілевича їздить по містах і селах Галичини, всюди, “...де тільки була можливість сіяти слово на рідній землі...” [16, с.40]. В групі театру в цей період працює як актор і режисер видатний митець сцени Й.Стадник. Трупа театру об’їздила майже всю Галичину. У 1933 р. вони відвідали такі міста, як Стрий, Ходорів, Перемишляни, Жовква, Рава Руська, Львів, Броди; у 1934 р. – Тернопіль, Чортків, Заліщики, Городенка, Кілюмня, Станіславів, Калуш, Перемишль, Косів, Рогатин та ін.; у 1935 р. – Станіславів, Долина, Жаб’є, Снятин та ін.; у 1936 р. – Озеряни, Самбір, Яворів, Винники, Долина та ін. Зі шоденника М.Бенцала дізнаємося, що становище Театру з матеріального боку було важким [16, с.40]. Але всюди артистів приймали дуже радо, вистави проходили з великим успіхом. Репертуар був надзвичайно багатий: “Чумаки” І.Карпенка-Карого, “Ніч під Івана Купала” та “Ой не ходи, Грицю” М.Старицького, “Вій” М.Кропивницького, “На перші гулі” С.Васильченка, “Довбуш” І.Хоткевича; “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського, “Корнелівські дзвони” Ф.Планкета, “Маруся” Г.Квітки-Основ’яненка, “Інваліди” Г.Меріам-Лужницького та багато інших творів українських, російських і західноєвропейських драматургів. У цих гастролях, крім названих вище, брали активну участь І.Волошук, В.Карп’як, С.Когут, І.Кудла, Л.Кемпе, К.Кемпе, О.Лисейко, Р.Левицька, Л.Ленська, Л.Радванська, А.Радванський, О.Садовський, М.Слюзарівна, С.Шведівна, Р.Тимчук. До складу оркестру входили Є.Цісик, З.Цісик, Р.Бойкевич, Ю.Сухар, О.Онишкевич, Я.Палідович.

У репертуарі театру в цей період надзвичайною популярністю користувалися постановки модерних українських оперет Я.Барнича, який працював довгий час музичним керівником у різних театрах. Я.Барнича називали “українським Легаром”, а музичні критики визнавали його першим композитором, який лібрето і музику до цих оперет брав із нашого життя, вбираючи їх в європейські рамці” [16, с.47]. Оперети Я.Барнича були проникнуті любов’ю до рідного краю, сповнені почуттям патріотизму; вони несли до слухача красу української народної пісні. Велика заслуга в постановці цих творів режисера М.Бенцала, який уклав багато свого хисту і сил, щоб зробити їх на високомистецькому рівні.

Першою була поставлена оперета “Дівча з Маслосоюзу” (лібрето В.Павлусевича), яка мала великий успіх. Як пише у спогадах сам Я.Барнич, “...той успіх додав мені бажання написати ще й оперету “Шаріка”, на моє власне лібретто...” [17, с.663]. Вистава “Шаріка” (з текстами пісень Ю.Шкрумеляка) була прийнята ще з більшим ентузіазмом, про що свідчить те, що вона не сходила зі сцени протягом чотирьох років. Головну роль майстерно виконувала чарівна О.Бенцаль. Третя робота Я.Барнича на власне лібрето – “Пригода в Черчі”. Великою популярністю в публіки користувалася оперета “Гуцулка Ксеня” (лібрето Я.Барнича, тексти до пісень Д.Николишина), в якій поряд з модерною музикою дуже вдало використані гуцульські народні мелодії. Особливо популярною в народі стала пісня-танго з цієї вистави “Гуцулка Ксеня”.

Театр ім. І.Тобілевича був дуже популярний серед громадянства Галичини. Проте матеріальне становище театру було складним. Зібраних коштів із вистав не вистачало ні на оформлення наступних постановок, ні на виплату гонорару артистам. Аналогічне становище було і в театрі “Заграва” В.Бла-

вацького. В театральній літературі зазначається, що Галичина була занадто мала і слабка, щоб утримувати такі дві великі інституції, як Театр ім. Тобілевича і театр “Заграва”. Тому із взаємного бажання двох театральних колективів та після переговорів між М.Бенцалем і В.Блавацьким відбулося об’єднання цих театрів. 20 серпня 1938 року у м.Коломиї утворився один великий театральний колектив під назвою Театр ім. І.Котляревського.

Як пишуть у театрознавчій літературі, театр діяв дуже гідно, постановки були на високому фаховому рівні. Проте проіснував він лише до 1939 року, бо почалася Друга світова війна, яка перешкодила подальшому розвитку театру.

Отже, спираючись на зібраний матеріал, можна окреслити творчий шлях Театру ім. І.Тобілевича такими періодами:

Перший період – 1911-1914 рр., м. Станіславів (до Першої світової війни) – заснування театру і формування творчих традицій, які базувалися на засвоєнні українського класичного репертуару.

Другий період – 1918-1920 рр., м. Коломия – пов’язаний з воєнними подіями на Галичині. Діяльність театру відзначається нестабільністю.

Третій період – 1921-1927 рр., м. Станіславів – відродження театру після воєнної розрухи та поступове вдосконалення на шляху до професіоналізму.

Четвертий період – 1927-1938 рр., м. Станіславів і м. Коломия – час найвищого розквіту театру ім. І.Тобілевича.

Отже, театр пройшов складний шлях свого розвитку, сповнений творчих пошуків, злетів і невдач. Він розпочав свою діяльність як аматорський гурток у 1911 році і виріс до рівня професійного театру, одного з найкращих на Галичині. В його репертуарі були найкращі твори класичної та сучасної драматургії, як української, так і зарубіжної. Важливе значення в постановках театру відігравала музика, яка була проникнута українським національним фольклором. Її творили талановиті галицькі музиканти і композитори, творчість яких може бути предметом майбутніх музикознавчих досліджень.

Театр виконував важливі функції: пропагував українське національне мистецтво в часи польського поневолення, будив у галицького громадянства почуття національної гідності та гордості за свою рідну культуру; спонукав боротися за її розвиток. Театр виховав багатьох талановитих акторів, режисерів, музикантів, які були патріотами своєї національної культури і присвятили цій справі своє життя.

1. Морозюк В. Галицький театр ім. І.Тобілевича // Галичина. – 1998. – 16.07.

2. Українська Радянська Енциклопедія. – Т.14. – К., 1963

3. Український Радянський Енциклопедичний Словник. – У 3-х т. – Т.3. – К., 1987.

4. Ковальчук В. Діяльність українських театрів у Галичині, на Волині й Закарпатті // Сучасне й минуле. – Ч.2. – Львів, 1939.

5. Бенцаль-Карп'як О. Український Народний Театр ім. І.Тобілевича // Альманах Станіславівської землі. У 2-х т. – Т.1. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1975. – С.577-579.
6. Ставничий І. З театрального життя у Станіславові // Альманах Станіславівської землі. У 2-х т. – Т.1. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1975. – С.574-576.
7. Український драматичний театр. У 2-х т. – Т.1. – К., 1967. – С.414-441.
8. Нове життя. – 1919. – Ч.10.
9. Покутський Вісник. – 1919. – Ч.8.
10. Станіславський вісник. – 1923. – Ч.10.
11. Аматорський театр. – Львів, 1925. – Ч.3.
12. Чорнобиль Р. Щоби справи не пропадали // Альманах Станіславівської землі. – Т.2. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1985. – С.161-163.
13. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К., 1997.
14. Ревуцький В. В орбіті світового театру – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1995.
15. Лужницький Г., Гаєвський В. Характеристичні риси українського театру і періодизація його історії // Лужницький Г. Вибране. – Івано-Франківськ, 1998. – С. 201-213.
16. Затварська Р. Корифеї галицьких театрів. – Коломия, 1997
17. Барнич Я. Уривок із спогадів // Наш театр. У 2-х т. – Т. 1. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1975. – С. 577-579.

Iryna Polyakova, Iryna Deychakivska

THE ACTIVITIES OF THE UKRAINIAN PEOPLE'S THEATRE NAMED AFTER IVAN TOBILEVYCH

The article is devoted to the problem of development of the Ukrainian theatre in Galychyna in the first third of the 19-th century and particularly to the well-known Tobilevych theatre. The objective of the article is to make up a complete picture of the theatre's performance based on contradictory materials belonging to different times. It gives a description of the theatre from its foundation in 1911 and till its reorganization – its unification with the theatre “Zahrava” in a theatrical company named the Kotlyarevsky Theatre in 1938. Detailed and precise periods of its development are given.

Ірина Таран

ОСИП ЗАЛЕСЬКИЙ ТА ГАЛЯ ЛАГОДИНСЬКА-ЗАЛЕСЬКА У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧНИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Музична культура людини невід’ємна від культури народу, до якого вона належить або серед якого живе. Однією з ознак нашого сьогодення є відродження духовності – це в першу чергу відродження моральних та естетичних цінностей українського народу, втіленого у різних формах духовної культури, зокрема, й через різностороннє дослідження життєвого і творчого шляху відомих митців, які увійшли в літопис національної музичної культури.

Непересічне значення для розвитку музичної культури Галичини першої половини ХХ століття мали представники музичної еліти, серед яких: Василь Барвінський, Василь Витвицький, Філарет Колесса, Борис Кудрик, Зиновій Лисько, Станіслав Людкевич, Нестор Нижанківський, Роман Придат-

кевич, Антін Рудницький, Роман Савицький, Стефанія Туркевич, Євген Цегельський та інші. Значне пожвавлення діяльності галицьких митців у зазначений період зумовлене загальною активізацією не тільки суспільного, а й музичного життя у більшості культурних центрів, де створювалися численні музичні товариства, різноманітні хорові та театральні колективи, спеціальні навчальні заклади, відбувалося становлення національної виконавської школи.

Актуальним і своєчасним вбачається повернення із забуття імен людей, які будили національну свідомість, виховували молодь у душі високої моралі та любові до рідної України. Серед них **Осип Залеський та Галія Лагодинська-Залеська**.

Вони належать до тих діячів музичної культури Галичини, імена яких з відомих причин довгі роки замовчувалися. Про них є лише скупі біографічні відомості, вміщені у "Ukrainians in North Amerika" [1], "Енциклопедії українознавства" [2], "Біографічному словнику Прикарпаття" В.Полека, музикознавчих статтях О.Костюк, П.Медведика, А.Рудницького [3-6]. Окрему інформацію можна отримати з власних спогадів Осипа Залеського та Галії Лагодинської-Залеської [7; 8]. Джерелознавчий аналіз матеріалу засвідчує малу поінформованість щодо досліджуваної проблеми.

Саме тому метою запропонованого дослідження є аналіз творчої та громадсько-просвітницької діяльності відомих діячів музичної культури Галичини першої половини ХХ століття Осипа Залеського і Галії Лагодинської-Залеської як вияву феномена тогочасної музичної еліти.

Музикознавець, композитор, диригент, педагог, багаторічний директор філії Музичного інституту ім. М.Лисенка у Станіславові **Осип Залеський** належить до покоління митців, вихованих на ідеях служіння рідному народові.

Осип Залеський народився 16 квітня 1892 року в селі Тростянець Малий Золочівського повіту (тепер Тернопільська область) [3, с. 169], [7, с. 122]. Батько – Степан був першим учителем у Тростянці, який закінчив тодішню фахову учительську школу, так звану "препаранду". Його попередниками були "дяковчителі", тобто дяки, що крім праці в церкві вчили дітей старослоб'янського письма і церковних співів. Рід батька походив з козаків, які після занепаду козаччини оселилися в Галичині, де дід батька купив у селі Струтин на Золочівщині водний млин. Прізвище його було Жалоба, а що, мабуть, проживав за лісом, прозвали його Заліським, чи Жалоба-Заліським, і воно, під польським впливом, перейшло на Залеський. Степан Залеський уже не живив подвійного прізвища, хоча в родині й зберігалася печатка, на якій були три літери СЖЗ (Степан Жалоба-Залеський) Мати – Людвіка походила з багатодітної родини Ісєвичів. Її батько був священиком у селі Грабківці біля Зборова.

Осип був наймолодшим сином подружжя Залеських. Всього у сім'ї виховувалося п'ятеро хлопців. Життя родини сільського вчителя було дуже нелегким. Доводилося добре роздумувати над щомісячним бюджетом, щоб покрити всі витрати, особливо тоді, коли троє старших синів уже навчалися у Львові та Золочеві. Після виходу батька на пенсію у серпні 1903 року родина переїхала до Золочева. Проте цей переїзд не був щасливим. Після нетривалої хвороби у листопаді 1903 року батько помер. Залишилася мати-вдова з синами, яких треба було прогодувати й зодягнути та покрити шкільні витрати з маленької вдовиної пенсії. В такому скрутному становищі розпочалося шкільне навчання малого Осипа.

І Таран Осип Залеський та Галія Лагодинська-Залеська у контексті музичної культури Галичини першої половини ХХ століття

Золочівська гімназія на той час була поважним навчальним закладом, а уроки музики проводилися на належному фаховому рівні. Спів викладав Юзеф Райс, в майбутньому професор музикології Краківського університету Церковним хором у гімназії керував Ярослав Вербицький, внук композитора Михайла Вербицького.

Осип дуже хотів навчитися грати на скрипці або фортепіано, але мати не мала можливості купити інструмент і платити за навчання. Тоді в шостому класі він зголосився до шкільного духового оркестру, де грав на валторні три роки, тобто до закінчення гімназійної науки. Також великим уподобанням гімназиста було вивчення теорії музики з підручників, які прислав зі Львова брат Тадей, що навчався на філософському факультеті Львівського університету Українських посібників на той час було мало і їх важко було дістати. З огляду на це учень сьомого класу гімназії Осип Залеський вирішив самостійно опрацювати такий посібник теорії музики і послати його до Музичного товариства ім. М.Лисенка на схвалення. Це було першою спробою написання теоретичної праці майбутнім теоретиком-музикологом і виглядало по-дитячому наївно, але С.Людкевич потім при особистих зустрічах згадував цей рукопис, який він переглядав та подав про нього свої зауваження [7, с. 124].

У старших класах гімназії О.Залеський збирав історичні відомості про українську музику, які використовував у доповідях молодіжного гуртка, а також у школі на лекціях української літератури вчителя Гаврилюка.

Після закінчення Золочівської гімназії у 1911 році він продовжив навчання у Львівському університеті на філософському відділі, вибравши як предмети студій природознавство (ботаніка, зоологія, мінералогія, геологія) й географію, а на третьому році студій ще й музикологію, тому що саме тоді з приходом професора А.Хибинського відкрилася кафедра музикології.

Захоплення музикою привело О.Залеського до студентських лав Вищого Музичного інституту ім. М.Лисенка по класу фортепіано й вищих теоретичних предметів, а також до польської консерваторії, яка хоч і називалася офіційно Консерваторія Галицького Музичного товариства, проте всі предмети викладалися польською мовою. Там він вивчав гру на фортепіано та флейті, співав у хорі, студіював теоретичні предмети у польського композитора і музичного критика професора Станіслава Невядомського. Паралельно співав у хорі "Львівського Бояна" і чоловічому студентському хорі "Бандурист".

Не дивлячись на велику зайнятість, саме в цей період розпочинається багаторічна журналістська праця Осипа Степановича, яка тривала до останніх днів його життя і відзначилася написанням численних часописних статей на українські та загальномузичні теми.

У 1912-1913 рр. він працював у редакції щоденника "Діло" у Львові. Залучення студентів до журналістики відбувалося за ініціативи редактора Василя Панейка, який таким чином готував фахівців з різних галузей. Журналістська праця дуже сподобалася молодому Осипу, тому поле цієї діяльності весь час розширювалося: вже в 1913-1914 рр. він співпрацював з щоденником "Руслан", а також став постійним співробітником журналу "Гюстрована Україна", головним редактором якого був відомий історик, професор Іван Крип'якевич.

У 1913 році відбулася зустріч Осипа Залеського і Михайла Гайворонського, який учителював у підльвівському селі й доїжджав до Львова, щоб

продовжити музичні студії. Для популяризації своїх перших музичних спроб М.Гайворонський разом із О.Залеським заснували музичне видавництво “Ліра”. Саме у цьому видавництві під псевдонімом О.Тин вийшли друком музичні твори М.Гайворонського на слова Т.Шевченка “Заповіт” та “Бойова пісня” (“Буря зловіща”); фортепіанна партитура до драми М.Старицького “Ой не ходи, Грицю” в музичній обробці М.Лисенка та інші [5, с.487].

Ноти у видавництві переписував відомий нотограф студент Неділько, розмножувала літографічна фірма Андрейчина. Подальші випуски “Ліри” вийшли вже у Відні, друковані в нотодрукарні Редера в Лейпцигу, зокрема, “Пісні Українських Січових Стрільців”, опрацьовані для хору М.Гайворонським під назвою “Над Стрипою”. Згодом цю збірку перевидала Бойова Управа УСС-ів під назвою “Стрілецьким шляхом”.

Після початку Першої світової війни родина Залеських (мати з трьома меншими синами) переселилася у Відень, де О.Залеський продовжив удосконалювати свої знання у Віденському університеті, вивчаючи здебільшого музикологічні предмети у професорів Г.Адлера, Р.Валлашека та доцента Е.Веллеса, який викладав історію візантійської музики, що було вельми цікаво, адже українська музика частково пов’язана з візантійською. Окрім цього він відвідував приватну музичну школу Кайзера, де на капельмейстерському відділі продовжував вивчення курсу гармонії та гри на фортепіано у Л. та В. Кайзерів, а композицію і контрапункт – у професора А.Боскетті. Сам О.Залеський неодноразово жалкував, що не відвідував у Відні “нової школи” модерної музики, на чолі якої стояв А.Шенберг (1874-1951 рр.), який “...зробив “революцію” в науці гармонії і був творцем експресіонізму, конструктивізму і атональності” [7, с.127].

Також О.Залеський вступає до студентського товариства “Січ”, яке гуртувало студентів-українців, що проживали на той час у Відні. При “Січі” створився гурток для розшуку по віденських лікарнях вояків-українців для допомоги порадами або в переписці з ріднею та доставці їм українських друкованих видань. Для хворих також влаштовувалися концерти, які з радістю слухали не тільки вояки-українці. Розповіді на музичні теми проводив Осип Залеський, а виконавцями були: тенор-соліст О.Семенів, який повернувся зі студій співу в Італії, співачка А.Остапчук, молодий піаніст Б. Кудрик та інші.

Громадсько-просвітницька діяльність О.Залеського цього періоду була надзвичайно багатогранною. Продовжувалася плідна співпраця з М.Гайворонським, який був капельмейстером військового оркестру УСС-ів. Як зазначалося вище, саме за сприяння О.Залеського у видавництві “Ліра” вийшов друком збірник пісень Січових Стрільців у опрацьованні М.Гайворонського. В ці роки також з’являються перші композиторські спроби митця. Щоб познайомити іноземців з українським національним гімном “Ще не вмерла

Україна” М.Вербицького та піснею “Не пора” Д.Січинського, О.Залеський зробив їх переклад для фортепіано в чотири руки і видав потім у Львові (“Ліра”, 1923 р.) з анотацією українською, німецькою та французькою мовами.

Активна хорова діяльність (участь у мішаному хорі з членів “Львівського Бояна”, які опинилися на еміграції у Відні) спонукала О.Залеського до написання та музичної обробки багатьох творів для хору: “Наш клич”, “Ми повернемось”, “Крути”, “Поляглим в бою”, “За правду”, “Карпати”, “Початок дня”, “Вечірні настрої”, “Чарівний світ”, “У лісі на Поліссі”, “Похоронні дзвони”, “Жовнярська доля”, пісні УСС-ів тощо.

Не дивлячись на те, що під час Першої світової війни О.Залеський був покликаний до військової служби у австрійську армію, у 1918 році він зголосився до Української Галицької Армії. Про цей нелегкий час ним написано декілька спогадів у різних українських журналах й у військовій пресі того часу. Також вийшли друком окремі статті на мистецьку тематику у гижневику “Діло” (“Після столітнього ювілею М.Вербицького”, “Один з жерців української пісні (Ол. Семенів)”, “Уваги і замітки про нашу музичну культуру” та інші [9, с.319].

Демобілізувавшись, Осип Залеський одружився на Гертруді Пальм, яка походила з шведсько-естонського роду. Незабаром у них народилися дві доньки: Лідія та Христина. У 1921 році родина переїхала до Станіслава, де О.Залеський розпочав свою адміністративно-музичну діяльність. Він став співзасновником і директором новоствореної філії Вишого Музичного інституту ім. М.Лисенка. Саме О.Залеський запропонував управі товариства “Боян” пов’язати існуючу з 1902 року в Станіславі музичну школу з Вищим Музичним інститутом ім. М.Лисенка. З цим планом О.Залеський поїхав до Львова для обговорення з Музичним товариством, як власником Музичного інституту ім. М.Лисенка. Голова товариства, радник Дрималик, боячись матеріальної відповідальності, ніяк не погоджувався на відкриття філії. Тільки завдяки безпосередній підтримці Станіслава Людкевича у Станіславі було засновано філію Львівського музичного товариства, яка повністю відповідала за матеріальну сторону музичної школи, що одержала назву “Вищий Музичний інститут ім. М.Лисенка, філія в Станіславі”. Головою філії Музичного товариства збори обрали прокуратора Григорія Онуферка, який жваво цікавився музичним життям, а директором – Осипа Залеського. Інститут помістився у Народному домі, користуючись кімнатами товариства “Бесіда”. Незабаром ідея створення філій музичних інститутів прийнялася дуже швидко, і вони відкрилися в інших містах Галичини. Власне Музичні інститути не тільки розбудували українське шкільництво, але й були осередками музичного життя на західноукраїнських землях.

З початком шкільного 1921/1922 навчального року у станіславській філії Вищого Музичного інституту ім. М.Лисенка були відкриті класи фортепіано, скрипки, солоспіву та теоретичних предметів. Учительський склад був таким: клас фортепіано – С.Левицька-Замора і С.Мішкевич; клас скрипки – О.Вислоцький, урядовець дирекції залізниць у Станіславі, добрий скрипаль та педагог, колишній учень О.Шевчика; клас солоспіву – також С.Левицька-Замора, яка мала для цього необхідні кваліфікації; клас духових інструментів і теоретичні предмети – О.Залеський. Уже в перший рік до музичної школи було записано велике число учнів (понад 150). Навчання проводилося за планами львівської централі, на піврічні та річні іспити приїжджав делегат централі – інспектор Музичних інститутів доктор С.Людкевич або директор центрального Інституту В.Барвінський чи інший учитель централі.

З плином часу до філії Вищого Музичного інституту ім. М.Лисенка у Станіславі почали прибувати нові учительські кадри. У 1922 році на місце С.Левицької-Замори, яка виїхала в Полтаву, прийшла Галя Лагодинська, що отримала блискучу піаністичну освіту.

Відома піаністка, музична діячка, письменниця і педагог Галя Лагодинська-Залеська народилася 29 листопада 1900 року у містечку Делятині в родині доктора Миколи Лагодинського, адвоката і посла до Віденського парламенту.

Початкову освіту отримала вдома, так як батьки не хотіли посилати своїх дітей до польської школи. У сім'ї Лагодинських також підросла сестра Ярослава-Олександра (1903-1936 рр.), у майбутньому відома авторка поезій та оповідань з гуцульського життя, яка виступала в літературі під псевдонімом Леся Верховинка та друкувалася в журналах "Молода Україна", "Нові шляхи", "Світ дитини", що виходили у Львові в 20-х роках [3, с.62].

Навчання Галя Лагодинська закінчила у Львові в гімназії Святих Сестер Василянок. Одночасно вивчала в Музичному інституті ім. М.Лисенка гру на фортепіано у професора М.Криницької, теоретичні дисципліни – у професора С.Людкевича. В 1921 році вона виїхала до Відня для подальшого навчання. Музикологічні предмети студіювала у Віденському університеті та приватній музичній школі Кайзера, а також додатково навчалася гри на фортепіано у піаністки Софії Дністрянської (з Рудницьких), учениці знаменитих Єжи Лялевича й Емілія фон Зауера у віденській Майстершুলе.

Розповіді про роки свого навчання у Відні Г.Лагодинська-Залеська представила у статті до журналу "Овид" – "Мій спогад про Софію Дністрянську" (Чикаго. – Овид. – 1957. – Ч.4) [8, с.372].

Після закінчення музичних студій у Відні Галя Лагодинська повернулася в Галичину. Протягом багатьох років вона працювала вчителькою гри на фортепіано у різних філіях Музичного інституту ім. М.Лисенка: Станіславів (1923-1929 рр.), Дрогобич (1929-1931 рр.), Коломия (1931-1941 рр.), знову Станіславів (1941-1944 рр.).

Згадуючи тогочасне життя в Галичині, Г. Лагодинська-Залеська через багато років писала: "... люди з великою любов'ю ставилися до музики і це

Г.Гаран. Осип Залеський та Галя Лагодинська-Залеська у контексті музичної культури Галичини першої половини ХХ століття

відчувалося увесь час та на кожному кроці. Майже не було української родини в місті чи селі, що не стояла б у тісному контакті з музичним життям. Одні співали, другі грали, інші диригували або організовували музичні імпрези – і все те з власної волі й охоти, без ніякого примусу й обов'язку – а всі разом не пропускали ні одної події, щоб участю в ній засвідчити свою любов до музичного мистецтва" [8, с.382]. "Я взялася з запалом до праці, бо й було з ким працювати. Більшість учнів були талановиті, і, що найважливіше, любили музику та пильно працювали так, що на добрі наслідки нашої обопільної праці не треба було довго чекати. Вже перші іспити і полиси показали поступи учнів, а це було чохотою і для них, і для мене до ще більшої наполегливої праці. Ще сьогодні маю в пам'яті всіх тих моїх учнів, їхній образ так виразно рисується в моїх спогадах, що інколи неначе живими бачу їх перед собою" [8, с.373].

Серед великої когорти учнів Галини Лагодинської-Залеської слід виділити таких: Маруся Витвицька-Сливинська (в США); Люба Коссака-Баб'юк (багаторічний професор Львівської консерваторії ім. М.Лисенка); Надя Недільська (викладач Музичного інституту у Філадельфії); Леся Шипайло (в США); Юрій Новодворський (довголітній завідувач фортепіанного відділу Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського); Любомир Ковалів (загинув у роки війни); Ярослав Турянський (в США), Надя Корвацька (в Коломій), Наталія Степаняк (загинула в роки війни), Дарія Михайлів-Ставнича (в Івано-Франківську), Оксана Яремич (в США) та багато інших [10, с.159].

Окрім цього, Г.Лагодинська часто виступала із сольними концертами, про що свідчать афіші того часу. У газеті "Діло" за 1927 р. вміщено статтю Василя Барвінського "Концерт Галі Лагодинської", де написано: "Першу спробу утвердитися перед публікою на самостійному концерті, що відбувся на початку грудня 1927 році у Станіславі, мала піаністка Галя Лагодинська. Її концертна програма складалася з творів: Й.Брамс "Рапсодія Es Dur", Р.Шуман "Новелетта fis moll", Л.Бетовен "Соната As Dur", Ф.Шопен "Скерцо cis moll", декілька мініатюр українських композиторів". Цей виступ В.Барвінський вважає цілком вдалим і висловлює побажання, щоб талановита піаністка "продовжувала свою працю і змагання на тім шляху, що особливо в початках не все вистелений рожами" [11].

Окремо слід згадати про велику кількість концертів, які проводилися на честь вшанування великих композиторів. Так, наприклад, музичний вечір 26 грудня 1925 року був присвячений творчості Й.С.Баха: "... на вечорі прозвучали фортепіанні та скрипкові твори, солоспіви, виконані учнями Інституту (М.Острроверха, Арсентівна, М.Лепкий) та його учителями (Г.Лагодинська, Мандичевські). Реферат про Баха виголосив директор Інституту Осип Залеський" [9, с.120].

Маючи закінчену музичну освіту, Г.Лагодинська не переставала вдосконалюватися як піаністка і тому доїжджала у Львів на лекції знаного піаніста Егона Петрі, який у 1930-1932 роках проводив у багатьох європейських містах майстеркурси, поширюючи піаністичну систему Ф.Бузоні. Також вона багато працювала на радіо, зокрема, для запису концертних програм, зданих у 1936-1937 рр. до СУПроМу для радіотрансляцій [12, с.64].

На жаль, праця "на щоденний хліб" не дала змоги Г.Лагодинській присвятитися виключно піаністичному мистецтву, але вона часто виступала на концертах як піаністка та концертмейстер співаків-солістів.

У кінці 30-х років закінчилася спільна творча співпраця Осипа Залеського та Галі Лагодинської у філії Музичного інституту ім. М.Лисенка в Станіславі. Попереду для обох музикантів були найважчі воєнні роки випробувань. Розпочалася їх мандрівка по широкому світу, проте вони ні на мить не припиняли своєї музично-просвітницької діяльності.

Так, у 1939-1941 рр. Осип Залеський працював у Ерфурті в Німеччині, а з 1941 по 1944 рр. вчителював у гімназії м. Ярослав, де також був другим диригентом "Ярославського Бояна" та деякий час директором ярославської філії Музичного інституту ім. М.Лисенка [13, с.136-142].

З 1944 року на еміграції в Німеччині Осип Залеський вчителював у таборівих українських гімназіях: спочатку в таборі для ДП в Шляйсгайм, а згодом у Мюнхені в українській таборівій організації. В часи примусової таборівій мандрівки, на жаль, у 1946 році померла перша дружина Осипа Залеського. Після довгих поневірянь він з обома доньками у 1950 році емігрував до США і поселився в місті Буффало.

Саме в США група колишніх педагогів Музичного інституту ім. М.Лисенка у 1952 році заснувала Український Музичний інститут Америки, директорами якого в різні роки були Роман Савицький, Володимир Цісик, Зиновій Лисько. Цей інститут був створений за взірцем львівського. Крім центрального закладу в Нью-Йорку він мав філії в одинадцяти містах США і об'єднав численних українських музикантів. У філії Музичного інституту в Буффало після багатьох років знову зустрілися Осип Залеський та Галя Лагодинська.

Слід додати, що після 1944 року Г.Лагодинська виїхала на еміграцію спочатку до Відня, а потім до Аргентини, де у Буенос-Айресі викладала фортепіано у музичній школі при монастирі оо. Василіян. Влітку 1955 року переїхала до Америки у місто Буффало. Працювала вчителькою гри на фортепіано та управителькою відділу Музичного інституту в Нью-Йорку. Восени того ж року вона вийшла заміж за професора Осипа Залеського.

Окрім багаторічної праці піаніста-педагога, Г.Лагодинська-Залеська плідно працювала на літературній ниві, пишучи рецензії, статті, нотатки, спогади-силуетки про українських та іноземних митців-музикантів, які друкувалися в журналі "Овид". Це, зокрема: "Микола Фоменко" – Овид,

1957. – Ч.10; "Володимир Грудин" – Овид, 1958. – Ч.1; "Зиновій Лисько" – Овид, 1958. – Ч.7; "Василь Безкоровайний" – Овид, 1958. – Ч.9; "Андрій Гнатишин" – Овид, 1959. – Ч.1 та інші.

Г.Лагодинська-Залеська є автором повісті "До сонця, до волі", яка вийшла у 1960 році накладом видавництва М.Денисюка і була дуже прихильно зустрінута читачами та критиками. У журналі "Новий світ" (Канада) було надруковане її історичне оповідання з часів боротьби УПА "Ліс", що отримало нагороду на літературному конкурсі СФУЖО в 1960 році. З цієї тематики був також надрукований в журналі "Овид" нарис "Із днів грози" [7, с.134].

Галина Лагодинська-Залеська померла в Буффало 21 червня 1964 року. Осип Залеський пережив дружину майже на 20 років (помер 13 березня 1984 року в Буффало), проживаючи у власному помешканні за адресою: 328 Mills St., Buffalo, NY. 14211.

Всі свої сили він віддав вірному служінню власному народу, присвятивши останні роки життя музичній громадсько-просвітницькій роботі.

Навіть будучи вже у поважному віці, невтомний трудивник-митець продовжував плідно працювати. Вже на американській землі О.Залеський відновив своє музичне видавництво і видав декілька власних творів для хорів і соло: "Похорон жовніра", "Посланіє" (сл. Т.Шевченка), "Чигирин", "Листопад" (сл. Р.Купчинського), "Полудне" (сл. І.Франка), "Досвітні огні" (сл. Лесі Українки) тощо. Також у журналі для дітей "Веселка" свого часу було надруковано багато пісень для дітей: "Учіться", "Соняшник", "З вечірніх мелодій", "Ой, хмариться", "Тече вода", "Червона калина", "Привіт мамі", "Рідна Матуся" та інші.

Вийшли друком теоретичні праці Осипа Залеського, такі як: "Короткий начерк історії української музики" (Філадельфія: Америка, 1951); підручник з теорії музики "Загальні основи музичного знання" (Нью-Йорк: Говерла, 1958); "Життя й творчість Миколи Лисенка" (Вінніпег: Новий шлях, 1959); вправи і пісні для вивчення музичної грамоти "Музичний диктант" (Буффало, 1961); "Українська гімназія в Ярославі" (Чикаго, 1966); "Мала українська музична енциклопедія" (Мюнхен, 1971) та інші.

Проте багато музичних композицій О.Залеського лежать у рукописах в сімейному архіві, такі як обробки пісень УСС-ів, хорові твори для чоловічого, мішаного чи жіночого або дитячого хорів тощо.

Підсумовуючи викладене вище, слід підкреслити вагомий внесок Осипа Залеського та Галини Лагодинської-Залеської у розвиток музичної культури Галичини першої половини ХХ століття. На жаль, більш детальне вивчення їх спадщини ускладнюється відсутністю в Україні необхідних джерелознавчих розвідок. Можливо тепер, коли обставини змінилися, вдасться розшукати матеріали, за допомогою яких можна буде більш ґрунтовно вивчити діяльність

подружжя Залеських, яке всі сили віддавало для потреб музичної освіченості й духовного піднесення рідного українського народу.

1. Ukrainians in North America. A Biographical Directory. – Champaign, Illinois, 1975. – С.374-375.
2. Енциклопедія українознавства / Ред. В.Кубійович. – Львів: Молоде життя, 1993. – Т.2. – С.730; Т.4. – С.1252.
3. Полек В. Біографічний словник Прикарпаття. – Івано-Франківськ. – Додаток до “Нового часу”, 1993-1995. – Зошит II. – 272 с.
4. Костюк О. Осип Залеський – музиколог, композитор, педагог // Альманах Станіславівської землі. – Т.1. – Нью-Йорк–Париж–Торонто, 1975 – С.571-573.
5. Медведик П. Діячі української музичної культури / Матеріали до бібліографічного словника // Записки НТШ. Том ССХХІІ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С.486-487.
6. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – С.141.
7. Залеський О. З мого життя // Альманах Станіславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини. – Т.ІІ. – Нью-Йорк–Париж–Торонто, 1985. – С.122-134.
8. Лагодинська-Залеська Г. З музичного життя Коломиї // Над Прутом у лузі.. Коломия в спогадах / Ред. З.Книш. – Торонто: Срібна сурма, 1962. – С.371-382.
9. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К.: Вежа, 1997. – 325 с.
10. Баб'юк Л. З музичного життя Коломиї // Музика Галичини. Т.ІІ. – Львів: Сполом, 1999. – С.149-164.
11. Діло. – 1927. – Ч.286.
12. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові. – Тернопіль: Астон, 2001. – 400 с.
13. Дуда М. Ярослав у роках 1927-1941 і його музичне життя // Ярославщина і Засяння: Збірник – Нью-Йорк–Париж–Торонто, 1986. – С.136-142.
14. Залеський О. Короткий нарис історії української музики – Філадельфія: Америка, 1951. – 20 с.

Iryna Taran

OSYP ZALESKYJ AND HALYNA LAHODYNSKA-ZALESKA IN THE CONTEXT OF HALYCHYNA'S MUSICAL CULTURE IN THE FIRST PART OF XX CENTURY

The research deals with the analysis of creative, public and educational activity of the famous figures of Halychyna's musical culture of the first part of XX century Osyp Zaleskyj and Halyna Lahodynska-Zaleska.

Уляна Молчко

ВИНИКНЕННЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО ЖУРНАЛУ “БОЯН”

У часи становлення незалежної України особливого значення набувають дослідження, присвячені вивченню призабутих сторінок музичної спадщини Галичини. Мистецьке життя нашого краю на початку ХХ ст. розвивалося в складних умовах соціально-політичного гноблення: спочатку Австро-Угорщина, а потім Польща гальмували розвиток національної культури. Роки пацифікації і наруги над усім українським ставили перед провідною

громадськістю Галичини важливі завдання: захистити і підтримати розвиток мистецтва друкованим словом.

Музична публіцистика у Західній Україні, опираючись на традиції галицького друкованого слова часів Австро-Угорщини та польської окупації, досягла значного розвитку. Відомості з мистецького життя систематично вміщувалися у різних друкованих органах Австро-Угорщини на теренах Галичини: “Діло”, “Слово”, “Зоря”. Авторами критичних музикознавчих статей були І.Франко, В.Лукич, С.Воробкевич, А.Вахнянин, В.Матюк, О.Нижанківський, П.Бажанський. У 1905-1907 роках у Львові виходив “Артистичний вісник” – журнал, присвячений пластичному мистецтву, театрові та музиці, редакторами якого були І.Труш та С.Людкевич. Користувалися попитом також мистецькі видання “Родимий листок”, “Ілюстрований музичний календар” (1904-1907).

За польської окупації музичною журналістикою та критикою займалися майже всі західноукраїнські композитори. Вони пропагували кращі зразки національного мистецтва, відстоювали його реалістичні засади й художню змістовність. Так створювався музичний літопис того часу, висвітлювалися сильні й слабкі сторони культурного життя. У 1925 році у Львові вийшов друком “Музичний листок” під редакцією С.Людкевича. Мистецькі відомості також друкуються у місячнику літератури, мистецтва і культури, що виходив у Львові у 1920 році під назвою “Життя і мистецтво”, у 1929-1930 роках тут видано “Музичний вісник”, орган Музичного товариства імені М.Лисенка, редактором якого був І.Гриневецький. Декілька випусків “Музичних вістей” побачило світ у 1934-1936 роках. Асоціація незалежних українських мистців видає ілюстрований кварталник “Мистецтво” у 1932-1935 роках під редакцією П.Ковжуна. За польського панування під редакцією Я.Ярославенка виходить хроніка музичної накладні “Торбан”.

У березні 1937 року у Стрию почав видаватися журнал “Українська музика” під редакцією З.Лиська, який був органом Союзу Українських Професійних Музик. Саме він сприяв професіоналізації національного мистецтва, розвиткові музичної критики і науки.

Багато уваги приділяли рецензуванню культурного життя краю головні львівські газети “Діло”, “Новий час”, “Українські вісті”, “Назустріч”. Щоб забезпечити належний фаховий рівень дописів, тут співпрацювали В.Барвінський (“Діло”, “Новий час”), С.Людкевич (“Діло”), П.Нижанківський (“Українські вісті”), А.Рудницький (“Назустріч”). Крім того, частими дописувачами були видатні музиканти Р.Савицький, З.Лисько, Б.Кудрик, І.Шмериківсько-Приймава. Внаслідок цієї праці підвищувався музичний рівень широкого загалу і сприймання даного мистецтва взагалі.

Широко висвітлювалося музичне життя у виданнях, що друкувалися в Коломиї – одному з провідних культурних центрів Західної України. Пропа-

гуванням національного мистецтва займалися видання “Поступ” (1903 р.), “Україна” (1919 р.), “Гуцульське слово” (1934 р.), “Ми йдемо вперед” (1937 р.), “Світ молоді” (1939 р.), “Воля Покуття” (1941 р.) [8].

На теренах Галичини паралельно друкувалися польські музичні видання: “Оркестр” (1925 р.) та “Ехо” (1937 р.). У радянській Україні в цей час існувала така музична періодика: “Музикальний вісник” (1919 р.), “Музика” (1923 р.), “Українська музична газета” (1926 р.). З 1932 року виходить “Музика мас”, а з 1933 р. – “Радянська музика”.

Повертаючись до питання української музичної преси в Галичині, слід назвати ще один журнал – “Боян”, який виходив у 1919-1930 роках на Дрогобиччині. Згаданий часопис заслуговує глибшого висвітлення, бо відображає високий рівень культурного життя краю.

У науковій літературі, а саме в статті С.Людкевича “Огляд нашої музичної публіцистики в Галичині” [6, с.348], в монографії А.Рудницького “Українська музика” [9, с.368] та в четвертому томі “Історія української музики” [5, с.549], інформативно згадується про діяльність журналу “Боян” на теренах Західної України. Історико-краєзнавчий збірник “Дрогобиччина – земля Івана Франка” [10; 11], подає короткі відомості про часопис у зв’язку із висвітленням постатей відомих громадських діячів – о. С.Сапруна та В.Сольчаника. Професор С.Шнерх у своїй книзі “Незмовкля пісня” [12, с.64], яка присвячена долі галицької родини Сапрунів, описує вихід у світ даного видання лише фрагментарно.

Тому метою пропонованого дослідження є прослідкувати історичні передумови виникнення місячника “Боян”, розповісти про його засновників, а також детально охарактеризувати тематику журнальних статей та висвітлити складний процес формування професійної музичної культури на Західній Україні.

Наприкінці 20-х років ХХ століття на Дрогобиччині музичне життя досягло високого мистецького рівня. Цьому сприяла діяльність великої кількості хорових колективів при церквах та гімназіях (хор читальні “Просвіта”, хор при Українській гімназії та Учительській Семінарії сс.Василіянок, хор “Робітничої Громади”, хорове товариство “Дрогобицький Боян”), а також відкриття філії Вищого Музичного Інституту ім. М.Лисенка. Усі вони потребували збагачення своєї музичної культури, щоб не скотитися до примітиву, а піднятися до вищого професійного рівня.

Цю функцію міг виконати лише друкований орган, періодичний місячник, доступний кожному самодіяльному музичному колективі. Найбільшу потребу в такому виданні відчували ті, хто керував хорами. І серед них – о. Северин Сапрус та проф. Володимир Сольчаник. Саме вони і взяли до важкої і ризикованої справи видання журналу “Боян”.

Тут слід кілька слів сказати про самих видавців. Отець Северин Сапрус, уродженець дрогобицької сім’ї, походив з родини священика. Колишній вояк УГА, після поранення під Чортковом висвятився і повернувся до Дрогобича, де протягом двадцяти років працював гімназійним учителем хорового співу та катехизації, директором Музичного інституту ім. Лисенка, першим і довголітнім диригентом “Дрогобицького Бояну”.

Володимир Сольчаник у молоді роки також пройшов дорогами Першої світової війни. Був поручником УГА. Пройшов тиф та польський полон у Тухолі. Все своє подальше життя працював у Дрогобицькій українській гімназії викладачем української мови та інших предметів. Захоплювався музикою. Співав у “Дрогобицькому Бояні” (виконував сольні тенорові партії). До того ж був секретарем музичного товариства “Боян” у Дрогобичі, а від 1931 року – його головою.

Вихід у світ місячника “Боян” став помітною подією не лише в житті міста. Видання швидко оцінили музичні кола Галичини. І дійсно, журнал відіграв значну роль у справі піднесення хорового мистецтва та поживлення музичного життя краю. З’явилася видання, яке надавало допомогу хоровим колективам і теоретичним матеріалом, і нотами, і організаційними порадами.

У першому числі “Бояну” у редакційній статті мовиться: “Зважаючись випустити отсе перше число нашого органу, ми станули між двома зовсім протилежними почуттями: з одної сторони, присвічувала нам та манила нас великість ідеї поширення нашої співацької культури, слави нашої пісні... З другої сторони, лякала нас непевність, як приймуть наш порив співацькі і музичні наші круги, чи його підіпруть та чи допоможуть нам розвинути діло?” [2]. У цих словах – завдання, які ставила перед собою редакція журналу, а також усвідомлення усієї складності розпочатої справи. За виголошеними ідеями стояло хорове товариство “Боян”, яке сміливо взяло на себе організаційну частину видавництва і його фінансову підтримку.

Отже, у червні 1929 року перше число “Бояну” побачило світ. Часопис мав дуже скромний вигляд. Був невеликого розміру: 24,5 см на 17 см. На титульній сторінці (Рис. 1) вгорі – напис великими літерами – “Боян”. Під ним – меншими літерами: “місячник для співацьких і музичних справ”. Далі – дата, місце видання, число, короткий виклад змісту. На цій сторінці поміщено також початок статті “Від редакції”. На останній



Рис. 1.

сторінці – примітка: “Видає співоче товариство “Дрогобицький Боян”. Місце видання – Дрогобич. З друкарні Й. Левенкопфа” [2]. Цей та інші числа місячника друкувалися на сірому тонкому папері, окремої обкладинки не було.

Перші числа “Бояна” призначалися для потреб міських та сільських хорів. Але редакція на цьому не планувала зупинитись. У першому числі видавці заявляють, що надалі має “Боян” стати органом загальномузичним.

Очолити редакцію журналу, о. С. Сапрун задалегідь обмірковує структуру свого видання, його напрям і завдання. Про це ми довідуємося із вже згаданого вступного слова “Від редакції”. Далі чітко викладена тематика матеріалів, яка поділялася на п’ять відділів. Серед них: відділ загальномузичний, який обіймав статті загальномузичного характеру; відділ дидактичний, що подавав виклади з теорії, гармонії, історії музики, диригентської техніки; відділ організаційний, де друкувалися матеріали про організацію і діяльність співацьких гуртків і товариств. Окремо об’єднувалися інформації відділів дописів та хроніки музичного і співацького життя. В цих рядках – чітко сформульоване ідейне кредо та напрямки роботи. Справді, червнєве число відповідало накресленій меті. З програмною статтею “Виховуюче значіння хору” виступає о. Северин Сапрун. Тут автор підкреслює ті важливі чинники виховання народу, які містить в собі хоровий спів. Бо спів – це, насамперед, культура народу, він виховує в людині почуття прекрасного, чим збагачує зміст життя. Автор вважає, що кожен співак, виконуючи музичний твір, повинен глибоко замислюватись над його змістом: “Вслухуючись в твір, – пише о. С. Сапрун, – ми немов входимо в контакт з душею композитора. Співак є найближче до твору. Співак через саме студіювання твору входить у його ядро” [2]. Є в цій статті і кілька рядків, адресованих низькопробній музиці, яка звучить у кав’ярнях. На цьому стаття переривається. Продовження її знаходимо у наступних числах.

Не менш важливою є стаття Володимира Сольчаника “Внутрішнє життя співацьких товариств”, яка також друкувалася з продовженням у кількох числах. Значення цього допису для діяльності хорових колективів досить вагоме, бо дає конкретні вказівки до дії, організаційні поради. Автор наголошує на тому, що хор – це не звичайний гурт людей, а співацьке товариство з конкретними цілями. В. Сольчаник дає ділові настанови, як повинно виглядати внутрішнє життя такого товариства, як розумно розподілити працю у ньому.

Володимир Сольчаник дає конкретні поради, підкріплені досвідом роботи у хорі. Безперечно, це полегшувало нелегкі організаційні кроки в хоровій справі тим ініціаторам, котрі брались налагодити хорову справу на Дрогобиччині.

Видавці місячника дбали також про те, щоб члени співацьких товариств були не просто виконавцями музичних творів, а добре обізнаними музично. Через те в місячнику друкується ряд статей з питань музичної грамоти. Для

прикладу, Теофіл Дуб подає тут свій виклад під заголовком “Теорія музики”, де починає з елементарної музичної грамоти, розтлумачує значення таких понять, як музичний звук, висота тону, час тривання тону, тембр голосу.

Просвітницьку мету несуть в собі дописи Осипа Хомінського “Курс для диригентів аматорських хорів”, Івана Левицького “Про так званий тон скрипки і його умови”. Протягом 1930 року “Боян” друкує “Малу музичну енциклопедію”, де крім пояснень музичної термінології вміщено короткі нариси про українських композиторів та музикантів (М. Березовського, Д. Бортиянського, А. Вахнянина, А. Веделя, М. Вербицького, О. Вересая та ін.). Існував до друку “Малу музичну енциклопедію” Станіслав Людкевич. У “Бояні” зустрічаються й інші його матеріали, як-от – “Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах”.

Відомо, що о. С. Сапрун був добрим організатором і журналістом. Він розумів, що таке видання, як “Боян”, потребує публікацій досвідчених музикантів і композиторів. Тому із задоволенням надає слово знаному вже на той час композиторові С. Людкевичу. До речі, Людкевич відомий не лише як композитор, але й як публіцист мистецьких і музичних видань. Ще у 1905 році разом з художником І. Трушем він став співвидавцем журналу “Артистичний вісник”, де редагував музичну частину видання. Його авторство у “Бояні” свідчить про високий рівень цього місячника. Станіслав Людкевич розумів нагальну потребу громадськості в такому виданні і своєю участю підтримував ідею о. С. Сапруна.

Велике значення для хорових товариств мали публікації про життя і творчість українських композиторів-класиків К. Стеценка, М. Леонтовича (наприклад, стаття М. Тележинського “Український пісняр М. Леонтович”).

А рубрики “Дописи”, “Огляд співацького та музичного життя (хроніка)” становлять особливий інтерес не лише для тогочасного читача, але й для сучасного дослідника музичного життя Галичини 20-30-х років. Інформації, подані з різних міст і сіл, розповідають про концертне життя краю. Цими повідомленнями видавці намагалися якнайповніше охопити музичні новини, які надходили до редакції з різних куточків світу, де на той час проживали українці: Радянська Україна, Польща, Чехословаччина, Болгарія, Румунія, Німеччина, Австрія, США, Канада.

З матеріалів цього відділу ми довідуємось про концерти кобзарів-бандуристів, піаністки Любки Колесси у Львові, святкування на честь Шевченка на Волині і Поліссі. Є тут повідомлення про концертну діяльність Одарки Бандрівської, хору Котка, хорових гуртів Рівненщини. А ось цікаве повідомлення, надруковане у 4-му числі “Бояна” за 1930 рік: “Хорові гурти на Рівненщині з радістю прийняли появу нашого співочого журналу “Боян” – і приступають до масового поширення його між своїми членами” [3]. Цей факт

свідчить про те, що журнал завойовував популярність і на Рівненщині. Більше того, він спричинився до питання створення у цьому краї Співочого Союзу – об'єднання, яке б зуміло вивести з упадку “співочий організм” України, займалося б поширенням нот, згуртуванням музичного життя на Україні.

Докладно описувалося в “Бояні” протягом 1929-1930 років співацьке життя Дрогобищчини (розповідалось про хорові колективи Дрогобича, Борислава, Трускавця, Гаїв, Болехівців, Грушова).

Під рубрикою “Організаційний рух” подавалася широка інформація про організаційну, творчу, пропагандистську діяльність “Дрогобицького Бояна”. Для прикладу, у 1929 році “Дрогобицький Боян” влаштовує разом з гімназією Шевченківські концерти, у 1930 році хор підготував вечір творів Леонтовича, видав збірник коляд Ю.Грох-Грохольського, вистудіював і виспівав у церкві св. Трійці двохорне “Слава – Єдинородний” Д.Бортнянського, виступив із концертом у Трускавці та ін. Інформативно подано в журналі життя “Боянів” Стрия, Станіславова, Тернополя, Борислава.

Зі сторінок “Бояна” дізнаємося також про стан музичної освіти у Дрогобичі. У 4-5 числах 1930 року ведеться мова про педагогічну роботу Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка та його філій, наводяться звіти їх діяльності за 1929-1930 навчальний рік.

Часопис ставив перед собою ціль – допомогти хоровим гурткам не лише теоретичним матеріалом та порадами, а й задовольнити їх потреби у репертуарному плані. Це, на думку о. С.Сапруна, є основною метою його видання. Саме ця потреба хорів і покликала до життя місячник. Тому журнал взявся до конкретної роботи – періодично видає додатки з нотами народних пісень, аранжованих для хору О.Кошицем (“Ой у полі, та й у Баришполі”), М.Леонтовичем (“Дударик”, “Зашуміла ліщинонька”), а також “Колискову” К.Богуславського.

А ось ще один цікавий штрих до видавничої діяльності о. С.Сапруна. Літературно-науковий, мистецький і громадський місячник “Нові шляхи” за січень 1930 року друкує інформацію, яка стосується ще одної сторінки видавничої діяльності редакції “Бояну”. У рубриці “Замітки й оцінки” читаємо: “Ювілейний музичний календар на р. 1930 виданий у століття заснування першого мистецького хору в Галичині при катедральному соборі в Перемишлі 1829-1929” [7]. Далі довідуємось, що цей настінний календар видала редакція місячника “Боян” у Дрогобичі на дохід “Рідної школи”. Публікацією цього календаря редакція зробила добру справу – прийшла на допомогу українським шкільним установам. У календарі відзначалися греко-католицькі і римо-католицькі свята, подавалися фотографії українських композиторів. “Боян” і його редакція видали “Календар” з метою реклами співацького товариства.

Із наведених вище історичних фактів випливає, що журнал приносив велику користь самодіяльним хорам. Його завжди чекали і радо сприймали співочі колективи у селах і містечках Дрогобищчини, а пізніше і всієї Галичини. Часопис на своїх сторінках “спілкувався” з читачами, видавці очікували від читачів ділових порад, вказівок, зауваг.

У планах видавців було висвітлення багатьох цікавих ідей. Журнал планували вивести на ширший шлях. У першому числі за 1930 рік подається широка програма на майбутнє. Редакція пише, що цей журнал “привела у світ життєва необхідність. Він немовби самовільно вилетів із хаосу нашого співочого життя – з криком та зазивом до оновлення та організації цього життя” [3]. У перших числах “Бояну” йшло ретельне шукання шляхів роботи, глибоко вивчалася співоча справа в Галичині.

З тою ж метою у Львові скликано 14 грудня 1929 року “анкету найвизначніших діячів на співочому й музичному колі”. Ця зустріч музикантів Галичини відбулася в малому залі Музичного Інституту ім. Лисенка. Дискусія, яка відбулася при цій зустрічі, незаперечно доводила, що видання музичного місячника є кінцевою річчю не лише для співочих мас широкого плану, але й для тих музичних інституцій, які представляють вищу музичну освіту. Журнал потрібен був і тим, хто ставиться до музики фахово. Отже, “Боян” на своїх сторінках сміливо висував важливу проблему тогочасного музичного життя: він авторитетно доводив, що музичним колам нашого краю потрібне ще одне, фахове музичне видання. Створити такий журнал було прямим обов'язком Музичного товариства ім. М.Лисенка.

Як бачимо, січневе число “Бояну” було сповнене оптимізму і великих планів. Але у квітні того ж року на сторінках журналу з'являються тривожні сигнали про фінансову кризу видання. У п'ятому числі читаємо: “Фінансовий тягар видавництва несе тепер одне співоче товариство “Дрогобицький Боян”, яке кинуло на цю ціль весь свій капітал з очевидною кривдою своїх власних інтересів. Однак засоби товариства вичерпані” [4]. Там же, з обкладинки до читачів волав заклик: “Хочете, щоби “Боян” не “упав”? То вирівняйте передплату і з'єднайте нових передплатників” [4]. На жаль, цей та попередні заклики не змогли змінити ситуації. “Боян” майже після півторарічного існування припинив діяльність. Громадськість краю не змогла своїми скромними датками підтримати життя “Бояна”. Матеріальні нестачі, сутужне фінансове становище широких галицьких мас під польською окупацією поставили крапку на виданні цього музичного журналу. Грудневе число за 1930 рік стало останнім.

Значення журналу “Боян” для розвитку національної культури вагоме. Адже була здійснена велика справа поширення музичної просвіти в краю. Він сколихнув мистецькі кола, запалив до подальшої видавничої діяльності.

На прикладі виникнення та діяльності часопису “Боян” простежується тривалий і тернистий шлях формування музичних видань Галичини!

1. “Боян” // Енциклопедія Українознавства: Словникова частина. – Т.1 – Львів, 1993. – С.169.
2. “Боян”. – 1930. – №1.
3. Там само.
4. “Боян”. – 1930. – №4-5.
5. Історія української музики: У 6-ти томах. – Т.4. – К.: Наукова думка, 1992. – С.649
6. Людкевич С. Огляд нашої музичної публіцистики в Галичині // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973. – С.348.
7. “Нові шляхи”. – 1930. – №1.
8. Романюк М., Галушко М. Українські часописи Коломиї 1865-1994 рр. – Львів, 1996.
9. Рудницький А. Українська музика. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – С.368.
10. Сольчаник А. Володимир Сольчаник (1892-1939) // Дрогобиччина – земля Івана Франка: У 4-х тт. – Т.1. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто. – 1973. – С.696-697.
11. Шнерх С., Довгалюк І. Сторінки життя і творчості о.С.Сапруна // Дрогобиччина – земля Івана Франка / Упорядник Шалата М.: У 4-х тт. – Т.4. – Дрогобич: Відродження, 1997. – С.568, 570, 572.
12. Шнерх С. Незмовкна пісня. – Львів: “Те Рус”, 2001. – С.64.

Uliana Moltchko

THE MUSIC MAGAZINE'S “BOIAN” HISTORY OF ORIGIN AND ACTIVITY

In the suggested article the history of origin and activity of the music magazine “Boian” is considered. The magazine printed in Drohobych in 1929-30. The problems of music life in the West Ukraine at the beginning of the XXth century were brightly retraced in this magazine.

Олександра Німилевич

КОМПОЗИТОР, ДИРИГЕНТ І ПЕДАГОГ БОГДАН ВАХНЯНИН (до 120-річчя від дня народження)

Ім'я Богдана Вахнянина як педагога, композитора, диригента, музичного критика є маловідомим для широких кіл. Різносторонні обдарування Б.Вахнянина плекались в атмосфері високого патріотизму, культури, професіоналізму, адже він був племінником провідного галицького громадсько-політичного діяча другої половини XIX – початку XX ст., композитора Анатолія Вахнянина, постать якого асоціюється із заснуванням культурно-освітнього товариства “Просвіта”, хорових товариств “Торбан” і “Боян”, Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові.

Сьогодні ще немає окремих досліджень, присвячених розкриттю життєвого шляху, творчого, виконавського та педагогічного доробку Б.Вахнянина. Коротка згадка про композитора і педагога у нарисі Я.Михальчишина [14] та біографічному словнику П.Медведика [1: 3], а також повідомлення у

О.Німилевич. Композитор, диригент і педагог Богдан Вахнянин

ряді енциклопедичних і довідкових видань, зокрема, в Енциклопедії Українознавства [9], довідниках М.Дитиняк [7], І.Соневецького [15] та ін., дають нам змогу отримати деякі біографічні відомості про цього забутого музиканта.

Значна кількість хронікальних матеріалів у тогочасній пресі (“Діло”, “Руслан”, “Музичний вісник”, “Боян”), окремі відомості у статтях та рецензіях С.Людкевича [12], у праці Л.Ханик [16] подають інформацію про виконавську, концертну та композиторську спадщину Б.Вахнянина.

Ім'я Богдана Вахнянина знаходимо у переліку прізвищ визначних діячів музичного мистецтва, які відіграли вагомий роль у розвитку освітнього процесу і зростанні майстерності та рівня хорового товариства “Стрийський Боян”, а саме в “Історії української музики” [8] та окремих статтях, вміщених в історико-мемуарному збірнику “Стрийщина” [1; 10].

Основною джерельною базою для написання пропонованої статті стали твори Б.Вахнянина, які вийшли друком за його життя, та рукописи, що збереглися у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка НАН України, адже після 1939 року був виданий тільки один твір композитора на вірші Т.Шевченка “Садок вишневий коло хати” [11]. Цікавими є також декілька рецензій Б.Вахнянина на концертні програми хорових колективів, що публікувались у часописі “Діло” в 1910-1913 рр. [5; 6].

Отож, маючи досить фрагментарні згадки про життя і творчість Богдана Вахнянина, визріла необхідність подання якомога ціліснішого життєвого та творчого портрета, жанрової характеристики композиторського доробку, а також розкриття концертно-виконавської діяльності та значення педагогічної спадщини, що і складає основні завдання цієї статті.

На тлі розвитку західноукраїнського музичного життя початку XX сторіччя досить яскраво виділяється творчість Богдана Вахнянина – композитора, диригента, гімназійного учителя. Народився він 16 листопада 1883 року в Стрию. Батько митця – Іван Вахнянин – теж гімназійний учитель, був братом одного з найбільш активних суспільних, культурних та наукових діячів Галичини, видатного композитора, хорового диригента, автора першої західноукраїнської опери “Купало”, літератора, журналіста Анатолія (Наталія) Вахнянина. Іван Вахнянин входив до першого правління хору “Стрийський Боян”, разом із Є.Олесницьким (голова), В.Нижанківським (диригент, брат О.Нижанківського) та О.Бобикевичем (учитель Стрийської гімназії). Саме мистецьке родинне середовище спонукало Богдана з дитячих років до культурно-просвітницької діяльності.

Середню освіту Б.Вахнянин здобував у Стрийській гімназії. Перші свої композиції написав, будучи учнем шостого класу гімназії, а саме, обробку народної пісні “Жучок” для мішаного хору і фортепіанні етюди (“Козак” – еюд D-dur, Етюд – F-dur). Згодом композитор переїжджає до Львова, де

навчається у Вишому музичному інституті ім. М.Лисенка (клас фортепіано М.Криницької, клас теорії музики і композиції А.Вахнянина та С.Людкевича). Впродовж навчання Б.Вахнянин інтенсивно творчо працює, особливо в жанрах хорової та фортепіанної музики. Його твори включались до програм різноманітних хорових колективів. Навесні 1906 року (3 квітня та 3 травня) дав свої перші концерти з досить великим успіхом хор “Бандурист”, де у програмі, поряд з композиціями С.Людкевича, виступом кобзаря Г.Хоткевича, прозвучав і “Хор запорожців” Б.Вахнянина, а в концерті пам’яті Т.Шевченка (5.03.1908 р.) хор “Бандурист” виконав твір Б.Вахнянина “Три дороги” [16, с.40].

Після закінчення Вишого музичного інституту ім. М.Лисенка у 1909 році композитор розпочинає педагогічну роботу в Українській академічній гімназії у Львові (1910-1912) як викладач української і польської мов, співу та музики. У цей час хорові композиції Б.Вахнянина на слова Т.Шевченка часто залучались до програм традиційних щорічних вечорів пам’яті поета, зокрема у Шевченківському концерті 10 березня 1910 р. прозвучав твір “Гей на бій” у виконанні хору “Бандурист”. В цьому концерті виступила і сестра композитора, Ольга Вахнянин, яка виконала солоспів М.Лисенка “Розвійтеся з вітром” та створила, за словами С.Людкевича, “особливо добре вражіння” [12, с.436].

У 1912 році Б.Вахнянин переїжджає до Перемишля і там стає викладачем української чоловічої гімназії, диригентом гімназійного хору, а також учителем співу в учительській семінарії. Від часу заснування Вишого музичного інституту ім. М.Лисенка в Перемишлі (1924) до 1926 року Б.Вахнянин був його першим директором, де викладав історію музики та гармонію. У 1924-1925 рр. він стає диригентом “Перемишльського Бояна”, з яким бере участь у вечорах, концертах, присвячених Т.Шевченкові, М.Шашкевичу, І.Франкові, Г.Цеглинському. В репертуарі хору – твори М.Лисенка, М.Вербицького, С.Людкевича, Ф.Колесси, Д.Січинського, а також його власні композиції. “Саме з гімназійних літ, з років навчання в Музичному інституті пам’ятаю Б.Вахнянина, високого брюнета, завжди охайно одягненого, з іронічною іскринкою в очах, серйозного і товариського, галантного”, – так згадує композитора Я.Михальчишин, випускник Вишого музичного інституту ім. М.Лисенка в Перемишлі, педагог-економіст, серце якого віддане українській музиці і пісні [14, с.198].

Рідне місто Стрий завжди вабило композитора красою природи, розташуванням у передгір’ї Карпат. У 1926 році Б.Вахнянин переїхав з Перемишля до Стрия, влаштувався на посаді учителя гімназії та став диригентом стрийського “Бояна”, який був для нього своєрідною творчою лабораторією. В цей час зростає професійний рівень і поживається діяльність товариства “Боян”, яке після смерті основного керівника О.Нижанківського

втратило свою активність. Хор виступає з ювілейними концертами в Стрию та сусідніх містах.

У 1929 році Б.Вахнянин переїхав до Львова, де активно і плідно включився у музично-громадську діяльність міста, працював в Українській академічній гімназії (до 1932 р.), а з 4.11.1929 року хор “Бандурист” розпочав свої проби під диригентством проф. Б.Вахнянина [17]. Цікаво те, що Б.Вахнянин сам любив співати, і його часто запрошували хорові колективи для виконання сольних партій у тих чи інших творах. Так, на Шевченківському концерті в 1906 році Б.Вахнянин як соліст “Львівського Бояну” виступив разом із С.Крушельницькою та М.Волошиним. Варто згадати, що 18 березня 1930 року в Перемишлі відбувся Шевченківський концерт за участю перемишльського “Бояна”, відомої співачки І.Синенької-Іваницької та соліста хору Б.Вахнянина, рецензія на який з’явилася у журналі “Боян”: “Хор перемиський “Боян” виконав під проводом диригента п. Кліша-Ревуцького “Ой чого ти почорніло”, Людкевича “Косаря” і Барвінського “Заповіт” (із фортепіано на 4 руки). Виконання цього доволі трудного твору – признати треба, було – поминувши трохи заповільні темпа – доволі вдатне. Басове сольо “Заповіту” виконав інтелігентно п. Вахнянин Б. Дострій фортеп’яновий спочивав в певних руках п. О.Ціпановської і п. Витвицького” [18, с.42]. У квітні 1930 року Українська Державна гімназія у Львові святкувала дні пам’яті Т.Шевченка. Програма цього свята була різноманітна і багата. Мішані хори в супроводі симфонічного оркестру виконали під проводом проф. Б.Вахнянина “Заповіт” К.Стеценка, народні пісні Ф.Колесси та “У перетику ходила” Б.Вахнянина [19].

С.Людкевич, ставлячи Б. Вахнянина в ряд “доморошених” музичних діячів, водночас визнавав професіоналізм у його композиторській творчості. Аналізуючи чоловічий хор “Гей на бій” на слова Х.Алчевської, С.Людкевич писав: “Хор Б. Вахнянина повний питомого йому темпераменту, доброї гармонічної роботи, хоч ритмічно трохи одноставний, закінченням дивно фрапууючий (вражаючий – О.Н.) (у G-dur на медіанті b), взорований трохи у фактурі й характері на німецьких регенсбургерах” (німецький “Регенсбургер” – збірник легких чоловічих хорів гармонічної фактури, в стилі німецьких народних пісень, які виконував і видавав чоловічий хор з міста Регенсбург – О.Н.) [12, с.436].

В 30-х роках ХХ сторіччя композитор жив, працював і творив у Львові, де і помер 18 січня 1940 року. Похований Б.Вахнянин на Личаківському цвинтарі у Львові поруч з могилою композитора Анатолія Вахнянина.

Б.Вахнянин є автором багатьох хорових творів на слова Т.Шевченка: “Дума” з “Невольника” для мішаного хору, з присвятою А.Вахнянинові (1905), “У перетику ходила”, “Садок вишневий” для мішаного хору, “Заповіт” для дитячого хору, “Хор запорожців” з музичної картини “Гайдамаки”, дума “У

неділю рано-вранці” для мішаного хору з фортепіано. Його хорова творчість представлена такими композиціями для мішаних, чоловічих хорів, як “Гей на бій” сл. Х.Алчевської, “Хор бурлаків” на слова Я.Щоголіва, “Червоний бенкет”, “Пісня життя” на слова Н.Німентовської, “Рвіть усі хрести з землі”, “Три дороги” для чоловічого хору до слів П.Кузьменка та ін. Працюючи як диригент з хоровими колективами та оркестрами, Б. Вахнянин створив музичні картини “Титар” для чоловічого та мішаного хорів, соліста й оркестру, “Лебедин” для мішаного хору у супроводі симфонічного оркестру на слова Т. Шевченка, дві оперети – “Попелюшка” та “Орися” на власне лібрето, а також “Український вертеп” (1933) на слова У.Кравченко, музику до народної драми в 5-ти діях “Ой не ходи, Грицю”, релігійно-патріотичну ораторію “Буря на морі” для двох чоловічих хорів і одного жіночого з оркестром або 2-х фортепіано, слова І.Манджури. Ця ораторія отримала високу оцінку С.Людкевича, який писав: “Композиція ся, як і інші більші твори відомого композитора, виявляє всі сильні й слабкі сторони його музи: з одного боку – свіжість і оригінальність помислів і інвенції, навіть моменти буйного розмаху до орлиного лету, з другого ж боку – недостачу поглиблення і вироблення в технічному переведенні, особливо ж у гармонічному і модуляційнім плані... З тим усім, однак, його “ораторія” надто ясна в задумі, прозора в будові, надто свіжа і співна у вокальній частині...” [12, с.469]. Всі ці твори публікувалися у музичному видавництві “Просвіта” у Львові та видавництвах “Торбан” і “Львівський Боян”.

Численні солоспіви композитора (“Сирітка”, “Соловейко”, “В мене серце до любові”, “Ляля”, “Молитва”, “Над коліскою”, “Ридали всі струни”, “Як тихо, глухо” та ін.) на слова Т.Шевченка, П.Грабовського, В.Кулика, С.Чарнецького, В.Масляка, були в репертуарі співачок Ольги Дмитраш, Івонни Синенької-Іваницької, Марії Сабат-Свірської.

Наступна сторінка творчості Б.Вахнянина – фортепіанні композиції: “Думка і Козачок” – етюд D-dur, Етюд F-dur, “Козак” c-moll. “Думка і Коломийки”, “Веснівка” – твори віртуозного характеру, з гомофонно-гармонічним типом викладу, фактура насичена фігурами октавної та дрібної техніки, арпеджіо, акордовими каскадами; “Marche funebre” d-moll – вирізняється триплановим фактурним викладом, темпом Adagio, насиченістю мелізмами.

Малознаними і рідковиконуваними сьогодні є колядки і щедрівки для фортепіано в опрацюванні Б.Вахнянина, які були створені в 1933 році у Львові для збагачення фортепіанного педагогічного репертуару. Цей альбом складається з двох частин: “Бог предвічний” (Чемним дітям зладив на Ялинку Вуйко Богдан) – 20 колядок з текстами та “На щедрій вечір” (Чемним дітям зладив Вуйко Богдан) – 16 щедрівок за К.Стеценком. Кожна колядка і щедрівка характерна дбайливим і точним поданням динаміки, аплікатури, штрихів, а

проставляючи темпи, автор використовує позначення українською та італійською мовами. Завдання цього збірничка Б.Вахнянин вбачав у піднятті цілого пласта української культури, а саме – церковних коляд і щедрівок, популяризації їх широкими колами виконавців, у вихованні на цьому багатому матеріалі початкуючих музикантів. Збірки коляд і щедрівок Б.Вахнянина повинні стати доброю підмогою вчителям музики в процесі залучення дітей до релігійних свят, зокрема Різдва, під час якого великою популярністю користується обряд вертепного дійства з вірою, добром, веселістю та радістю. Фортепіанний супровід коляд і щедрівок доступний, сприятиме розвитку музичних здібностей дітей та глибшому вивченню цього пласта календарно-обрядового фольклору в школі.

Пісні, створені спеціально для дітей, несуть в собі ознаки, що характеризують специфіку дитячої творчості: ширість, емоційність, тяжіння до гри, таємничість і загадковість. Завдяки наявності у пісні поетичного слова, вона набагато більше, ніж будь-який інший жанр, звернена безпосередньо до емоційного світу дітей, їх почуттів, а через них і до свідомості, що виявляє значний вплив на формування морально-естетичних якостей школярів. Розуміючи це, прагнучи збагатити дитячий пісенний репертуар, Б.Вахнянин впродовж цілого життя плідно працював над створенням співаників для мішаних, чоловічих та особливо дитячих хорів, куди ввійшли народні, стрілецькі пісні, власні твори. “На Шевченкові роковини” – перший такий збірник Б.Вахнянина для дитячого хору, що вийшов у видавництві “Світ дитини” у Львові 1914 року до 100-ліття від дня народження поета [2]. Тут представлені (в аранжуванні Б.Вахнянина) твори на слова Т.Шевченка з музикою: К.Стеценка “Заповіт”, Я.Степового “Діброва”, Б.Ступницького “Світе ясний, світе тихий”, Б.Вахнянина “Садок вишневий”, М.Гайворонського “Учітєся”, а також твір “Там на горі за Дніпром” до слів П.Тичини з музикою П.Синиці, “Діточа присяга” до слів Ю.Шкрумеляка та “Кантата в честь Шевченка” на вірші М.Явного з музикою Б.Вахнянина, які подані у 2,3, 4-голосному викладі, що дає змогу використовувати їх для різних вікових груп та дітей з різною музичною підготовкою. До збірки входить 13 хорових композицій.

У 1936 році у видавництві “Рідна школа” вийшов співаник з руховими іграми для дітей, дитячих садків та вселюдних шкіл у двох частинах “Дітвора співає, в садочку гуляє” на вірші Василя Щурата [20]. До цього видання увійшло 24 твори в одноголосному викладі. Як написав у вступній статті до співаника В.Щурат: “Наш співаничок – це перша в нас, може, прилізена лещо спроба допомогти вихованню в дитячому садкові. Доси таких співаничків у нас, на жаль, не було” [20]. Хоч у 1869 році буковинський поет Ю.Федькович склав “Співаник для господарських діточок”, який був виданий у Відні, а в 1876 році у Києві з’явився збірничок дитячих пісеньок “Дітські

пісні, казки і загадки”, все ж ці збірки були призначені для шкільного дитячого віку. “В нашому збірникові, – пише В.Щурат, – не бралось ані готових мелодій, ані текстів для перекладу, за винятком кількох мотивів українського походження... Мелодії до тих текстів зложив проф. Б.Вахнянин. Він і декорував їх відповідними дитячими рухами і грами” [20]. Велике значення цього співака полягає в тому, що він є першим посібником такого роду для дошкільного музичного виховання. В сучасних умовах у навчанні шестилітніх першокласників важлива роль відводиться ігровим прийомам, змінам ситуацій, чергуванню слухових і моторно-рухових дій, використанню наочності, поєднанню живого виконання музики з аудіозаписом. Тому використання в навчальних програмах першокласників співака “Дітвора співає, в садочку гуляє” Б.Вахнянина, що вимагає виконання пісень з ігровими рухами, сприятиме формуванню їх досвіду спілкування з музикою та надаватиме змогу учням передати своє ставлення до музичного мистецтва.

“Альбом стрілецьких пісень” в аранжуванні Б.Вахнянина був виданий Музичною бібліотекою “Нашого прапору” у Львові в 1937 році [3]. До збірки увійшло 60 стрілецьких пісень в 4-голосному викладі, кожна з яких подана в трьох варіантах для різних складів хорів (мішаного, чоловічого, дитячого). Дуже детально автор проставляє динаміку, штрихи, темпи, фразування. Пісні укладені в алфавітному порядку. Подання однієї і тієї ж пісні для різних складів хорових колективів, зокрема і дитячих, сприяло широкій популяризації цього високохудожнього пласта музичної культури, а також плеканню почуття патріотизму, гордості за героїчне минуле свого народу. Серед цих творів подано народні пісні, твори Лева Лепкого, Романа Купчинського, Михайла Гайворонського.

24 пісні на вірші В.Щурата з власною музикою Б.Вахнянина увійшли до співака для молоді “Гей же разом!”, який вийшов у видавництві товариства “Просвіта” в 1938 році у Львові [4]. Всі ці співаники були спрямовані на виховання у молодого покоління почуття патріотизму та любові до рідного краю, знайомства їх із перлинами українського фольклору.

У 1938 році у Львові вийшов ще один співаник Б.Вахнянина з руховими вправами для дітей на слова В.Щурата “Закувала зозуленька”, а в 1939 був опублікований співаник “Танцювала риба з раком”.

Б.Вахнянин досить часто виступав у львівській пресі, зокрема в часописі “Діло” із рецензіями на концертні заходи та на виступи хорових колективів з аналізом майстерності того чи іншого хору і порадами щодо покращення ситуації в музичному середовищі Галичини кінця XIX – початку XX ст. Прикладом такої публікації є виступ з приводу спільного концерту “Львівського Бояна” та хору читальні Жовківського передмістя Львова, що був даний

О.Німілович. Композитор, диригент і педагог Богдан Вахнянин. . .

в день відкриття читальні: “... хор читальні виконав “Заповіт” М.Вербицького. Видна була величезна праця диригента. Бо ж який труд треба вложити, щоб вивчити і порядно заспівати таку велику річ людям, які не знають ні одної ноти. Тому добре б було заложити школу, де б вчили нот і поезії всіх бажаючих диригентів та співаків. Яка користь була б в виконанні різних великих творів” [5]. Найкраще, зі слів автора, виступав хор “Львівський Боян”, виконавши під управою М.Волошина “Молитву” (“Кавказ” II ч.) С.Людкевича. А от хор “Бандурист” презентував себе не зовсім добре, співаючи “Лемківські співанки” Ф.Колесси через брак добрих співаків. Тут простежується фаховий аналіз виступів, а також розкриваються причини недостатнього виконання деяких творів. Автор закликає до організації шкіл для вивчення нотної грамоти та теорії музики, що могло б відіграти позитивну роль в піднятті хорової справи.

Отож, дана праця – це спроба якнайповніше охопити та подати життєвий і творчий шлях митця на підставі опублікованих і архівних матеріалів. Сьогодні, заради історичної справедливості, Б.Вахнянин повинен заслужено зайняти належну йому позицію в літописі української музичної культури. Адже спадщина композитора майже не введена в науковий обіг та невідома не тільки широкому загалу, а й часто залишається поза увагою фахівців, а його співаники, які відіграли велику роль у минулому, повинні бути перевидані та служити і сьогодні вихованню талановитого молодого покоління в душі патріотизму, добра, любові до української музичної культури.

Творчість Б.Вахнянина вимагає глибших досліджень і ширшого впровадження до концертних та навчальних програм. Його твори, близькі нам і зрозумілі, будуть завжди хвилювати наші серця, бо всі вони сприяли розвиткові та збагаченню рідного музичного мистецтва.

1. Боднарук І. Роля вчителя в розвитку вчителя // Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 3-х ч. – Нью-Йорк, 1990-1993. – Т.1. – С.362.
2. Вахнянин Б. На Шевченкові роковини. – Львів: Світ дитини, 1914.
3. Вахнянин Б. Альбом стрілецьких пісень. – Львів, 1937.
4. Вахнянин Б. “Гей же разом!” Співаник для молоді – Львів: Просвіта, 1938.
5. Вахнянин Б. Концерт “Львівського Бояна” // Діло. – 1910. – 12 квітня
6. Вахнянин Б. Шевченкове свято у Львові // Діло. – 1913. – №60.
7. Дитиняк М. Українські композитори (бібліографічний довідник) – Канада, 1986.
8. Історія української музики. – К., 1990. – Т.3. – С.331.
9. Енциклопедія Українознавства. – Париж – Нью-Йорк: Молоде життя, 1955. – Т.1. – С.218.
10. Залізняк О. У місті Стрию при кінці минулого століття; Кравців М. Вклад Стрийщини в розвиток української музики // Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 3-х ч. – Нью-Йорк, 1990-1993. – Т. II. – С.435, 253.
11. Касперт А. Шевченко і музика. – К.: Мистецтво, 1964. – №202, 203
12. Людкевич С. З концертової залі Концерт в честь Т.Шевченка // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упорядкування З.Штундер. – Т.2. – Львів: Дивосвіт, 2000. – С.436-469.

13. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ. – Том ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. – Львів. 1993. – С. 386-387.
14. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Упорядник Л.Мелех-Яросевич. – Львів: Каменяр, 1992. – С. 198-199.
15. Sonevyts'kyi I., Palidvor-Sonevyts'ka N. Dictionary of Ukrainian composers. – Lviv, 1997. – P.294-295.
16. Ханик Л. Історія хорового товариства “Боян”. – Львів. 1999.
17. Хроніка // Боян. – 1929. – № 7. – С. 77.
18. Хроніка // Боян. – 1930. – № 3. – С.42.
19. Хроніка // Боян. – 1930. – № 4-5. – С.6-7.
20. Щурат В. Про дитячі пісеньки // Співаник “Дітвора співає, в садочку гуляє” / Упорядкування Б.Вахнянина, В.Щурата. – Т.1, 2. – Львів: Рідна школа, 1936.

Olexandra Nimylovytch

VERSATILITY OF THE COMPOSER'S, CONDUCTOR'S AND TEACHER'S TALENT (to the 120th anniversary of Bohdan Vakhnianyn's birthday)

The article retraces Bohdan Vakhnianyn's course of life and creation as a little known Ukrainian composer. It presents B. Vakhnianyn's activity as a conductor of the “Boian” choirs in Peremyshi and Stryi and the choir group “Bandoryst” (“Bandore player”) in Lviv, as the first director of Lysenko Music Institute in Peremyshi. His pedagogical legacy is characterized in this article too.

Зоряна Валіхновська

ЦЕРКОВНО-СПІВОЧА ШКОЛА У СТАНІСЛАВОВІ ТА ЇЇ ФУНДАТОР ІГНАТІЙ ПОЛОТНЮК

До майже незаних сторінок і постатей музичної історії Івано-Франківська останніх десятиліть ХІХ ст. (тоді Станіславова) належить місцева церковно-співоча школа, яка готувала професійні кадри для парафій усієї єпархії, та її засновник і керівник диякон катедри і регент Ігнатій Полотнюк. З навчальною метою він видав посібник церковного співу (1902). Першим у Галичині та й в усій Україні організував церковних співців у своєрідну професійну спілку та розпочав видавати її орган – газету “Дяківський глас”. Завдяки його праці справа церковного співу почала швидко покращуватися, а керований І.Полотнюком церковний хор при Станіславській катедрі швидко став одним з найкращих у Галичині.

Та його діяльність майже не вивчена. Він згадується лише у праці Мирона Черепанина [ХХХ, с.95] та дещо ширше, у зв'язку з виданням “Дяківського гласу”, у статті Лесі Мороз [ХХХ, с.313-316].

Матеріалом для написання статті послужили хронікальні матеріали, єпархіальні декрети та церковні ухвали, що їх регулярно публікував “Вісник

Станіславівської єпархії”, статті і матеріали газети “Дяківський глас”, зокрема, самого І.Полотнюка, а також деякі архівні матеріали, головню, Порфирія Бажанського. Всі ці матеріали у науковий обіг вводяться вперше.

Сьогодні, коли активно відновлюється Церква і церковне життя, знову до нас повертається літургійний спів, який в Україні виробив особливо яскраві форми і жанри. Упродовж багатьох століть церковний спів був справжньою окрасою нашого обряду, що дивував і викликав величезне захоплення багатьох чужинців. Та сьогодні про наш церковний спів такого сказати не можна. Одна з головних причин цього – брак системної і добре зорганізованої духовно-музичної освіти. Тож варто придивитися, якою була школа церковного співу у минулому, якими методами вона досягала блискучих результатів. Нашу увагу привернула організація такої школи понад сто років тому в Станіславові та головний її подвижник – диякон місцевої кафедри Ігнатій Полотнюк.

Питанням розвитку духовно-музичної освіти в Україні присвятили свої праці Пилип Козицький [1], Олександра Цалай-Якименко [2], Володимир Іванов [3]; історію часопису Дяківської спілки, організованої І.Полотнюком, досліджувала Леся Мороз [4].

На підставі архівних матеріалів і джерел та опрацювання галицької і станіславівської періодики кінця ХІХ – початку ХХ ст. нами зібрано цілком невідомий матеріал до історії церковно-музичної освіти у Станіславові, а також вперше відтворено життєвий і творчий шлях керівника цієї школи і педагога Ігнатія Полотнюка.

З утворенням Станіславської єпархії виникла потреба створення церковно-співочої школи, “засилюючій чим раз більше з причини недостатньої плати стану дяківського” [5]. Єпископат відчував потребу в інституції, де можна було б навчати церковного Уставу та літургійного співу, а при цьому учні мали б здобути якесь ремесло, що дало б змогу майбутнім дякам мати постійний зарібок.

Ще 25 квітня 1886 р. вийшло розпорядження єпископа, аби при кафедральному соборі заснувати “Інститут для виховання півців церковних”. Планувалося також створити спеціальну комісію, яка б іспитувала кандидатів на дяків і видавала відповідні свідоцтва. Дотихчасова практика, коли парох мав право приймати і відкликати дяка від служби, узалежнювала дяка від місцевого священика. А це дуже принижувало дяківський стан і дяківську справу, що в кінцевому результаті впливало і на невтішний стан літургійної практики. Здавна існував звичай, що дяка приймали раз на рік і то в точно окреслений час – у Томину неділю. Та цей звичай не схвалювала консисторія, бо в такий спосіб нелегко було знайти відповідного дяка, який би зміг належним чином виконувати свої обов'язки. Тож при церквах часто перебували дяки, які до церковної служби були мало придатні [6].

За дозволом єпископа Юліана Пелеша 1893 року у Станіславові була відкрита дяківська школа. На прохання капітули, дирекція *Народної торгівлі* у Львові дозволила кільком учням цієї школи безоплатно навчатися купецької справи у філії *Народної торгівлі* у Станіславові. Очікувалося, що кожен декан поки що буде утримувати у тій школі одного учня, оскільки капітула не має відповідних фондів, і ці учні “мають бути розсадниками доброго і красивого співу по деканатах” [7]. Пожертви на дяківську школу склало багато людей. Так, 2 злр. пожертвував парох з Трибухівців [8], а о. Йосиф Величковський, парох у Чертижі, пожертвував 6 злр. [9]. У парафії с. Ворони п. Теофіля Богданович купила процесійний образ за 45 злр., а Анна Дикун купила нове Євангеліє за 150 злр. Василь Дикун придбав Службеник за 20 злр., а братство цього ж села купило фелон та монстрицію за 220 злр., сестриці купили дві хоругви та 6 обрусів на престол за 50 злр. Павло Максимович купив кадильницю срібну та посуд мідний литий за 50 злр. [10]. У парафії с. Корнича молодь здала гроші і купила хрест процесійний за 11 злр., а жінки купили вічне світло за 12 злр. та розп'яття Христове за 8 злр. [11].

14 вересня 1893 р. до дяківської школи на навчання зголосилися 3 кандидати: Стефан Бенько з Майдану, Григорій Галько з Рибного та Антоній Медвецький з Тисмениці. Перший з них відпав, та два інші згодом отримали кваліфікаційні свідоцтва” [12].

При вступі кандидати на дяків склали наступні предмети:

1. Катехизм та Біблія Нового і Старого Завіту.
2. Спів церковний.
3. Устав церковний.
4. Граматика церковно-слов'янської мови.

Також подавалися наступні свідоцтва:

- хрещення та миропомазання;
- свідоцтво про закінчення 3-класової школи;
- характеристика з вказівками, де, з ким і як довго практикували науку дяківську [13].

Ігнатій Полотнюк на сторінках часопису склав та опублікував “Короткий катехизм церковного уставу”, який був необхідний до дяківського іспиту [14].

З часом почалося будівництво бурси. На її будову збиралися пожертви: о. І. Кислевський, парох з Крогульців, пожертвував 1 злр., Теодор Соневицький з Білої – 50 крн., Михайло Галиковський – 24 крн. [15]. 1 листопада 1896 р. школа була реорганізована у дяківську бурсу. Були опрацьовані вимоги до кандидатів:

- свідоцтво моральності (характеристику) – від парохіяльного уряду;
- свідоцтво закінчення народної школи;
- добрий голос.

Помешкання, опалення, світло, прання і одну верхню одіж до катедри давала капітула. За харчі мали щомісячно платити 7 злр., постіль і одяг – власні. У вільний від занять час вихованці навчалися безкоштовно у промисловій школі – столярства, токарства, різьбярства або ж купецтва у магазині та ведення облікових книг (бухгалтерство) [16].

Видатним організатором дяківської справи у Станіславові і славним дяконом при катедрі був Ігнатій Полотнюк. Походив він із Кристинополя. Його батько Іван також був дяком і навчався у монастирській школі у співця Возняковського під проводом оо. Василян, які переселились із Почаєва до Кристинополя після польського повстання 1831 р. і захоплення Почаївського монастиря російськими православними. 1850 р. він одружився з Марією з Ключова, який був згодом приєднаний до Кристинополя. 29 грудня 1856 р. у них народився малий Ігнатій. Початок шкільної науки розпочав у Ключові, потім навчався в Кристинополі. Церковному співу вчив Ігнатія сам батько, а пізніше віддав його на науку в Боратин до славного дякоучителя Семеона Рибак, який спорядив спеціально для дяківської науки короткий посібник з елементарної музичної грамоти – *Алфавіт ірмологісанія* і долучив його до нотного Ірмолая останньої чверті XVII ст. [17]. Ця пам'ятка збереглася до сьогоднішнього дня, але безпідставно вважалося, що вона створена разом з Ірмолом в останній чверті XVII ст. [18]. Згодом на цій підставі Володимир Іванов помилково вважав, що *Алфавіт ірмологісанія* Семеона Рибак є однією з найдавніших збережених пам'яток музично-теоретичної думки в Україні [19].

У дяківській школі Семеона Рибак у Боратині Полотнюк пройшов ґрунтовну практику та згодом продовжив навчання у дяка Тимофія Хомина з Поториці. Свого часу він був управителем хору в Ставропігійській бурсі у Львові, а пізніше заснував *нотне пініє* у Хлібниках та Сокалі. У Хомина Ігнатій навчався задля вступного іспиту до учительської семінарії. Але поки дійшло до вступного іспиту, він зайняв посаду заступника учителя у народній школі у Бендюзі, де крім читання, писання та арифметики дітей навчали ще й церковного співу. Там створив хор, “що міг ся ним гордити і виступати” [20].

Були в Ігнатія здібності і талант до вищої науки. Його батько дуже хотів, щоб син став церковним співаком і щоб сам славив Бога та других навчав.

1872 р. звільнилася посада церковного співця у Кристинополі, і Полотнюк залишає учительство та приймає цю посаду 16-річним юнаком на прохання оо. Василян та церковного братства. При цьому він продовжує займатися самоосвітою, а оо. Василяни сприяли йому в цьому.

В 1874 р. організував хор, який притягував не лише українців, а й поляків. Останні заздрили українцям за “красоту їх богослуження” [21]. Під час візитації єпископа Ступницького у 1876 р. Ігнатій Полотнюк отримав велику похвалу. Та цього ж року його забирають на три роки до війська. Йому

пощастило, бо військову службу відбував у Львові. У вільних від служби хвиликах Ігнатій заходив до Духовної семінарії, Ставропігію, до собору св. Юра і постійно вдосконалював свій спів. У церкві св. Юра він познайомився з колишнім дяком Микитою Гетьманом, який багато зробив для піднесення дяківського співу, зокрема, у нього, церковного співу навчався один з кращих галицьких літургістів о. Ізидор Дольницький, який пізніше створив відомий підручник з церковного співу *Гласопіснець* (Львів, 1894). До сьогоднішнього дня *Гласопіснець* Дольницького залишається основним посібником для вивчення монодійного церковного співу [22].

Пізніше в І.Полотнюка виникає задум створити посібник для практичного засвоєння монодійного церковного співу, який би орієнтувався на реальну практику, використовуючи при цьому і давніші традиції ірмологійного співу. За цим задумом стояло тверде переконання, що потрібне “однообразне пініє церковне, бо як кожний стане біля своєї кантички співати, то виходить деколи чиста комедія” [23]. Так власне і виник його “Напівник церковний”, надрукований 1902 р. у Перемишлі.

Служба в армії проходила успішно. Деякі особи пропонували йому служити у війську 12 р. й отримати кваліфікацію державного чиновника, але любов до служби і Церкви була сильнішою. Після завершення служби на прохання ігумена Антонія Кучинського повертається до Кристонополя.

У 1880 р. І.Полотнюк одружується з Катериною Градюк, дочкою Івана Градюка і Теклі Тушкарської. З цього часу він займається двома важливими справами: виконанням дяківських обов’язків при церкві та відновленням після пожежі батьківської хати і господарки. Активно займаючись господаркою (побудував нову хату, господарював на 18 моргах орної землі, утримував пасіку), він займався (переважно зимовою порою) заснуванням хорів у сусідніх місцевостях – Клюсові, Нисмичах, Угринові, Цеблові, Боратині, Жабчому, Королівці, Сільці, Ольшаниці, Ботятичах, Креховичах, Новосілках [23]. Тож багато працював для Церкви та народу, свідченням чого було відкриття читальні у Клюсові та Кристинополі у 1884 р. Тоді ж у 1884-1886 роках у Кристинопільському монастирі він провадив дяківські курси. Учні його школи склали іспит у митрополітальній консисторії.

Для поліпшення долі дяків посол Василь Ковальський виступає в парламенті. А щоб налагодити цю справу природним шляхом, потрібно було зацікавити самих дяків і знайти людину, яка би цим керувала. До цієї справи виявився здібним та охочим Ігнатій Полотнюк.

25 лютого 1885 р. він подав до газети звернення до дяків Перемишльської єпархії, щоб підтримати цю справу. Познайомився з о. Василем Чернецьким із Сільця, який виявив велику прихильність до дяківської справи. Разом з о. Чернецьким 30 квітня 1885 р. скликали дяків на перше віче до Кристи-

нополя. На тому вічі о. Чернецького було обрано головою, а Ігнатія секретарем дяківського комітету, якому було доручено розпочати належну акцію у справі покращення долі дяків. На наступних зборах, що відбулися 14 червня 1887 р. у Львові, з’їхалося біля 100 дяків, і Полотнюка знову обирають секретарем комітету. Працюючи над статутом Товариства дяків, він звернув увагу на м. Станіславів, “якому то городу надано руского єпископа” після акредитації там Станіславської єпархії [24]. Кристинополь для його діяльності був уже затісний. 1887 р. йому пощастило зайняти посаду церковного півця при катедральному соборі у Станіславіві, і вже наступного року він відкриває власну школу дяків, а також багато працює над створенням і вишколенням церковного хору.

Ставши управителем церковного хору в Станіславіві, Ігнатій Полотнюк вирішив створити більші курси дяківства для молодих кандидатів. Починався курс 1 вересня і тривав 8-10 місяців. Курс для старших дяків тривав 3-4 місяці і також починався 1 жовтня [25].

І.Полотнюк був членом багатьох товариств, а також засновником товариства “Руська хата” для станіславівських міщан [26].

На особливу увагу заслуговує його *Напівник церковний*, який видано “новішими нотними знаками” [27]. Це видання, що вийшло з-під пера церковного співця і дяка, не тільки стало практичним посібником з вивчення музичної грамоти і церковного співу, але й надавало можливість самостійної праці. На думку доброго знавця церковного співу, його історії і теоретичних основ отця Порфирія Бажанського, тут не лише впадає в око точність викладу матеріалу (що само по собі є важливим компонентом подібних посібників), але його новизна полягала також у тому, що чимало мелодій були знані лише зі слуху, з пам’яті, і тому у церковному співі не було *єдинообразія* [28]. Заслуга Полотнюка полягала в тому, що він поклав ці мелодії на ноти і зробив їх доступними широкому загалу дяків і мирян. Порфирій Бажанський помітив наступні новаційні елементи:

- поправлені *гласоударенія* (тобто, наголоси у словесному тексті співпадають з мелодичними цезурами);
- на ноти покладені припиви стихів і воскресних самогласних стихир;
- виправлені наславники;
- подібні гласи “О дивное чудо” гласу 1 та “Кими похвальними” гласу 2 мають аплікацію стихир інших свят;
- всі гласи подібні подані в одному розділі (як це було у давніх Ірмологіонах, але затратилося у виданнях XIX ст.);
- є також святкові прокимени, а прокимени великопостні дещо спрощені;
- для пісні Ісайї “С нами Бог” подано також нові мелодії;
- болгарські гласи добре скомплектовані і мають наславники;
- до скомплектованих сідальних додані наславники;

- додані величання св. Григорію Богослову та Іоану Златоустому;
- прокимен “Всяке диханіє” виправлений задля однотипності, а кондаки отримали свої наславники;
- додані припіви до катавасій 8 гласу;
- для “Величай, душе моя”, і великого славословія додано по ще одній мелодії;
- є також припіви на 9-й пісні канонів на свята;
- на ноти покладено великий відпуст;
- поданий повний і виправлений воскресний (недільний) канон.

Всі ці новації підносять цінність *Напівника* Ігнатія Полотнюка і, як зазначав П.Бажанський, “як високо сягнув би наш церковний спів, якби наші дяки знали ноти, та могли скористатись цим витвором І.Полотнюка” [29].

У зв’язку з хворобою І.Полотнюка його посібник дещо затримався з друком, про що він сам повідомляв у газеті *Дяківський глас* [30].

Для запису мелодій *Напівника* І.Полотнюк використовував нову італійську нотацію (круглу, білу), що не було властиво для церковного співу. При цьому йому вдалося передати нотні тексти у значно кращій, формальній, ритмічній і мелодійній будові, значно розширивши і усистематизувавши сам пісенний матеріал [31].

Для поліпшення дяківської справи Ігнатій Полотнюк створив спеціальний часопис Товариства дяків – газету *Дяківський глас* (1895 р.), був її першим редактором і видавцем до 1903 р. “Пора уже єсть крайна, писав він, щоби ми могли за нинішнього нашого пониження, упадку і бідноти видвинути і прийти знову до давньої поваги, знання, чести і добробуту, бо повага дяків, єсть повагою церковно-народною!” [32]. На сторінках газети обговорювалися нагальні справи дяківства, захищалися їхні права, докладалися зусилля для підвищення їх соціального статусу і т.п. [33].

На сторінках видання зустрічаємо різноманітні статті, у яких подавалися історичні відомості про церковний спів, пояснення до церковного Уставу, біографії визначних дяків Галичини, загальномузична тематика. Постійне місце у часописі було відведено відомостям з дяківських товариств галицьких єпархій, у яких ішлося про проведення деканальних зборів чи засідань відділу товариства взаємної допомоги дяків, друкувалися протоколи цих зборів. Цікавою сторінкою часопису була рубрика “Новинки” – калейдоскоп цікавих розмаїтностей, який охоплював не тільки церковне життя, але й життя сільської чи міської громади.

Помер Ігнатій Полотнюк у віці 47 літ 24 квітня 1903 року у Станіславові. Похорон 26 квітня провадив о. архидиякон Литвинович у супроводі багатьох священиків. Панахиду супроводжував хор під орудою композитора Дениса Січинського.

і *Валіхновська* Церковно-співоча школа у Станіславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк

1. Козицький П. Спів і музика Київської академії за триста років її існування. – Київ, 1971.
2. Цалай-Якименко О. Музикознавство і педагогіка // Історія української музики у шести томах. – Київ, 1989. – Т.1. – С.404-433.
3. Іванов В. Навчання церковного співу в Україні у IX–XVII ст. (1). Співацька освіта в Україні XVIII ст.(2). – Київ: Музична Україна, 1997.
4. Мороз Л. Церковно-музична тематика на сторінках часопису “Дяківський глас” // Калюфонія. Збірник статей з історії церковної монодії і гімнографії. – Львів, 2002. – Вип. 1. – С.313-316
5. Вісник Станіславської Єпархії. – 1896. – Ч.Х. – С.89.
6. Вісник Станіславської Єпархії. – 1887. – Ч.2. – С.27,28.
7. Дяківський глас. – 1897. – Ч.4. – С.60.
8. Вісник Станіславської Єпархії. – 1897. – Ч.3. – С.62.
9. Вісник Станіславської Єпархії. – 1897. – Ч.7. – С.101.
10. Вісник Станіславської Єпархії. – 1896. – Ч.3. – С.21.
11. Вісник Станіславської Єпархії. – Там само.
12. Вісник Станіславської Єпархії. – 1893. – Ч.11. – С.141.
13. Вісник Станіславської Єпархії. – 1894. – Ч.4. – С.14.
14. Дяківський глас. – 1900. – №5. – С.75, 76, 123, 124, №7. – С.102-104; №9. – С.141,142; №10. – С.154-155; №11. – С.161-165; №12. – С.185-187
15. Вісник Станіславської Єпархії. – 1895. – Ч.1. – С.13.
16. Вісник Станіславської Єпархії 1896. – Ч.10. – С.88,89.
17. Львівська наукова бібліотека ім. В.Стефаніка, МВЗ 28
18. Нотолінійні рукописи XVI–XVIII ст. Уклад Ю.Ясіновський, за участю О.Дзьобана. – Львів, 1979. – С.51. – №83. Пізніше ця помилка була виправлена: Ю.Ясіновський. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII століть. – Львів, 1996. – №205. – С.197.
19. Іванов В. Навчання церковного співу в Україні у IX–XVII ст. – Київ, 1997. – С.188-194.
20. Дяківський глас. – 1903. – Ч.5. – С.68.
21. Там само. – С.69.
22. Отець Ісидор Дольницький: богослов, літургіст, святий. – Львів, 2002
23. І.Полотнюк. Об односторонності церковного піснїя // Дяківський глас. – 1897. Ч.1. – С.7.
24. Дяківський глас. – 1903. – Ч.5. – С.71.
25. Вісник Станіславської Єпархії. – 1894. – Ч.8. – С.101.
26. Дяківський глас. – 1903. – Ч.4. – С.50.
27. Дяківський глас. – 1903. – Ч.5. – С.71.
28. Дяківський глас. – 1903. – Ч.5. – С.72-73.
29. Там само.
30. Дяківський глас. – 1898. – Ч.12. – С.175
31. МIRON М. Федорів. Українські богослужбові співи. – Т.3. – Івано-Франківськ, 1997. – С.50.
32. Дяківський глас. – 1895. – Ч.1. – С.5.
33. Мороз Леся. Церковно-музична тематика на сторінках часопису “Дяківський глас” // Калюфонія. Збірник статей з історії церковної монодії та гімнографії. – Львів, 2002. – С.313-316

Soriana Valichnovska
CHURCH-SINGING SCHOOL IN STANISLAVIV AND ITS FOUNDER
IGNATIY POLOTNIUK

The given article includes entirely unknown materials about pre-historical ecclesiastical musical education in Stanislaviv, and also it highlights Ignatij Polotniuk's life and career as a leader and pedagogy of this school.

Дарія Лесик

ЛИСТИ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО З МОРДОВІЇ

Майже минув час заповнення невідомих сторінок української історії, культури, мистецтва. Ми, вже в котрий раз, повернулися до рідних джерел духовності. Серед “зливи” інформації, яка щедро хлинула на рідну землю у вигляді різноманітних спогадів, нотної літератури, віднайдених чи збережених документів, висвітлення перекучених чи свідомо сфальсифікованих фактів, ми по-новому оцінюємо здобутки і місце України у світовому культурному процесі. Підтвердженням цього стали вже опубліковані спогади (О. Криштальського, Л. Мазепи, Л. Крушельницької), матеріали (Н. Кашкадамової, Л. Мазепи), дослідження (Ю. Ясіновського, Л. Кияновської, С. Павлишин, М. Загайкевич, Н. Пастеляк, Ю. Булки) [1-6].

Велике місце в цьому процесі відіграє епістолярна спадщина наших митців, яка допомагає краще зрозуміти минулу епоху, музичне життя краю, власне, дух часу. Сьогодні вперше публікується декілька листів українського композитора, піаніста-виконавця, педагога, публіциста та громадського діяча Василя Олександровича Барвінського (1888-1963). Період часу, який охоплюють ці листи, був найтяжчим у житті безпідставно засудженого композитора. Йому виповнилося на той час 68 років. У звичайних умовах це були б роки найінтенсивнішої інтелектуальної і творчої діяльності, а фактично вони стали “чорними роками” відірваності від України, від улюбленої праці і творчості. Це час глибоких роздумів митця про життя, мистецтво, Україну. Проте, читаючи їх, не слід забувати, що людина в тоталітарному суспільстві не могла відкрито висловлювати свої думки, до того ж, переписка зі сталінських таборів була чітко регламентованою (табірна цензура працювала дуже заподадливо).

На основі віднайдених листів образ Василя Барвінського постає перед нами значно повніше. Це ще один штрих до духовного портрета митця. Вони цінні тим, що частково заповнюють “пустоти” в наших знаннях про світогляд композитора і є важливим джерелом дослідження його творчості.

Час наніс непоправної шкоди епістолярній спадщині Барвінського, яка зникла, розчинилася серед людей (у приватних архівах), як у нашій країні, так і за кордоном. Адже зберігати його автографи в роки сталінізму, а згодом і тоталітаризму, було не дуже безпечно.

Адресатом В. Барвінського є його колишня учениця Олександра Пясецька, яка стала тією ниточкою, що зв’язувала митця з рідною Галичиною в тяжкі роки перебування в сталінських таборах, і яка зберігала їх, як найдорожчі серцю реліквії, протягом усього свого життя. Саме завдяки їй ми сьогодні маємо змогу зазирнути в минуле, пізнати духовний світ Великої людини того неспокойного і буремного часу.

Олександра Олексіївна Пясецька-Процишин (1909-1998) з шести років навчалася гри на фортепіано у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка у Олени Волошинової¹ (рік-два), згодом – у професора Марії Криницької² (до 1933 року). Концертний курс проходила під керівництвом професора Барвінського (з 1933 до 1937 рр.) з великими перервами через хворобу руки. В 1940-1941 роках працювала акомпаніатором і концертмейстером у львівському музичному училищі, у 1994 році концертмейстером у Державній музичній школі з українською мовою навчання, із 1944 року і до виходу на пенсію – концертмейстером і педагогом у Музичній школі-десятирічці імені Соломії Крушельницької. Стаж педагогічної роботи – 40-45 років. За такий час виховала велику когорту українських піаністів і педагогів, серед яких концертуючі піаністи: Марія Крушельницька, Юлія Хурдеева (Гутман), Алла Пушкар (Задерацька), Надія Близнюк, Лідія Олексинин (Чекас) та багато інших. У 2002 році М. Крушельницька та Л. Чекас упорядкували і видали спогади учнів, друзів і знайомих про О. Пясецьку-Процишин: “Слово про Вчительку: Олександра Пясецька-Процишин” / Спогади, листи // Упор. М. Крушельницька, Л. Чекас. – Львів, 2002.

“Василь Барвінський, – згадує колишня учениця, – був педагогом з покликання. Він мав потребу ділитися з учнями своїми знаннями, багатим досвідом музиканта-піаніста. В листах до мене з Мордовії в 1957 році Барвінський писав про те, що він навіть там, недивлячись на дуже важкі умови, займається педагогічною працею і що “взявся за це з власної волі”. Відданість Барвінського музиці, своїм учням була безмежною”.

В листах із заслання, як підкреслювала нині покійна О. Пясецька-Процишин, “найбільшою проською Барвінського до мене було: якнайдокладніше писати йому про всі музичні події Львова, про долю і музичні успіхи всіх його учнів, про мою працю в музичній школі-десятирічці”.

Форма подачі листів – конспекти із семи автографів, які зафіксував доцент фортепіанної кафедри Вищого державного музичного інституту імені М. Лисенка Богдан Тихонюк. Він вибрав з листів композитора те, що стосувалося лише музичного життя як самого Барвінського, так і нашого краю, оминувши, на жаль, приватні подробиці листування. Конспекти листів зроблено 15 жовтня 1988 року. Де зберігаються ці листи після смерті адресата (О. Пясецької-Процишин), нам сьогодні не відомо.

Богдан Михайлович Тихонюк (1944-1997) народився в м. Івано-Франківську. Закінчив з відзнакою Івано-Франківське музичне училище імені Д. Січинського по класу фортепіано та Львівську консерваторію. В 1968 році став лауреатом Республіканського конкурсу піаністів. У 1973 році закінчив асистентуру Московського музичного інституту імені Гнесіних. З 1969 року і до 1997 року працював на кафедрі спеціального фортепіано Львівської консерваторії.

З 1987 року активно включився в процес заповнення прогалин в розвитку українського музичного мистецтва, пошуку втрачених матеріалів та їх дослідження. За короткий час він зібрав та систематизував значну кількість матеріалів, присвячених особі Василя Барвінського: повернув сучасникам творчий портрет митця, видав методичні розробки “Василь Барвінський – композитор і піаніст – в оцінці львівської преси 20-х років” та “Музично-критична діяльність Василя Барвінського”, що “... стали, фактично, першими працями, в яких послідовно і вірно досліджено творчий шлях Барвінського-педагога. Цілком справедливо автор відводить В.Барвінському місце основоположника львівської піаністичної школи”, – зазначає професор Стефанія Павлишин [6]. Богдан Тихонюк підготував до друку збірник “Василь Барвінський. Статті та рецензії”.

Очевидно описки Барвінського виправлені редактором без спеціальних на те вказівок. Повністю збережені особливості стилю і мови митця. Для легшого читання використано сучасний правопис. У квадратних дужках подаються недописані слова. Всі круглі дужки, які зустрічаються в тексті, належать автору листа, квадратні – редактору тексту. Редактор намагалася, коли це не впливало на зміст, не робити тексти Барвінського дуже літературними, “приглажденими”, а зберегти його “живу” манеру письма. Тому, по можливості, збережені характерні для композитора особливості пунктуації. Це стосується, в основному, знака тире, який у нього часто виконує функцію крапки. В деяких випадках я вважала можливим, зберігаючи авторське тире, поставити також і крапку, відповідно до змісту.

1

Мордовія – Львів 16.10.56

... Ви не уявляєте собі, як важко гу[т] взятися за творчу роботу...

... І праця в Самодіяльності забирає багато часу – то за нотами шукай, то самому пиши, розписуй, учні, і т.п. ...

... Хоч я і сам не розумію причини – чого мене держать. Тільки додумуюсь – Тут не дуже люблять тих, хто іде за голосом свого сумління. Без взгляду на наслідки. Як[би] я сказав, що мене правильно засудили, що я щось жалую і т.д., то може б і “пробачили” мені. – Та я не можу що інше відчувати, а що інше говорити. ...

... Я ще у вересні 1947 р. зайшов (будучи в Москві) на лекції Проф. Нейгауза, – який мені надзвичайно тепло зустрів. – (Він був знайомий з моїм професором – В. Курцом³ і моїм товаришем Е.Штоерманом⁴, – з яким я у Проф. Курца, ще як він був у Львові, учивсь. – Е.Штоерман тепер в Америці). Тоді то Пр. Нейгауз питався мене, чи я привіз які свої твори, – і я, опісля вернувши у Львів, післяв йому Прелюдії і ще один зшиток (Пісня, Серенада і Імпровізація), та не припускав, що його учні будуть їх тепер грати. Про Олега [К. Криштальського]⁵, чув я теж – та не знав, у кого він учивсь. Професор Файнберг теж композитор, – його транскрипція Марша з Патетичної симфонії Чайковського для фортепіано так прекрасно і ефективно зроблена, що Ліст би не повстидався такої транскрипції! Про Марусю [Грих]⁶, як і прочих учнів, я доволі часто допитувався – та без успіху – Догадуюсь, що Ігор Загоринський в Ленінграді. – бо писали, що один з моїх учнів – в Москві, один – в Ленінграді.

Д.Лесик. Листи Василя Барвінського з Мордовії

... Пишіть мені про все, ... що діється в музичному світі у Львові. – Я розумію і не вимагаю від нікого – переписки зі мною, я здаю собі справу з умов, – в яких живемо, але як це тільки можна, то пишіть, або дайте знати про якісь музичні події. ...

... Я написав у скіді 2 частини Концерту для віолончелі, тепер трохи працював над фортепіанним Квінтетом. – Та я майже забув, як інструменти звучать ...

В.Барвінський

2

Мордовія – Львів 10.01.57

... Вашого довгого листа з так багатим змістом про музичні події Львова (від 30/XII 1956) я одержав 6/1 1957 і дуже ним врадувався...

... В.Косенко помер в 1938 році. Тоді я в нашій “Українській музиці” писав некролог про нього. Я познайомився з ним ще в 1928 р., коли їздив з Концертами на Україну. Опісля, я був з ним в переписці. – Мої учні грали його твори. Це був мій дуже добрий знайомий і друг. Пізніше так склалося, що я майже кожного року був 3 жовтня (в річницю його смерті) в Києві і заходив завжди на його могилу і клав квіти. ...

... Його тріо [Косенка], про яке пишете, мені добре відоме. Я його маю, взглядно мав, в своїй бібліотеці. Між іншим, Косенко мав і моє Тріо a-moll (яке свого часу переписував Попель) і казав мені ще у 1928 р., що має намір зробити вечір камерної музики з програмою: Мос тріо, його і Лятошинського. ...

... Книжку про Саломею Крушельницьку я б дуже хотів мати. ...

[Василь Барвінський просить вислати йому ноти: Benjamin Godard “Etudes de Concert”, Квінтет Брамса “Сватання на Гончарівці” з музикою Стеценка]

... Ці етюди Godard-а були в нашій, тобто моїй і жінки, бібліотеці в подвійному примірнику, – то повинні б бути тепер і в бібліотеці Консерваторії.

... У мене багато роботи: вечір літературно-музичний Островського, опісля Пушкіна – Глінки. ...

В.Барвінський

3

Мордовія – Львів 25.01.57

... Чи Олько Криштальський згадує ще мене?

Я так радію його успіхам, – це був рідко здисциплінований і серйозний, а при тому надзвичайно добре вихований і морально стійкий хлопчина. Передайте всім товаришам і учням, що знали мене і мене ще не забули, що я бажано їм в новому році всього найкращого. ...

В.Барвінський

4

Мордовія – Львів 26.III.57

... Мав досить роботи з літературно-музичним вечором в 100-річчя смерті Глінки і 120-річчя з дня смерті Пушкіна. Мушу Вам признатися, що я на цьому вечорі вперше в житті імпровізував прилюдно на фортепіано, взглядно – піаніно. ...

Арію Сусаніна я виконував на піаніно сам, тому, що співаки [під]вели і не можна було їх випустити. Фортепіанного соло я не міг грати, бо ту[т] нічого з творів для фортепіано Глінки не було, а я і так би за один день не зміг вивчити, а своїх творів теж не випадало грати. І так я рішивсь заімпровізувати на тему пісні Глінки: “Гуде вітер вельми в полі”. Я встиг тільки зробити собі приблизний план варіацій, в яких тему переводив то до лівої руки, то різномодно фігурував – міняв в мажор і т.д., включив [у] варіацію – похоронного марша. Загалом, на диво самому собі, я якось справився непогано з моїм завданням і мав значний успіх.

... Я маю ту[т] якось симпатії як виконавець, і часто просять мене щось заграти, навіть на таких вечорах, де в програмі немає моєї точки

В.Барвінський

Мордовія – Львів 10.06.1957

... Мене, як говорили, “временно” перекинули на сусідній 7 – 1 л.п. ...

... Туди концентрують по більшій часті т.зв. інвалідів. Одне, за чим я дуже жалів, це мій найкращий друг “піаніно”, з яким, на жаль, довелося мені розстатися. Зате могу тепер поза відпочинком більше читати. Перечитую ще раз – прислану мені з дому книжку І Белз[и] “Очерки развития чешской музыкальной классики” та прислані Лесею Деркач⁸ 6 номерів журналу “Советская музыка”, а також матеріали (статті, доклади, дискусно) з відбувшогося в Москві 3^{го} з’їзду Композиторів С[Р]СР, (з газети “Советская культура”), які я собі в цілості придбав.

Поза тим, розпочав я виклади, поки що з теорії (грамоти) музики. На 3 курсах. Один для самих початківців, другий для тих, що вже читають ноти, співають, грають на якісь інструменті ...

... Усі слухають викладів⁹ з зацікавленням і вдячністю і це мене радує. От до чого дійшов я в моїй педагогічній практиці, що мушу учити (хоч взявся за це з власної волі) – не маленьких, а великих і старих “A-B-C Ritter-ів”¹⁰, як то десь раз сказав Шуман! Пригадую собі, коли я повернувся в 1915 року з Праги до Львова та почав учити, то спершу мав я, майже, самих початківців, “Баєрівців”¹¹. І тоді якогось разу писав до мене мій колишній педагог по фортепіано у Львові Вілем Курц (чех), який, опісля, був професором і ректором “Mistrovke Jkoly” при Празькій Консерваторії, що жалів мене дуже, коли представив собі мене, як я сиджу за фортепіано занятий творчістю якогось нового твору і чую стук в двері – і входить малий A-B-C Ritter з Баєром в руках! (Таке був написав про себе, власне, Шуман) Коли Шуманові приключались такі випадки, то я не могу на те жалітися ...

... Моя дружина вставила в свою програму мій “Карнавальний вальс”, один з музичних номерів до мюзкомедії “Приземление сердец”, які я, на просьбу автора тексту, писав ще кілька років тому на 8 л.п. Тепер цей вальс виконав жіночий хор і балетна група – під акомпанемент фортепіано. Вальс цей удостоївся признання і особливого відзначення в місцевій пресі – і був награний на ленту Дивно мені, коли згадаю, що в трагічних умовах я почав писати (перший раз в житті) музику до ... комедії! ...

В.Барвінський

Мордовія – Львів 21/VI 1957

Продовження попереднього листа.

Кілька днів тому чув я передачу з Києва (фестивальний концерт), де Олько Криштальський грав е-моп’ний етюд ор.10 Ф.Шопена. Від мого брата знаю, що він одержав перше місце в Києві і таким чином попав в число тих, хто поїде в Москву¹¹. Мій брат чомусь то дивувався, що ніхто не згадав, що він мій учень. Та я відписав братові, що вже близько 10 років, як він учивсь у інших педагогів і в теперішній стадії не могу мати до нього ніяких претензій, поза тими, що колись дав йому, може, непогані основи. І думаю, що Олько про те не забув. Але той рівень, до якого він тепер дійшов, це вже не моя заслуга, і в чуже пір’я я не маю права вдягатись. Я дуже рад з його успіхів і прошу передати йому мої найширші побажання дальшого успіху на Московському фестивалі ...

Що до Вашої і інших просьб не забувати мості імпровізації на тему “Гуде вітер” Глінки. то я її не записав, тільки маю чорновик, де я на борзі¹², день перед виступом, наскіцував¹³ собі перші такти поодиноких варіацій. ... Пам’ятати, то я пам’ятаю, що і як я грав – під тим оглядом я ще не втратив звукової уяви. ... Для цікавості попробую колись і це записати. Ви всі, мабуть, не уявляєте собі, як дуже відстав я від справжнього мистецтва, хоча ще й не втратив свідомості [того], яким воно повинно бути. Тому і творча праця іде мені тепер важко, заки я дещо менше-більше того, що задумав, і то ще відчуваю потребу перевірки. Одне знаю, що те, що пишу, пливе з широго серця і, як таке, знайде свою дорогу до інших сердець!¹⁴

... Усі Ваші відомості про музичне життя Львова мене дуже цікавлять. Ви пишете, що “Пассії св. Матєя” Баха, це така чудова музика, що годі описати. А чи Ви можете собі уявити, що ця чудова музика після смерті Баха повних 100 років не звучала і щойно Мендельсон виконав її в своїх “Hewandhaus konzerte” немов відкрив призабуту велич Бахівських творів, які і досі означають вершини мистецтва всіх віків досі і в майбутньому. ... Я не забуваю у своїх почуваннях нікого з моїх колишніх товаришів, учнів, знайомих, друзів.

В.Барвінський

Мордовія – Львів 2.12.57

... Перед моїми очима виринають спогади з минулого. Концерт Галі [Блажкевич] в салі Лисенка, який вона підготувала разом з моєю дружиною. Співала тоді дві малі мої пісні “У мене був коханий рідний край”, і “Ой сумна, сумна темна ніченька”. Як писав опісля Сясько Людкевич, – якби спеціально для голосу п.Галі написані: – Його рецензія тоді була дуже гарна і вірно написана ...

В.Барвінський

Переважаюча більшість листів В.Барвінського до цього часу ще не зібрана. Будемо сподіватися, що час знову принесе нам несподіванки – нові відкриття і знахідки, які поглиблють наші знання про життя і творчість композитора-страдника.

1. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський Життя і творчість. – Львів-Нью-Йорк: видавництво М.П.Коць, 1997.
3. Кашкадамова Н. Фортеп’яне мистецтво у Львові / Статті. Рецензії. Матеріали. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2001.
4. Мазєпа Л. Сторінки минулого Львова (з неопублікованого). – Львів: Сполом, 2001
5. Криштальський О. Спогади. Статті. Матеріали / До 70-річчя від дня народження. – Львів, 2000.
6. Слово про Вчительку. Олександра Пясецька-Процишин / Спогади, листи // Упор. М.Крушельницька, Л.Чекас: Львів, 2002.
7. Лесик Д. Творчий портрет піаніста і педагога Богдана Тихонока. – Івано-Франківськ: Плай, 2001.

ПРИМІТКИ

1. Ясеницька-Волошин Олена (нар. 1882, с.Тирана Сольна на Лемківщині – пом. 1980, США) – піаністка, співачка (альт), диригент, педагог. Дружина диригента і критика М.Волошина. Закінчила Віденську консерваторію (класи ф-но Т.Лешетицького, Е.Зауера, С.Лялевича). Викладач ф-но (1903-1939), а також вокалу (1904-1906) Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові, акомпаніаторка “Львівського Бояна”, викладач ф-но (1939-1944) у Львівській консерваторії, згодом жила і працювала в Кракові, Німеччині й США.
2. Криницька Марія (нар. 1878. Львів – пом. 8.12.1937, Львів) – піаністка і педагог. Закінчила Віденську консерваторію по класу ф-но. Працювала професором класу ф-но та музичної педагогіки у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові (1903-1935). Серед її учнів: Н.Нижанківський, М.Колесса, Л.Туркєвич, піаністка і співачка О.Бандрівська, музикознавець З.Лисько, піаністи М.Байлова, О.Бірецька, Б.Дрималик, О.Лагодинська, О.Шухевич, О.Яцишин.
3. Курц Вілем (нар. 1872 – пом. 1945) у 1898 р. приїхав з Чехії за запрошення Галицького музичного товариства і став провідним професором ф-но у консерваторії у Львові

жив (1898-1919), а потім у Чехії був професором ф-но в консерваторіях Брно і Праги. Учні: польські піаністи А. Родзінський, Г. Лісцко, А. Галлецький, Ю. Кретолич, українські Тарас і Дарія Шухевичі, В. Барвінський, Р. Савицький, Н. Нижанківський, Р. Сімович, М. Колесса, Д. Задор, А. Рудницький, чеські Р. Фіркушни, І. Курцова-Штепанова, Вацлав і Павел Штепан, І. Гурнік, Ф. Раух, Ф. Максін.

4. **Штоерман Едвард** – австрійський і американський піаніст з Галичини (нар. 16.06.1892 в Самборі Львівської обл. – пом. 11.11.1964 в Нью Йорку). Піаністичну освіту здобув у професора В. Курца у Львові (1904-1910), завершив у Ф. Бузоні в Берліні (1911-1912). Саме в Берліні познайомився з Г. Нейгаузом. Це знайомство переросло в щире дружбу, дружили сім'ями. Мали спільні уподобання – вивчали твори Ріхарда Штрауса. Нейгауз спеціально приїздив з Відня до Берліна на концерт Штоермана (1914), хвалив і високо цінував його гру. Штоерман концертував, вів педагогічну та редакційну діяльність. Систематично давав концерти у Львові, на початку 20-х років викладав в одній з приватних Львівських консерваторій і проводив майстер-курси. Галицькі учні: Л. Мюнцер, Д. Гордінська, Д. Герасимович, І. Крих.

5. **Криштальський Олег Романович** (нар. 8.09.1930 у Львові). Учень Р. Савицького, з 1940 – навчався в спеціальній музичній школі для обдарованих дітей при Львівській консерваторії в класі викладача М. Байлової і професора Л. Мюнцера, в роки війни – у професора В. Барвінського. 1947 – у Львівській консерваторії в класі проф. Г. Левицької, згодом – у доцента Л. Уманської. В аспірантурі Московської консерваторії ім. П. Чайковського вчителював у С. Фейнберга. Став лауреатом Всесоюзного конкурсу (1958) і Міжнародного конкурсу Шостога Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві. З 1956 працює у Львівській консерваторії, з 1965 очолює кафедру спеціального ф-но, з 1972 став проректором, у 1977 отримав звання професора, 1967 отримав звання заслуженого артиста України, в 1990 – звання Народного артиста України. Учні Б. Тихонюк, М. Попіль.

6. **Крих Марія (Угляр)** закінчила Львівську консерваторію по класу ф-но у проф. О. Едельмана, з 1957 була його асистенткою, згодом очолила кафедру спеціального ф-но Львівської консерваторії, нині професор Вищої музичної академії ім. М. Лисенка. Учні Г. Блажкевич, І. Піжжик, Е. Чуприк, М. Гумецька, Ж. Микитка.

7. **“Українська музика”** – єдиний український музичний журнал, який виходив на західноукраїнських землях до 1939 року. До складу редакторів входив і В. Барвінський.

8. **Деркач Леся** (1924) українська скрипалька, учениця Й. Москвичіва у Вищому музичному інституті та Львівській консерваторії ім. М. Лисенка, учасниця всесоюзних конкурсів скрипалів у Ленінграді й Москві, дипломант республіканського конкурсу скрипалів у Києві в 1945 році. Від 1946 – викладач класу скрипки у Львівській консерваторії, професор, Заслужений діяч мистецтв України (1993).

9. Лекції.

10. “А-В-С ritter-iv” – початківці, так як і “Баєрівці”.

11. У 1958 році мав відбутися Всесоюзний конкурс і Міжнародний конкурс Шостога Всесвітнього фестивалю молоді і студентів.

12. Швидко.

13. Помітив, накидав.

Daria Lesyk

VASYL BARVINSKY'S LETTERS FROM MJRDOVIA

Letters of the famous Ukrainian composer, pianist, teacher (didactor), musical critic and public figure Vasyly Oleksandrovych Barvinsky (1888-1963) help to understand the historical past of our region, to evaluate correctly the musical creative life of Halychyna; to get closer to the spiritual world of the artist. Barvinsky's letters have great cultural value after the exhausting totalitarianistic period in the life of our people; they help to treat the benefactors and the place of Ukraine in the world's process

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Ігор Глібовицький

ЦИТРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Однією з актуальних проблем сучасного українського музикознавства є вивчення інструментальної культури, зокрема, функціонування окремих інструментів, в тому числі цитри.

Так, аналізуючи творчий доробок провідних західноукраїнських композиторів середини та другої половини ХІХ століття, діяльність музичних товариств і організацій, концертно-виконавську практику, видавничу справу і т.п., відзначаємо суттєвий дисбаланс (як кількісний, так і якісний) вокально-хорової та інструментальної музики. На перший погляд, це пояснюється природною музикальністю українського народу і його традиційним потягом до самовиразу пісні, що розкривається, у різних формах побутового музикування – від родинних “вечорів” до участі у хорових товариствах. Але як тоді пояснити паралельне професійній музиці функціонування в інструментальній сфері фольклорного пласта, який, сягаючи глибин синкретичного виявлення художнього мислення народу, протягом століть свого існування досяг високого рівня як щодо образної виражальності, так і виконавської майстерності? Не менш красномовним фактом, який свідчить про велику увагу українців до інструментальної музики та здатність митців опанувати її складними жанрами і формами, є поважні результати в композиторській творчості починаючи з 20-30-х років ХХ століття, що збагатили не тільки національну, але і світову музичну культуру. Це симфонічні, камерно-інструментальні і фортепіанні твори Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Романа Сімовича, Миколи Колесси та ін.

Великі труднощі у формуванні і становленні професійного інструменталізму на Західній Україні, в порівнянні з вокально-хоровими жанрами, були зумовлені рядом об'єктивних причин. Як відомо, серйозне оволодіння жанрами інструментальної музики вимагає від композитора високого рівня професійної підготовки, передбачає ґрунтовне знання виразових засобів інструмента та вміння повного його використання. Відсутність закладів музичної освіти, які б давали елементарні навички гри на інструментах, не кажучи вже про серйозну музичну підготовку, стала причиною того, що більшість виконавців-інструменталістів другої половини ХІХ століття вивчали гру самотужки в родинному колі чи під керівництвом викладачів, імена яких, в силу їх невисоких професійних здібностей, до нас не дійшли.

Так, Михайло Вербицький захопився грою на гітарі під час навчання у духовній семінарії під впливом свого товариша Івана Хризостома Сінкевича. Бабуся Сидора Воробкевича Параскева, яка перша звернула увагу на музичну обдарованість онука, купила йому скрипку, гру на якій майбутній буковинський композитор вивчав під час навчання у Чернівецькій гімназії. Самостійно оволодіває грою на цитрі Євген Купчинський – один з віртуозів Галичини того часу. Перші кроки в ознайомленні з музичною грамотою та в навчанні гри на фортепіано здобуває Денис Січинський під керівництвом Лева Левицького – вчителя Тернопільської гімназії. Вже ці окремі приклади є переконливим свідченням того, що ґрунтовну підготовку як в оволодінні грою на інструменті, так і композиторською майстерністю можна було одержати тільки за межами України. Однак навчання у престижних музичних закладах Європи, таких, як Відень, Прага, Лейпциг, Берлін, вимагало значних матеріальних затрат, непосильних для більшості наших музик, а тому про серйозну професійну освіту не могло бути і мови.

Таким чином, західноукраїнські інструменталісти – і композитори, і виконавці (переважно в одній особі) тривалий час залишалися аматорами. Звичайно, траплялися і винятки. Так, наприклад, С. Воробкевич пройшов шестимісячні курси музично-теоретичних дисциплін під керівництвом Ф. Крейна у Віденській консерваторії, однак навіть такий короткий термін навчання був присвячений, в основному, вокально-хоровим предметам, на що недвозначно вказує диплом викладача співів і регента хору [1, с. 12-13].

Отже, одна з центральних проблем музичної культури регіону того часу – проблема аматорства – постає в галузі інструментальної творчості та виконавства значно гостріше, порівняно з вокально-хоровою.

Тут красномовним прикладом стала доля симфонічної спадщини М. Вербицького – одинадцять увертур (“симфоній” як називав їх автор), в яких національні традиції (коломийкові ритми та пісенно-танцювальні мелодії) поєдналися з рисами раннього віденського класицизму. Проте досягнення композитора не отримало належного розвитку у його послідовників і естафету творення українського інструменталізму перехопили митці з Центральної України.

Стосовно естетичних оцінок творчого доробку окремих композиторів у характеризованій галузі, то поза окремими прикладами (Сидір Воробкевич, Остап Нижанківський, Денис Січинський та ін.) загальний рівень інструментальної музики галичан не виходив за побутові рамки, виконуючи суто прикладну роль у домашньому музикуванні. Проте не слід забувати, що у загальному важкому і суперечливому процесі становлення української музичної культури в Західній Україні перші творчі інструментальних жанрів розширювали рамки національних традицій і створили відповідний ґрунт для досягнень наступних поколінь. Це стосується різних жанрів – симфонічної, ансамблевої музики, творів для фортепіано, скрипки, частково гітари, за винятком єдиного – цитрового мистецтва.

На жаль, до сьогодення часу цитра залишалася поза увагою українських музикознавців. Публікації на цю тему практично відсутні. Серед окремих досліджень вирізняються наукові розвідки Ірини Зінків, яка запропонувала оригінальну концепцію про походження та генезу стародавніх українських цитр від бандури [2, с. 89-99; 3, с. 25-41]. З’являється також інформація щодо біографічних даних деяких майстрів гри на цьому інструменті [4]. Проте серед нерозв’язаних проблем залишається питання функціонування цитри в музичному житті краю другої половини XIX – початку XX століття.

Основна мета пропонованої статті є визначення ролі цитри в домашньому побуті українців, висвітлення діяльності найбільш видатних виконавців-цитристів, систематизація творів українських композиторів для цього інструмента за жанрами, аналіз основних причин, які призвели до поступового зникнення цитри з музичного життя.

Цитра – струнний щипковий інструмент, в основі якого – плоска, спереду трохи зігнута резонансна скринька з круглим вирізом посередині. На грифі з металічними поріжками натягнуто 5 металічних струн для виконання мелодії за допомогою плектора, який одягають на великий палець правої руки. Для виконання супроводу використовують від 24 до 40 шовкових струн, що вільно натягнуті над верхньою декою. Ноти для цитри записуються в скрипковому і басовому ключах на двох нотоносцях. Інструмент має ясний і приємний, але одноманітний, темброво однорідний звук. На думку А. Молра, споріднена з арфою, цитра виникла в другій половині XVIII століття з примітивного народного інструмента австрійських та баварських горців Scheithoet, прямокутна форма якого вказує на походження від монохорда. Назва “цитра” мабуть, походить із грецького кіфара (kithara), що у свою чергу виникло з халдейського [5, с. 56]. Оригінальну концепцію про походження та генезу стародавніх українських цитр, як уже згадувалось, запропонувала у своїх наукових дослідженнях І. Зінків.

Уже у XX столітті цитра вийшла з практичного використання, однак у середині XIX століття в Галичині цей негроміздкий, портативний і порівняно дешевий інструмент успішно заміняв у багатьох сім’ях фортепіано. Яскравим прикладом важливої ролі цитри в музичному побуті та домашньому музикуванні української інтелігенції того часу є доля Ольги Кобилянської, яка з усієї родини мала чи не найбільший потяг до музики, грала на фортепіано, але, очевидно, не дуже вправно, бо лише два місяці відвідувала уроки. “Се одна річ в житті, от тота музика, за котрою буду жалувати, доки життя мого, – що мене не давали вчити родичі”, – писала письменниця [6, с. 38-40]. Крім того, О. Кобилянська любила грати на цитрі і на дрімбі, які сьогодні поряд із фортепіано є експонатами музею письменниці в Чернівцях. Збереглися нотні видання творів для цитри з народними піснями, які, мабуть, виконувала О. Кобилянська: “Хусточко ж моя!”, “Ой піду я до млина”, “Ой зійди, зійди, ясен місяцю”, “Ти дівчино із Подоля”. Як відомо, вечорами у сім’ї Кобилянських влаштовували невеликі концерти. Але після хвороби, яка вразила письменницю, музичний слух почав пропадати. Вона не могла вже навіть настроїти цитри і про гру довелося забути.

Широке впровадження цитри у музичний побут краю сприяло тому, що грою на цьому інструменті захоплювалося значне коло любителів, серед яких було немало справжніх віртуозів, таких, як Микола Кумановський (1848-1924).

Дмитро Андрейко (1864-1888), Зенон Кирилович (1865-1919), Євген Купчинський (1867-1938). Добрим цитристом був і Юрій Федькович (1834-1888).

Відсутність закладів музичної освіти, як уже згадувалось, спонукала музикантів оволодівати секретами мистецького виконання самотужки. У середині та другій половині XIX століття у Галичині існувало декілька посібників, що ставили собі за мету допомогти в оволодінні грою на цитрі. Це – “Школа” Владислава Маньковського (W. Mańkowski), видана 1871 року, або відома “Neue vollstandige theoretish-praktische Zitherschule” Карла Умлава (Umlauf) 1856 року, яка витримала понад 100 видань [7, с.729].

Проте українські музиканти не тільки творчо засвоювали досягнення відомих на той час цитристів, таких, як К.Епслейн чи А.Губер, але намагалися удосконалити конструкцію інструмента. І якщо експерименти К.Умлава виявилися недієздатними, то Є.Купчинський, всупереч реформатору цитри В.Кіндлю, вибрав свій, наближений до фортепіано, легкий до сприйняття і зручний для виконання стрій. Не випадково, що сучасники порівнювали Євгена Купчинського з Василем Андрєєвим, якому вдалося зробити з балайки концертний інструмент.

Твори для цитри часто входили до репертуару багатьох концертів, що їх організовували різні музичні товариства та ентузіасти музичної просвіти серед населення. Важливу роль у популяризації інструмента відіграла участь виконавців-цитристів в “артистичних мандрівках” хору Академічного Братства під керівництвом Остапа Нижанківського, а згодом так званої “дванадцятки”. Перша з них відбулася у 1889 році за маршрутом Стрий – Броди – Золочів – Зборів – Тернопіль [8]. Серед її учасників був, зокрема, Є.Купчинський, який, маючи прекрасний голос (низький бас), не тільки співав у хорі, але й виконував сольні номери на цитрі. На шевченківському концерті у Станіславові, який відбувся в березні 1890 року, поряд із хоровими творами Миколи Лисенка, Петра Ніщинського, Анатолія Вахнянина, Михайла Вербицького, прозвучала “З-я в’язанка русько-українських пісень”¹ на цитру М.Кумановського у виконанні автора [9, с.356].

Таким чином, питому вагу репертуару виконавців-цитристів складали обробки українських народних пісень, попури на народні теми та популярні мелодії, хоча зустрічаються і оригінальні твори переважно з програмними назвами. Так, Є.Купчинський виконував не тільки мелодії Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Шопена, але включив у свій репертуар обробки для цитри творів М.Лисенка [10].

Більшість цитристів-виконавців писали для цього інструмента власні твори. Поряд із М.Кумановським, Д.Андрейком, З.Кириловичем, Є.Купчинсь-

ким можна назвати також С.Воробкевича, В.Безкоровайного. Як відомо, Д.Січинський розпочинав свій творчий шлях з композицій для цитри і створив близько 50 творів, які, на жаль, не збереглися. І тільки “Тиха сльоза” була видана “Станіславівським Бояном” в одному з 22 випусків музичної бібліотеки.

Загалом музичні товариства та видавництва приділяли значну увагу розповсюдженню творів для цитри. Так, у 90-х роках з’являються друковані твори, видані в серії “Руський цитрист” (10 випусків) під заголовком “Збірка композицій на цитру Євгена Купчинського”. У 1885 році А.Вахнянин та П.Бажанський видали збірник хорових квартетів “Кобзар”², у першому випуску якого було також надруковано “Вінок з народних мелодій” Д.Андрейка, що включав біля 30 українських народних пісень. З’являються друковані твори для цитри й інших композиторів – З.Кириловича та В.Безкоровайного, який опублікував 5 випусків. Проте можна стверджувати, що значна частина музики для цитри залишилася в рукописах і не збереглася.

Якщо систематизувати твори українських композиторів для цитри за жанрами, то можна виділити три основні групи:

1. Жанрово-побутова музика (польки, мазурки, марші, серенади) та п’єси з програмними назвами (на основі танцювальних або ліричних тем).

Серед маршів для цитри виділяються твори Зенона Кириловича “Для мосі України”, “Звуки перемоги”, Є.Купчинського – “За вітчизну” та “Зелена рута”, у яких відчувається значний вплив австро-німецької музики з відгуками старогалицької пісні (що також має тісний зв’язок із німецькою Lied). До творів жанрово-побутової музики належать французька полька З.Кириловича “Пестійка” 1907 року, в якій відчувається яскравий вплив віденської оперети, Є.Купчинського “Життя”, “Чом ти, Галю, не танцюєш” та мазурка З.Кириловича “На хвилях Прута”.

Широкою популярністю серед українських композиторів користувався жанр думки і коломийки, побудований за принципом контрастного зіставлення ліричної повільної наспівної пісні і швидкого запального життєрадісного танцю. “Для розради” Василя Безкоровайного – один із таких творів, написаний для різного складу: для цитри, для фортепіано та для скрипки і фортепіано. Композитор звертається також до жанру вальсу під назвою (“Пластунка”), проте найцікавішим зразком музики для цитри В.Безкоровайного є “Гуцулка”, в якій завдяки інтонаційно-ритмічній своєрідності яскраво переданий місцевий колорит.

2. В’язанки народних мелодій, попури, дивертисменти, фантазії на народні теми, які відзначаються розгорнутими масштабами, більшою різноманітністю фактурних прийомів, багатотемністю і яскравою концертністю.

Серед творів другої групи зустрічаємо “Вінок народних мелодій” Д.Андрейка. “В’язанку пісень” В.Безкоровайного, а також твори Є.Купчинського – концерт на теми з опери М.Лисенка “Наталка Полтавка”, фантазію на теми “Різдвяної ночі” та концерт-фантазію “Ні звідки потіхи”. Цікавим є попури “Entre Nous” (“Між своїми”) З.Кириловича, в якому композитор використав різні за жанрами мелодії і пісні: ліричні “Ой не світи, місяченьку”, “Взяв би я бандуру”, жартівливі – “Ти до мене не ходи”, “Ой орав мужик”, “Через річеньку, через болото”, гимн “Ще не вмерла Україна” (М.Вербицький), сокільський марш “Соколи, соколи, вставайте в ряди” (Я.Ярославенко), танцювальні мелодії – польки, мазурки, козачки.

¹ Необхідно згадати, що саме у цьому збірнику вперше наявний в друці гимн М.Вербицького на слова П.Чубинського “Ще не вмерла Україна”

¹ У цитатах і назвах дотримуємося мови і правопису оригіналу

3. Ансамблева музика для цитри займає окреме місце, адже композитори дуже рідко зверталися до цього жанру. Широкою популярністю в концертах користувалися обробки народних пісень М.Кумановського, що були видані “Бібліотекою музичальною” дев’ятого випуску, серед яких віночок із двох народних пісень “Ах, я нещасний” та “Ой на горі козак воду носить”.

Перелічені жанрові різновиди не виявляють суттєвих відмінностей у виборі засобів музичної виразності та образному змісті. Переважає витриманий акордовий чи акордово-фігураційний акомпанемент, на фоні якого звучить мелодія – одноголосно або з терцевою чи секстовою второю. Зрідка композитор переносить тему в нижній голос. Більш різноманітні форми музичного викладу зустрічаються в розгорнутих концертних фантазіях і попури.

Таким чином, можна стверджувати, що цитрове мистецтво (творчість композиторів, виконавська майстерність, концертна діяльність, видавнича справа) займало помітне місце в музичній культурі Західної України другої половини XIX століття, незважаючи на те, що інструментальна музика, як було вже сказано, значно поступалася вокально-хоровим жанрам. Активізація музичного життя на початку XX століття, виникнення ряду концертно-мистецьких установ та видавництв, українських музичних товариств, навчальних закладів, перш за все Вищого музичного інституту у Львові 1903 року, поява значної плеяди митців (як виконавців, так і композиторів), що отримали блискучу професійну музичну освіту, зокрема у Відні і Празі, творча співпраця з Галицьким Музичним Товариством, яке влаштовувало концерти не тільки хорової, але й інструментальної музики, гастролі провідних виконавців європейського рівня – все це заклало фундамент розвитку українського музичного мистецтва в різних жанрах. Якісно новий етап у їх розвитку пов’язаний, передусім, із творчістю Станіслава Людкевича та Василя Барвінського, котрі, завдяки самобутньому таланту та глибокій професійній освіті, зуміли не тільки перевершити своїх попередників, але і багатьох із сучасників, що яскраво підтверджує, зокрема, їх фортепіанна та камерно-інструментальна музика.

Що ж стосується цитри, то цей інструмент поступово все більше відходить на другий план, залишаючись у сфері побутового домашнього музикування, а згодом повністю зникає з ужитку і зустрічається сьогодні хіба що в окремих музеях та приватних колекціях збирачів народних інструментів. Це зумовлено, перш за все, більш ніж скромними виразовими можливостями цитри та широким впровадженням у музичний побут фортепіано. Окрім цього, за свідченням багатьох сучасників, після встановлення радянської влади у Західній Україні цитру, як типовий атрибут домашнього побуту національно свідомої частини української інтелігенції та священницьких родин, ідеологічне керівництво стало розглядати як інструмент “неблагонадійний”³.

³ Абсурдність такого підходу стоїть поряд із вилученням з українського алфавіту літери “Г” як “націоналістичної”.

Таким чином, мистецтво гри на цитрі виконало свою роль у розвитку українського музичного інструменталізму і на сьогоднішній день може зацікавити тільки музикознавців. Звичайно, пропонується стаття не вичерпує висвітлення всіх питань, які пов’язані з цитровим мистецтвом, а тому пошуки архівних матеріалів та наукові розвідки у цьому напрямі ще чекають своїх дослідників.

1. Білинська М. Сидір Воробкевич. – К.: Муз. Україна, 1982.
2. Зіньків І. Історична реконструкція бандури // Науково-педагогічна конференція “Музичний фольклор у системі навчання та виховання молоді” (Кременець, 11-12 травня 2000 р.). – Тернопіль, 2000. – С. 89-99.
3. Зіньків І. Деякі аспекти дослідження стародавніх українських цитр // Фольклористичні візії (учні – вчителі І.В.Мацієвському з нагоди 60-річчя). Збірник статей і матеріалів. Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка. – Тернопіль, 2001. – С. 25-41.
4. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника) // Записки НТШ. – Т.СХХХVI. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С.370-455.
5. Модр А. Музыкальные инструменты. – М.: Музгиз, 1959.
6. Микосянчик Ю. Театр і музика в житті Ольги Кобилянської // Буковинський журнал (Громадсько-політичний, літературно-мистецький і науково-освітній часопис) – Ч 1 – 1998. – С. 38-40.
7. Музыкальная энциклопедия. – Т.2. – М., 1981.
8. Діло. – 1889. – Ч.196.
9. Булат Т. Концертна діяльність // Історія української музики. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 346-378.
10. Антонович О. Уславлений цитрист // Зоря комунізму. – 9 квітня 1983. – Радехів.

Igor Glibovyt'skyi

CYTRA IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF THE WESTERN UKRAINIAN INSTRUMENTAL MUSIC DURING THE SECOND PART OF THE 19 TH AND EARLY 20 TH CENTURIES

In the article are raised issues of the development of instrumental music, and especially that of cytra. The problem of functioning of this instrument is considered in reference to the concert life and the composer's creative careers.

Ірина Завадецька

СТАНОВЛЕННЯ НАУКОВОЇ ДУМКИ ПРО НАЦІОНАЛЬНУ ШКОЛУ ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

У сучасному музикознавстві існує два опорних підходи до проблеми виконавської школи. Один, традиційний, безпосередньо пов’язаний зі сферою дидактики, інший, – полемічний, відносно недавно має культурологічну спрямованість. У свою чергу погляд на школу з культурологічних позицій припускає можливість як мінімум двох аспектів її вивчення: історичного і

теоретичного. Нас цікавить саме історичний ракурс дослідження, де його основним завданням має стати усвідомлення феномена школи як культурної традиції, через яку здійснюється узагальнення і наслідування виконавського досвіду.

У своїх теоретичних міркуваннях ми відштовхуємося від поглядів на школу, що склалися в сучасному наукознавстві [16, с. 523]. Це обумовило, по-перше, близькість даної дисципліни ключовим проблемам пізнання, по-друге, розробку нею питань, безпосередньо пов'язаних зі школою як феноменом. Згідно з цим, школа є особливий тип комунікацій, здійснюваний в синтезі двоєдиного процесу: творення і навчання.

Беручи до уваги національне виконавство на духових інструментах як предмет дослідження і розглядаючи його з позиції сьогодення, можна зробити висновок, що воно є однією з найважливіших складових інструментального мистецтва. Адже, відповідаючи естетичним вимогам часу, воно невинно еволюціонує, щоразу переконливіше утверджуючи своє місце в загальній системі музичного виконавства.

Історія розвитку українського виконавства на духових інструментах окреслювалась епізодично у вигляді окремих статей. Певну увагу дослідженню окремих аспектів оркестрової культури приділяли й українські науковці: особливо виділяються праці М.Гордійчука [4], В.Довженка [5], І.Кобеця [7] та інших. Не меншу практичну значущість мають монографії П.Круля [8] і Ю.Рудчука [11], присвячені органології. У працях автори ставлять питання комплексного дослідження духової музики України XVIII–XIX століть.

Метою даної статті є окреслити основні етапи становлення і розвитку української духової музики в XX столітті у контексті національних культурологічних тенденцій в Україні. Поставлена мета обумовила такі завдання розвідки: прослідкувати генезу національної виконавської традиції; науково обґрунтувати характеристики провідних виконавських шкіл України; розкрити особливості формування сольного репертуару для духових інструментів.

Розвиток української духової школи, а також здобутки духового виконавства – сольного, ансамблевого і оркестрового тривалий час розглядалися в контексті радянської музики, оскільки мистецьке життя нашої країни було штучно інтегровано в культуру Російської імперії XX століття.

Протягом тривалого історичного періоду українські духовики, як і духовики всього колишнього Радянського Союзу, не мали жодних творчих контактів із західноєвропейськими школами. Міжнародна ізоляція негативно впливала на еволюційний процес, позбавляючи його зовнішніх стильових каталізаторів.

У повоєнні роки ідеологічна блокада дещо послабилася. В Україну стали приїздити зарубіжні симфонічні і духові оркестри, камерні ансамблі, солісти-духовики. І таким чином стала доступною можливість знайомитися з представниками кращих світових виконавських шкіл, а також аудіозаписами

І Завадецька. Становлення наукової думки про національну школу духового виконавства України

і теоретичними працями найвизначніших педагогів і виконавців на духових інструментах Європи й Америки. Нові ідеї сколихнули українську духову громаду, примусили замислитися, змінити деякі уявлення щодо нових перспектив розвитку національної духової школи.

Так, суттєво змінилися критерії ідеального звука, рівень технічних та виразових можливостей духових інструментів. Справжня революція відбулася у гобойному та кларнетовому виконавстві. Вона була пов'язана з повним технічним переозброєнням. Упевнившись у перевазі гобоїв та кларнетів французької системи над німецькою, українські музиканти почали поступово переходити на французькі конструкції інструментів. Цей процес був непростим, адже доводилося засвоювати нову аплікатуру, нові прийоми виконавської техніки, виготовляти нові тростини.

Українські трубачі зіткнулися з необхідністю оволодіти всім сімейством труб (від труби піколо до флюгельгорну). Перед тромбоністами виникла проблема засвоєння альтового тромбона. Подібні завдання постали і перед виконавцями на всіх інших духових інструментах.

Прогрес духового виконавства проявився не тільки у подальшому збагаченні традиційних засобів ігрової виразності, але й у виконанні нових, нетрадиційних виконавських прийомів, в істотному розширенні діапазону конструктивних особливостей різних духових інструментів. Перед українськими духовиками виник цілий ряд нових проблем: звукові фарби та керування ними, подвійне та потрійне стакато, колористичні та акустичні прийоми (гліссандо, портаменто, фрулато, субтони, язикова сурдина, ефект зурни, сфорцандо, звучання тростини або частини інструмента та ін.), багатозвуччя та поліфонія на одноканальному духовому інструменті, подвійні трелі, акордові трелі, шумові засоби виразності, алеаторичні можливості духових інструментів, техніка перманентного дихання, виконавська імпровізація у творах композиторів бароко (імпровізаційна орнаментика, димінуція) тощо.

За всіма цими новаціями в даній галузі сьогодні уважно слідкують провідні педагоги-методисти, намагаючись своєчасно їх осмислити, розробити і використати відповідну спеціальну методику.

Біля витоків сучасної української духової школи стоять два великих педагоги і музиканти – Андрій Федорович Проценко (флейта) та Вільгельм Мар'янович Яблонський (труба). Представник виконавської школи академічного напрямку А.Проценко був музикантом високої культури та першокласної кваліфікації. Кришталево чиста інтонація, повний, округлий, гарно забарвлений звук, блискуча техніка, бездоганний смак та відчуття стилю, гнучкість фразування та багато інших достоїнств гри Проценка справляли незабутнє враження на всіх, хто чув його гру. Ще більш плідною виявилась педагогічна діяльність Андрія Федоровича. Засновник флейтової школи України, творець

курсу методики навчання гри на духових інструментах, він виховав величезну плеяду блискучих музикантів, серед яких і заслужений артист України професор В.С. Антонов (сьогодні завідувач кафедри духових та ударних інструментів НМАУ ім. П. Чайковського).

З ім'ям В.Яблонського пов'язана ціла епоха в становленні та розвитку Київської школи виконавців на трубі, численні визначні представники якої запрошуються до кращих оркестрів не лише України, а й близького і далекого зарубіжжя. "Кращим трубачем сучасності" назвав його О.Глазунов. "Музикант яскраво вираженого романтичного темпераменту, поет та палкий лицар труби", – писали про нього критики [3, с.189].

Педагогічна діяльність В.Яблонського розпочалася у 1927 році у Музично-драматичному інституті ім.М.Лисенка. Загалом школу Яблонського пройшло більше 300 виконавців – практично всі трубачі, які працювали в Києві з 30-х по 70-ті роки, були його учнями.

З представників довоєнного покоління виділялись Н.Полонський, С.Попов, Г.Самохвалов, М.Рудий, Й.Токарев, Д.Крижанівський, О.Белов. Серед післявоєнного – М.Бердієв, І.Кобець, М.Брагинський, О.Белофастов, В.Шеремет, М.Солонський. Наступне покоління трубачів кінця 70-80-х років – це вже учні М.Бердієва.

Протягом півстоліття В.Яблонський та А.Проценко були справжніми лідерами в галузі української інструментальної музики, які інспірували творчий синтез проблем взаємовпливу педагогічних та виконавських процесів. У першу чергу їх праця визначила прийдешні успіхи української духової школи.

Позитивне враження і неабияке зацікавлення викликає становлення виконавства на духових інструментах і в Одеській школі, яка зробила чималий внесок у розвиток національного та світового інструментального виконавства. В цілому її випускники зуміли здобути визнання не тільки в Україні, але далеко за її межами.

Відомий трубач М.Адамов розпочинає свій виконавський і педагогічний шлях у стінах Одеського музичного училища, пізніше творчість його пов'язана у Петербургом та Москвою, де він стає солістом Великого театру і професором Московської консерваторії. Не менше зацікавлення дослідників викликає виконавська і педагогічна творчість Я.Скоморовського, який також тривалий час працював у Петербурзі і зумів завоювати увагу і симпатію О.Скрябіна, О.Глазунова, Ф.Шаліяпіна.

Користувався авторитетом у видатних музикантів і інший одесит, фоготист В.Халіп. У його архіві збереглися листи, подяки, адреси, автографи О.Глазунова, Р.Дріго, Д.Шостаковича. Значний внесок у розвиток національного духового мистецтва зробили С.Горовий (Донецьк), І.Якустіді (Харків), виховавши плеяду професійних виконавців, педагогів.

Серед українських трубачів першої половини ХХ ст. виділяється постать професора Леоніда Яковича Могилевського. Його діяльність не обмежувалася тільки педагогічними обов'язками. Ім'я Л.Могилевського ввійшло в літопис історії духового виконавського мистецтва як автора творів для труби (деякі п'єси для труби з фортепіано ввійшли в школу М.Табакова), транскрипції концертів і сонат Моцарта, Бетовена, Сен-Санса, Р.Штрауса. Л.Могилевський керував оркестрами оперних театрів, симфонічними оркестрами радіо. В його класі навчалися І.Леонов, М.Фрумен, Р.Свірський, Г.Сінельний, О.Мисюк.

З Одесою пов'язані імена таких відомих виконавців, як С.Чернецький (тромбон), Г.Орвід (труба), М.Табаков (труба). Особливо яскраво виділяється постать М.Табакова. Більше, ніж півстоліття він прикрашав оркестри нашої країни і одержав всезагальне визнання кращого трубача світу. З його іменем нерозривно пов'язаний розвиток вітчизняного мистецтва гри на духових інструментах. До того ж М.Табаков увійшов в історію як творець російської школи трубачів. Сучасну Одеську школу представляють також К.Мюльберг, З.Буркашський та інші.

Вагомий внесок у розвиток українського духового виконавства зробила Галицька школа, гідним представником якої є професор кафедри духових та ударних інструментів Владислав Олександрович Швець. Виховання професором талановитої молоді органічно поєднується також з його творчою працею на посаді соліста різних оркестрів. В.Швець вперше у Львові виконав такі перлини трубного репертуару, як "Легенда" Дж.Енеску, "Соната" П.Гіндеміта, "Концерт-поема" С.Василенка тощо.

Загалом клас професора В.Швєця закінчило більше ста випускників, котрі працюють артистами симфонічних та духових оркестрів, викладачами шкіл, музичних училищ та консерваторій. Гордістю класу є заслужені артисти України В.Давиденко, В.Копоть, В.Кшижевський, Р.Наконечний, заслужені артисти Росії Б.Панько та М.Шадок.

У 1997 р. В.Швець стає одним з ініціаторів створення Всеукраїнської гільдії трубачів-професіоналів, у котрій і тепер є членом Правління, а в 1999 р., як одного з найавторитетніших фахівців трубної справи, його приймають у склад Міжнародної гільдії трубачів-професіоналів.

Одним із важливих чинників, що в усі епохи поживлявав розвиток духового виконавства, було ускладнення репертуару. Виконавців вітчизняної школи важко уявити без засвоєння творчого спадку західноєвропейських композиторів – А.Вівальді, Г.Ф.Генделя, Й.С. Баха, Г.Телемана; традицій і новаторських відкриттів Й.Гайдна, В.Моцарта, Г.Малера, Р.Штрауса та інших.

Зростання та вдосконалення виконавської майстерності здійснювалося також з опорою і на досягнення французьких майстрів оркестрового письма – Ж.Бізе, П.Дюка, К.Дебюссі, М.Равеля. Відчутним є також вплив багатого і

розмаїтого досвіду американського мистецтва гри на духових (зокрема мідних) інструментах і в симфонічному оркестрі, в джазі, в новітніх течіях сучасної рок-музики.

Для становлення і розвитку духового виконавства важливим було опанування симфонічних партитур російських класиків XIX – XX ст. – П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, О. Скрябіна, І. Стравінського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва.

Історія формування національного репертуару для духових інструментів досить своєрідна. Галузь інструментального виконавства мідної духової групи є однією з тих жанрових пластів, які і донині залишаються на узбіччі провідних напрямків наукової діяльності. Нечисленність та художню невиразність творів українських авторів, написаних протягом 40-а років, можна пояснити тим, що основною сферою діяльності музиканта-духовика є оркестр – симфонічний, камерний, духовий, естрадний. Найскладнішому амплуа соліста себе присвячують найбільш обдаровані, яскраві індивідуальності, чия майстерність і талант дозволяють вийти на велику сцену.

Проблема відповідності репертуару нагальним потребам виконавства є однією з найгостріших, адже протягом багатьох століть мистецтво віртуозів нерідко стимулювало думку композиторів (Паганіні, Йоахім, Вітгенштейн, Докшицер). Бувало й інше, коли видатні мистці писали свої твори, що істотно випереджали існуючий рівень виконавства і спонукали інструменталістів до опанування небачених виразових та технічних прийомів гри (Вівальді, Бетовен, Шуман, Дебюссі, Р. Штраус та інші).

У 20-х роках XX століття в Україні відкривається мережа нових вищих музичних закладів, починають систематично проводитися конкурси молодих виконавців, збільшується кількість оркестрів. Усі ці заходи потребували здібних та фахових кадрів, однак представники мідної оркестрової групи найдовше залишалися “в тіні” і не асоціювалися зі статусом концертуючого музиканта-соліста.

Видатні українські композитори минулого і сучасності активно використовували широкі семантичні можливості групи мідних духових інструментів, яким властива краса звука та темброва багатобарвність. У симфонічних творах М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, С. Людкевича труба, валторна, тромбон наділяються винятково важливими функціями. Ще багатогранніше мідь представлена у творах майстрів-симфоністів другої половини XX ст.: Г. Таранова, А. Штогаренка, Г. Майбороди, В. Рибальченка, Д. Клебанова, В. Гомоляки. Цікавими знахідками та ефектами щодо трактування мідних інструментів позначені твори Л. Грабовського, В. Губаренка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Г. Ляшенка і особливо Є. Станковича та Л. Колодуба.

Перший твір для солюючого духового інструмента з оркестровим супроводом в Україні з'явився у 1929 р. Це – “Варіації” на тему лемківської пісні для фагота й малого оркестру П. Козницького, присвячені їх першому виконавцеві – фаготисту І. Скаржинському. Даний твір розпочинає початковий період становлення і розвитку українського інструментального концерту. Інший приклад – “Маленький концерт” Г. Таранова, створений і виконаний у 1937 р. У жанровому відношенні цей твір був новим явищем в українській музиці, адже написаний для трьох солюючих інструментів – флейти, англійського рижка і фагота з оркестром; за формою він наближений до сюїти.

Український сольний репертуар 50-х років для мідних духових інструментів був дуже обмеженим, базувався, в основному, на творах, написаних для вокалу або для інших інструментів у перекладі для труби, здійснених самими духовиками-педагогами та виконавцями.

За цей час не написано жодного концерту для мідних духових інструментів у супроводі оркестру. Жанр мініатюри представлений такими п'єсами для труби: “Скерцо” О. Чижика (1935), “Скерцо” на українські народні теми О. Зноско-Боровського (1958), “Нокторном” та “Скерцо” Р. Свірського (1935), “Романсом” О. Андреевої (1957).

Валторновий репертуар складають “Українська народна пісня” та “Скерціно” для фагота (або валторни) і фортепіано В. Косенка (1952), “Мелодія” для валторни і фортепіано Б. Лятошинського (1952), “Тюема-нокторн” для фагота (або валторни) і фортепіано оп. 15 О. Зноско-Боровського (1957), обробки “Листка з альбому” та “Серенада” М. Лисенка для фагота (або валторни) і фортепіано Л. Литвинова (1957).

Тромбоніві твори представляє “Скерцо” для трьох тромбонів О. Зноско-Боровського (1938).

У 60-80-ті роки ситуація дещо поліпшується, зокрема, завдяки активізації новоствореного республіканського видавництва “Музична Україна” з'являються великі концертні композиції Є. Зубцова, М. Сільванського, М. Дремлюги, В. Гомоляки, Л. Колодуба, О. Красотова, Ж. Колодуб та ін.

У 70-80-х роках зусиллями українських композиторів репертуар значно зріс завдяки поступальному розвитку всієї системи музичної освіти, поліпшенню методів викладання, вдосконаленню виконавської майстерності музикантів-духовиків.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновки, що становлення та розвиток національної школи духового виконавства відбувалися у досить складних умовах. Через російську ідеологічну блокаду українська духовна школа в XX ст. тільки починає набирати обертів у формуванні методичних та виконавських засад. Натомість французька, чеська, німецька, англійська, американська духові школи на цей час визначають світовий рівень виконавства і педагогіки в цій галузі музичної культури.

В Україні для створення жанрово розмаїтої оригінальної літератури для мідних духових інструментів потрібно було півстоліття. Лише на початку 70-х років заклалися основи репертуару, формування якого відбувалося вкрай повільно і нерівномірно. Тільки у 80-х роках з-під пера українських композиторів почали з'являтися концерти, концерти-симфонії, фантазії, сюїти, сонати, мініатюри. Їх стиль відзначався яскравим національним колоритом, глибоким, природним відчуттям специфіки мідних духових інструментів, а головне – сучасною музичною мовою. Саме цей фактор зумовив підвищені вимоги до вдосконалення технічного аспекту виконавців, їх здатності осмислити і донести оригінальні задуми авторів.

За останні два десятиліття зросла виконавська майстерність музикантів-духовиків України. З'явилася велика когорта лауреатів Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів. Багато з них, зокрема К.Немечек, К. та В.Посвалюки, В. Давиденко, В.Копоть, виступають зі сольними концертами, беруть участь у камерних ансамблях, популяризують духову музику українських та зарубіжних композиторів. Тісні контакти з музикантами різних країн, виступи з відомими диригентами, розширення репертуару за рахунок старовинної та новітньої музики, використання нових виконавських прийомів – усе це збагатило і щораз більше буде збагачувати творчий діапазон української інструментальної традиції.

1. Апатський В. Віхи історії духового виконавства в країні // Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського. – Вип.1. – К., 1999. – С.9-23.
2. Апатський В. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах // Українське музикознавство. – Вип. 4. – К., 1969. – С.113-147.
3. Болотин С. Библиографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – Л., 1969. – 200 с.
4. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Українське музикознавство. – Вип. 6. – К.: Муз. Україна, 1971. – С.111-115.
5. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. – Ч.ІІ-ІІІ. – К., 1957-1967. – 319 с.
6. Исполнительство на духовых инструментах. Сб. статей. – К., 1986. – 317 с.
7. Кобець І. Основи навчання гри на трубі. – К.: Муз. Україна, 1985.– 196 с.
8. Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу. – К., 2000. – 324 с.
9. Мюльберг К. Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе XIX – начала XX в. // Теория и практика игры на духовых инструментах (Сост. В.Апатский). – К., 2001. – С.122-135.
10. Посвалюк В. Київська школа виконавства на трубі: Історичні та методичні аспекти. – Автореф. дис... канд. мист. – К., 2001. – 21 с.
11. Рудчук Ю. Духова музика України в 18-19 ст. Автореф. дис... канд. мист. – К., 2001. – 19 с.
12. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. – М., 1961. – 448 с.
13. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М., 1975. – 180 с.
14. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М., 1975. – 202 с.
15. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство: Справочник. – М., 1989. – 318 с.
16. Школы в науке. – М.: Наука, 1977. – 523 с.

Iryna Zavadetska

DEVELOPMENT OF SCIENTIFIC OPINION ABOUT NATIONAL SCHOOL OF WIND PLAYING OF UKRAINE

The article researches the history of forming Ukrainian playing tradition of wind instruments, playing schools and development of note music material of solo wind instruments.

Андрій Карпяк

ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В ЖИТТІ ВИДАТНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Назва статті, очевидно, наводить на думку про те, що мова йтиме про твори, написані композиторами для духових інструментів, інструментальну духову спадщину видатних майстрів. Але насправді у першу чергу хочемо торкнутися маловідомих та дуже цікавих фактів із життя найвідоміших особистостей музичного мистецтва: захоплення, значно ближчого спілкування, навчання гри на духових інструментах. Ми звикли вважати, що видатні композитори були піаністами, клавесиністами, органістами, диригентами. Те, що відомий усьому світу митець міг бути, наприклад, флейтистом, може не лише здивувати, але й примусити подолати деякі, притаманні багатьом, стереотипи. Дане дослідження мало на меті з'ясувати причини доброго володіння та глибокого знання властивостей духових інструментів видатними митцями: Г.Ф.Генделем, Л.Бетховеном, Г.Берліозом, П.Чайковським, Р.Штраусом, Д.Россіні. Назване питання спеціально не висвітлювалося в літературі про композиторів. Матеріал статті спирається на ґрунтовні роботи Р.Роллана, А.Альшванга, Г.Берліоза, Е.Краузе, В.Галацької та інших авторів.

Георг Гендель, п'ятий син Валентина Генделя, був хірургом і циркульником. Тривалий час він перебував на службі в саксонській, пізніше шведській, австрійській арміях. Після ряду військових кампаній зупинився на приватній службі у герцога Августа Саксонського як лейб-хірург. Гендель був досить замонополією на продаж вина. Георг був одружений двічі: у 1643 році – на вдові циркульника, яка була старша від нього на десять років (від цього шлюбу у нього було шестеро дітей); у 1683 році – на доньці пастора, яка була молодшою від свого чоловіка на 30 років (від неї у нього було четверо дітей, другим з яких народився Георг Фрідріх – видатний композитор). Це сталося 28 лютого 1685 року.

Батьки не звертали уваги на музичні здібності сина. В домі Генделів не могла йти мова про справжнє навчання музиці. Найкращим доказом для батька послужило тодішнє становище музикантів, зокрема, Давида Пооле – придворного капелмейстера, автора цілого ряду творів (був прирівняний при дворі курфюрста Саксонського до другого класу двірцевих слуг), який часто бував у гостях у Генделів [1]. Лише поїздка у Вейсенфельс перемогла впертість Генделя-старшого. Герцог почув гру маленького Георга Фрідріха, закликав до себе його батька і порадив йому не заважати покликанню дитини. Після приїзду в Галле хлопчик починає вчитися в найкращого музиканта міста – органіста Фрідріха Вільгельма Цахау.

У музичному формуванні Генделя вплив Цахау став вирішальним. У мистецтві Фрідріха знаходимо джерела генделівського стилю. Педагогічні

прийоми Цахау відрізнялися новизною і винахідливістю. Під керівництвом цього викладача Гендель засвоїв закони контрапункту та поліфонічного стилю, вивчив усі його історичні різновиди. Одночасно Цахау відкрив своєму учневі красу нової мелодично виразної музики, яка розквітла в Італії, в італійській опері [2]. Викладач Георга Фрідріха мав схильність до інструментальної музики. Йому належить чудове Тріо для флейти, фагота та клавесина. В оркестровці кантат палітра Цахау багата і цікава, і разом з альтами, віолами, віолончелями включає арфи, гобої, флейти і мисливські роги, фаготи, дольч'яни, аж до чотирьох труб-clarini і барабанів.

Завдяки Цахау Гендель рано освоївся з оркестром. Він навчився у нього грати на всіх інструментах і головним чином на гобої, для якого написав багато чудових сторінок [3]. Гобой на той час був ще дуже молодим інструментом (перші спогади відносяться до 50-х років XVII століття, прикладом першого використання гобоя називають оперу "Помона" (1659) Р.Камбера). І хоча під час навчання Генделя інструмент був оснащений лише двома клапанами (з дубльованим клапаном "es"), він був незрівнянно досконаліший від старовинного шалмея, в якому спеціальний мундштук не давав можливості музикантові доторкатися губами до тростини і таким чином мати владу над формуванням та веденням звука. В.Ф.Цахау зумів настільки зацікавити Георга Фрідріха новим інструментом, що першими творами, які хлопчик написав у десятирічному віці, були шість сонат для двох гобоїв із басом. Вірогідно, вони призначалися для виконання учня і викладача. Твори для гобоя Гендель в подальшому писав протягом усього свого життя – це два концерти для гобоя з оркестром. Вони написані у Гамбурзі і стали шедеврами патетичного стилю композитора. У зрілому віці Гендель пише збірник сонат, декілька з яких присвячені гобою. Крім того, в доробку Генделя "Камерна соната" № 6 для флейти, гобоя і клав'юру, "Камерні тріо" № 2, 5, 6 для 2-х гобоїв, фагота і клав'юру та інші твори.

Можливо, саме завдяки навчання гри на гобої в час, коли нівелювалося значення окремих інструментів, якості їхнього звучання, Генделю не була байдужою інструментальна специфіка: він з увагою ставився до тембру інструмента, складностей та особливостей звуковидобування на ньому, з чим пізніше пов'язані численні помилки з виданням його творів.

На відміну від Георга Генделя Йоган Бетховен надзвичайно зрадів музичному обдаруванню сина. Батько Людвіга обіймав посаду придворного тенориста, крім того грав на скрипці, успішно займався викладанням співу, теорії музики і гри на клавесині. Але невміння і небажання систематично працювати, невихованість і висока думка про себе, а найголовніше – небезпечний нахил до алкоголю поступово привели його до падіння.

Музичні здібності сина Йоган зауважив досить рано і з того часу послідовно добивався втілення в життя свого плану: Людвіг буде "вундер-

кіндом"! Батько ревниво слідкував за ходом навчання сина, вмішувався у викладання і майже насильно примушував хлопчика займатися музикою по кілька годин у день. Все ж до десятирічного віку музичні заняття Людвіга велися без усілякої системи. Декілька років підряд він навчався у різних педагогів, їх було не менше п'яти. Одним з викладачів майбутнього композитора був у цей час актор Тобіас Пфайфер, веселий товариш по чарці батька Бетховена, який поселився у їхньому домі. Це був, безсумнівно, обдарований музикант. Драматичний і оперний артист боннської трупи, він також чудово володів грою на флейті, вмів свистом наслідувати птахів, показував фокуси. Постійні випивки і скандали не давали йому можливості надовго затриматися в якій-небудь театральній групі.

Цей "вчитель" застосовував досить своєрідні педагогічні методи. З'являючись з Йоганом уночі з корчми, він раптом згадував, що ще не займався з Людвігом. Маленького музиканта піднімали з ліжка і ставили за інструмент – заспаного, в сльозах. Пфайфер учив грати Людвіга на флейті і клавесині, і тому єдиним позитивним результатом уроків Пфайфера було знайомство дитини з флейтою, інструментом, який був дуже розповсюдженим в аматорських музичних колах Європи XVIII століття [4].

Все ж були хвилини, які винагороджували за всі страждання. У домі з'явилася ще одна людина, скрипаль Франц Ровантіні, далекий родич Магдалени. Склалося домашнє тріо: клавесин Людвіга, ніжна флейта Пфайфера і співуча скрипка Ровантіні. Що, здавалося б, могло поєднати їх – Людвіга, ще дитину, двадцятирічного юнака Ровантіні і мандрючого веймарського музиканта Пфайфера? Вони любили музику, любили кожен по-своєму, і цю любов намагалися виразити у спільному звучанні. У будь-якому випадку люди, збираючись під вікнами будинку на Рейнській вулиці, з насолодою слухали тріо [5].

Уроки Тобіаса Пфайфера не лише не зменшили захоплення Людвіга музикою, але й надалі стали поштовхом до написання Бетховеном цілого ряду флейтових творів: Серенади для флейти і фортепіано або для флейти, скрипки та альты; шести та десяти Тем з варіаціями для фортепіано з флейтою або скрипкою; Тріо для фортепіано, флейти та фагота; Дуету для двох флейт; Романсу для фортепіано, флейти та фагота у супроводі камерного оркестру; Сонати для флейти та фортепіано. Більшість цих творів написані Бетховеном у молоді роки.

Твори Джоакіно Россіні, присвячені духовим інструментам, маловідомі. Тим не менше, вони представляють значне зацікавлення, не лише демонструючи високе професійне знання духових інструментів, але й відтворюючи той характерний йому дух життєрадісності і оптимізму.

Будучи оперним майстром, Россіні зумів створити блискучу та темпераментну оркестровку з цікавим і цінним використанням у ній духових. По-

перше, йому було своєрідне правило не закривати солуючих духових акомпануючими інструментами подібного тембру – це один зі способів зберегти яскравість та блиск оркестровки. По-друге, часте застосування композитором звуків, які швидко повторюються, і різноманітних мелодичних прикрас призводило до чудового оркестрового колориту і до незвичайної рухливості партій духових інструментів.

Риси композитора, які ми зустрічаємо в характері його творів: насмішкуватість, гострий язик, здатність швидко запалюватися, він, напевно, перейняв у свого батька – Джузеппе Россіні, якого за веселу жваву вдачу і невтомну енергію називали “Вівацца” (жвавий) [6]. Батько Джоакіно – музикант за професією, займав солідну посаду міського трубача у м. Пезаро Папської держави в Італії, пізніше він стає валторністом мандруючої оперної трупи, де також працює мати Россіні – Анна, яка чудово справлялася з виконанням партій перших героїнь у комічних операх.

Перші п’ять-шість років життя Джоакіно Россіні пройшли в спокійній обстановці люблячої сім’ї. Хлопчик слухав спів матері, завжди наповнений почуттями, виразовістю; слухав гру батька на трубі та валторні [7]. Саме завдяки батькові Россіні з дитинства був знайомий з цими інструментами, сам непогано грав на трубі, чув гру на духових інструментах і добре знав їх специфіку. Справи батька склалися так, що у 1802 році він зі сім’єю поселився в м. Луго. Тут Джоакіно знайшов наставника, який дав напрямок його творчому розвитку. Саме його, каноніка дона Джузеппе Малербі, буде добрим словом згадувати знаменитий маестро. Россіні починає із захопленням займатися на спінеті. Батько не міг придбати для сина інструмент, тому Малербі, який побачив обдарованість свого учня, дозволив хлопчику займатися у себе. В домі Малербі була багата нотна бібліотека. Саме тут починається знайомство юного Джоакіно з творами Гайдна і Моцарта. Тяга до знань усе більше зростала. Дон Малербі виявив у хлопчика чудовий дзвінкий голос, що дозволило влаштувати його у Співочу школу. Джоакіно починає виступати в церквах Луго, стає відомим виконавцем церковної музики.

Джузеппе Россіні надзвичайно радів успіхам свого сина. Побачивши його старанність та цікавість до знань, він починає серйозно навчати хлопця гри на валторні. Джоакіно ніколи не використовує це вміння для гри в оркестрі, хоча в майбутньому ті уроки відобразяться на надзвичайно майстерному використанні цього інструмента в оркестровій його творів. Для валторни були написані й одні з перших творів майбутнього композитора – короткі дуети, які виконувалися разом із батьком [8].

У 16 років, коли Россіні був учнем музичного ліцею в Болоньї, він пише п’єси для труби та інших духових інструментів. Перу композитора

належать також Тема з варіаціями для квартету духових і чотири квартети для флейти, кларнета, валторни і фагота. До кращих творів концертного репертуару необхідно віднести російські Прелюдію і тему з варіаціями для валторни та фортепіано Фа мажор, “Фантастичне рондо” для валторни і фортепіано та “Фанфари” для квартету валторн.

“Духове” виховання отримав також інший видатний композитор – Ріхард Штраус. Його батько Франц Йозеф Штраус був дуже обдарованою людиною з універсальними здібностями. Родом із селян, він зумів досягти високого становища в артистичному світі. Перший валторніст Мюнхенського придворного оркестру Франц Йозеф славився як один із кращих віртуозів свого часу; грав і на інших інструментах, займався композицією, викладав у Вищій музичній школі. Це був музикант старого гарту, прихильник класичних традицій. Його твердий характер був добре знайомий диригентам, які з’являлися в Мюнхені. Тим не менше вони всі визнавали його надзвичайну майстерність. Видатний диригент і піаніст Ганс Бюллов, людина різка і рішуча, з великою повагою відносився до мистецтва уславленого валторніста: “Це неможливий хлопець, але, коли він грає, я не здатний сердитися на нього”. (“Хлопцеві” в цей час було біля 50 років) [9]. Про захоплення музикою та відданість своїй професії Франца Йозефа говорить той факт, що він уже у восьмидесятирічному віці створює десять тріо для духових інструментів.

На музичне виховання молодого Ріхарда найбільше вплинуло строго консервативне ставлення батька до всього, що виходило за рамки класики і, нібито, було створене під впливом “Мефістофеля-Вагнера”. Штраус писав у своїх “Спогадах про мого батька”: “Це була людина з так званим твердим характером. Він вважав би нечесною справою переглянути своє рішення чи слова, які йому колись здавалися правильними щодо будь-якого художнього питання, і до глибокої старості не сприймав мої переконання”.

За словами матері, Ріхардові ще в дитинстві дуже подобалася валторна і він завжди любив слухати цей інструмент. Музичний розвиток Р.Штрауса проходив під пильним наглядом батька, разом із навчанням у школі та університеті. Штраус часто з вдячністю згадував систематичність свого музичного виховання. “Мій батько зі всією строгістю заставляв мене вивчати старих майстрів. Він говорив, що не можна зрозуміти Вагнера та інших сучасних композиторів, не вивчивши попередньо основоположників класичної музики”. До перших творів, написаних Штраусом у 13-річному віці, відносяться твори для валторни та кларнета, сонати для фортепіано. Одним із перших серйозніших творів композитора стала Серенада для 13 духових інструментів. Г.Бюллов, ознайомившись із нею, назвав автора “незвичайно обдарованим юнаком” [10].

Франц Штраус у 1884 році звернув увагу Ганса Бюллоу на Сюїту, написану його сином для духового оркестру, і Бюллов настояв на тому, щоби

молодий композитор особисто продиригував Мейнінгенським придворним оркестром при першому виконанні Сюїти у Мюнхені. А вже восени того ж року Бюллов у зв'язку з від'їздом повністю довіряє Ріхардові керівництво Мейнінгенським оркестром.

Р.Штраус створив нову, до тих пір немислиму інтерпретацію духових інструментів в оркестрі. Намагаючись збагатити музичні образи, він робить партію кожного духового інструмента по-справжньому концертною. Композитор підкреслює індивідуальність того чи іншого інструмента, виділяючи характерні лише йому одному технічні можливості та темброві барви. Звідси віртуозний розмах і застосування таких регістрів, які до нього вважалися непрактичними. Партії духових в оркестрі Штрауса надзвичайно складні, віртуозні, але завжди тематично випуклі і рельєфно чіткі. Мелодичні лінії партій духових інструментів відрізняються багатством хроматизмів, пасажів "струнного характеру". Разом із величезними технічними вимогами, які Р.Штраус ставить перед духовими інструментами, композитор широко використовує новітні звукові і динамічні ефекти. Він уперше доручає двом трубам виконання трелей, застосовує в мідній групі різноманітні сурдини, вводить нюанс fortissimo з зазначенням збільшення сили звука шляхом підняття вгору раструбів інструментів та ін. [11]. У листі молодого Штрауса до батька, написаному у Веймарі після перших репетицій "Дон-Жуана", відчувається законна гордість новітністями в галузі звучання, які йому вдалося ввести. "Особливо гарно прозвучало те місце в тональності Соль мажор, яке виконує гобой з контрабасами..., а також валторни, всі зі сурдинами, це звучить казково... Перший трубач оркестру, старий, тяжкий на підйом чоловік, ніколи ще не бачив нічого подібного і ніяк не чекав, що можна добратися до високого Сі... Нашому першому кларнетисту також ще ніколи в житті не доводилося виконувати пасажі, які доходять до високого Фа діезу..., в той же час саме всі ці місця звучали найбільш характерно..." Через кілька днів він знову писав батькові: "Оркестр пихтів і задихався, але чудово робив свою справу, коли "Дон-Жуан" закінчився, валторніст, який обливався потом і задихався, простогнав: "Господи, боже мій! Який ми здійснили злочин, що ти послав на нас цю кару (це мене)! Ми не скоро тепер від неї позбавимось!" Ми сміялися до сліз. Цікаво, що саме валторністи грали, не шкодуючи сил!" [12].

Сьогодні можна говорити про те, що Р.Штраус у питанні використання мідних духових став слухняним інструментом у руках історії. Цікаво, що лише на кінець XIX століття стають загальноновизнаними зручність і необхідність застосування вентилів на мідних духових, які хроматизували натуральні інструменти ще у 1818 році. Довгий час композитори не хотіли використовувати ці інструменти, вважаючи, що необхідність застосування великої кількості додаткових трубок-крон спотворює не лише якість звука, але й

характерний неповторний тембр валторни чи труби. Яскравий приклад – Тріо для фортепіано, скрипки і валторни Й.Брамса, написане у 1865 році (друга редакція зроблена Брамсом у 1891 році). Композитор використовує натуральну валторну, намагаючись зберегти благородний і повний тон старовинного рога.

Для свого улюбленого інструмента – валторни Ріхард Штраус створив два концерти-шедеври. До початку 80-х років (тобто самого початку творчого шляху) відноситься створення композитором Першого концерту для валторни з оркестром, ор. 11. Другий концерт був створений через 60 років і підтвердив незмінну любов композитора до інструмента.

Гектор Берліоз увійшов в історію музики як один із передових художників-романтиків, творець романтичної програмної симфонії і нового оркестру. У своїх грандіозних симфоніях та ораторіях він звертався до величезних оркестрових складів, яких до нього не знав ні один композитор. Берліоз розширює склад оркестру, серед духових він додатково включає англійський ріжок, кларнет у строї мі-бемоль, офіклейд. Продовжуючи використовувати в своїх партитурах натуральні труби, Берліоз приєднав до них вентиляні корнети, сполучаючи таким чином яскраве і сильне звучання перших із хроматичними можливостями інших; одним із перших із захопленням привітав народження саксофона, пророкуючи йому блискуче майбутнє; закріпив і донині існуючий склад мідних із трьома тромбонами.

Розповідати про життя і творчість Гектора Берліоза надзвичайно цікаво, адже ми можемо користуватися його словами, судженнями завдяки "Мемуарам". Так само і про його захоплення духовими інструментами дізнаємося з перших уст.

Народився Гектор Берліоз 11 грудня 1803 року в Кот-Сент-Андре, маленькому французькому містечку недалеко від Ліона. Луї Берліоз – батько Гектора був лікарем. Саме він був першим учителем музики свого сина (про що, напевне, неодноразово пізніше жалкував).

Якось, порпаючись у ящику, Гектор наштовхнувся на флажолет (старовинна поздовжня флейта зі свистковим наконечником) і спробував заграти, але у нього нічого не вийшло. Батько на наступний день навчив сина виконувати популярну мелодію на цьому інструменті. Успіх викликав у батька бажання навчити сина читати ноти. Після цього він дав синові флейту, Школу гри на флейті Ф.Дев'єна і показав процес видобуття звука. Берліоз займався з таким захопленням, що до кінця восьмого місяця почав грати на флейті більш ніж просто добре. Тоді, бажаючи допомогти синові в заняттях, батько загітував декілька багатих родин містечка запросити разом учителя музики з Ліона. Музиканта, якого запросили, звали Ембером – він грав на скрипці та кларнеті (переїхав у 1817 р.). Під його керівництвом Гектор навчився швидко читати ноти з листа, співати і виконувати на флейті найбільш складні концерти

Л. Друе. Першим твором, який вирішив створити Берліоз, був квінтет для флейти, двох скрипок, альту і баса, який пізніше був виконаний ним, учителем та іншими аматорами. Через два місяці виникає новий квінтет, який був виконаний ще з більшим успіхом. Після від'їзду Ембера Гектор продовжує навчатися в іншого вчителя – Дорана. Він навчив Берліоза також грати на гітарі.

Сам композитор трохи з гумором, трохи серйозно пише про свої музичні заняття так: “І ось я прославився майстром цих трьох величних і надзвичайних інструментів – флажолета, флейти та гітари! Хто ризикне заперечувати, що цей розумний вибір, підказаний мені природою, і привів мене до досягнення найсильніших оркестрових ефектів, до музики мікеланджелівського складу!.. Флейта, гітара і флажолет!!! Я ніколи не володів іншими виконавськими талантами, але ці три мені здаються досить поважними. Але, між іншим, я помиляюся, – я грав ще на барабані” [13].

Необхідно було подумати і про кар'єру. Батько вирішив, що син буде займатися медициною, а оскільки Гектор мав лише музику, то батько пішов на компроміс – якщо Гектор обіцяє вивчати курс остеології (медицини), то він випише сину з Ліона чудову флейту, оснащену всіма найновішими клапанами (мова, напевне, йде про дванадцятиклапанну флейту, яка була найдосконалішим інструментом перед винаходами Теобальда Бьома у 1832 році). “Цей інструмент, – пише Берліоз, – вже давно був предметом мого гарячого бажання”.

На жаль, чи на щастя, з кар'єрою доктора в Берліоза нічого не вийшло і він уже під час перебування у Парижі вирішує стати музикантом. Батьки через це залишають його без підтримки, і Гектор змушений шукати заробіток. У Парижі відкрився Театр Новин, і Гектор намагався отримати місце флейтиста в оркестрі, але йому було відмовлено. Він зміг влаштуватися лише хористом. У цей час Г.Берліозу було 24 роки [14].

Петро Ілліч Чайковський з дитинства любив флейту (його батько володів цим інструментом) [15]. Ілля Петрович Чайковський – директор Воткінського металургійного заводу – одного з найбільш значних на Уралі, в юності навчався в петербурзькому Гірничому корпусі. Між іншим, у цьому закладі проводилися заняття з танцю, співів, гри на інструментах, влаштовувалися і учнівські вистави. Ілля Петрович дуже любив музику і драматичне мистецтво. В корпусі він навчився грати на флейті [16].

Друзі П.І.Чайковського з Петербурзької консерваторії і, зокрема, І.Турчанінов згадували, що Петро Ілліч добре володів флейтою, успіхи його були настільки значні, що через рік він зміг би з честю зайняти місце першого флейтиста в учнівському оркестрі. Очевидно, крім природних здібностей Чайковського, його швидким успіхам сприяли заняття і дружні відносини з одним із професорів консерваторії – флейтистом Ч.Чіарді.

Відомий музикознавець Г.А.Ларош у своїх спогадах пише: “Одною з найзаповітніших і нетерпеливих мрій Рубінштейна була мрія про створення оркестру з учнів. На швидке здійснення цього бажання в перший час, здавалось би, годі було сподіватися. Рубінштейн, який у той час отримував дуже малу зарплату, пожертвував 1500 рублів у рік на безоплатне навчання на інструментах, яких бракувало для повного оркестрового комплекту. З'явилися учні: одним із перших був Петро Ілліч, він забажав учитися на флейті. Зі своїм професором, знаменитим Чезаре Чіарді, Чайковський був добре знайомий ще до консерваторії і неодноразово акомпанував йому на різноманітних музичних вечорах. Навчання у Чіарді продовжувалося два роки. У виконанні симфоній Гайдна та інших п'єс звичайного учнівського репертуару Чайковський брав участь цілком задовільним чином, а одного разу, разом з учнями Пуні, Горшковим, Померанцевим, на вечорі, на якому була присутня Клара Шуман, виконав Квартет для чотирьох флейт, створений Ф.Кулау... Додам, що в консерваторському оркестрі він займав амплуа другої флейти, бо на посаду першої у нас в швидкому часі знайшовся чудовий спеціаліст, згаданий уже Пуні, син відомого балетного композитора” [17].

Про навчання і виступи П.І.Чайковського як флейтиста знаходимо підтвердження також і в інших авторів. “Багато російських композиторів самі грали на флейті. М.І.Глінка часто виступав як флейтист в оркестрі свого дядька. Автору цієї брошури доводилося грати флейтове тріо, в якому було позначено, що партію другої флейти виконував П.І.Чайковський. Флейтою володів також А.П.Бородін. Є відомості, що він написав концерт для флейти, все ж рукопис цього твору поки що не вдалося відшукати”, – пише Борис Трізно [18].

Незважаючи на чудове використання духових інструментів у своєму оркестрі, Чайковський, на жаль, не залишив ні одного камерного чи концертного твору в цьому жанрі. Нагадуючи, що колись “флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна і навіть тромбон мали своїх знаменитих представників у світі віртуозності,” він писав про своєрідне “розчинення” цих інструментів в оркестрі: “Є серйозні підстави передбачити в досить близькому майбутньому час, коли зникнуть останні згадки про самостійне музично-історичне буття другорядних інструментів, коли в інструментальній музиці повністю запанує оркестр”. Шкода, що такі слова належать Чайковському. Таке протиставлення сольного виконавства на духових інструментах оркестровому життю не підтвердило. Вже в останні роки Чайковський не раз сам переконувався в цьому. З'являлися чудові виконавці, віртуози-духовики, і їх виконавська майстерність впливала на творчі наміри композитора.

У своїх спогадах про Московську консерваторію С.Розанов описує факт, який відноситься до 90-х років XIX століття. На одну з репетицій квінтету з кларнетом Й.Брамса прийшов Чайковський. Він високо оцінив виконавські

якості ансамблів і пообіцяв створити камерний твір для духових інструментів. Лише раптова смерть не дала композитору здійснити свій намір.

Відомий ще один факт, який підтверджує наміри Чайковського написати твір для духових інструментів. У розмові з віолончелістом Ю. Поплавським у 1893 році в Кліну він сказав, що у жовтні хотів би написати вже задуманий ним концерт для флейти. Виконавцем цього твору повинен був стати відомий у той час французький флейтист, композитор і диригент Жан Поль Таффанель (1844-1908). Чайковський слухав цього виконавця в сольних виступах у Москві. Все ж серед уривків незакінчених творів Чайковського зберігся лише ескіз (дві теми) з назвою "Concertstück" для флейти, який зберігається в Кліну [19].

У висновках необхідно наголосити на тому, що навчання та гра на духових інструментах видатних композиторів не визначила подальшої долі Г.Генделя, Л.Бетховена, Д.Россіні, Р.Штрауса, Г.Берліоза, П.Чайковського та ін., але, безумовно, вплинула в значній мірі на їхню подальшу професійну діяльність. Без сумніву, ґрунтовне вивчення духових інструментів, гра на них допомогли митцям в їх композиторській діяльності. В багатьох партитурах композиторів зустрічаються чудові зразки музики, в яких яскраво виявлене глибоке знання цих інструментів. Увага до духових інструментів не могла не відобразитися на симфонічній, оперній, камерно-інструментальній творчості митців. Їх партитури засяяли новими тембрами і оркестровими барвами. З цього приводу, для прикладу, можна знову звернутися до "Мемуарів" Г.Берліоза, де видатний музикант, згадуючи свої успішні заняття на флейті, пише: "Уже в цьому, чи не так, можна побачити мою здатність до досягнення значних ефектів на духових інструментах? (Справжній біограф не втратив би можливості зробити цей дотепний висновок)" [20].

1. Белоненко А. Георг Гендель. – Л.: Музыка, 1971. – С.6.
2. Галацкая В. Гендель. – М., 1960. – С.8.
3. Роллан П. Гендель. – М.: Музыка, 1984. – С.13.
4. Альшванг А. Бетховен. – М.: Музыка, 1966. – С.20-21.
5. Синявер Л. Жизнь Бетховена. – М., 1961. – С.17.
6. Синявер Л. Джоаккино Россіні. – М.: Музыка, 1964. – С.15.
7. Бронфин Е. Джоаккино Россіні. – М.: Музыка, 1966. – С.6-8.
8. Клейкова О. Маленькая повесть о большом композиторе, или Джоаккино Россіні. – М.: Музыка, 1990. – С.14-15.
9. Ступель А. Рихард Штраус. – Л.: Музыка, 1972. – С.4.
10. Там же. – С.10.
11. Усов Ю. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца 19 – начала 20 века // История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1978. – С.110-111.
12. Краузе Э. Рихард Штраус. – М., 1961. – С. 202-203.
13. Берлиоз Г. Мемуары. – М., 1962. – С.35-38.
14. Теодор-Валенси Берлиоз. – М.: Молодая гвардия. 1969. – С.25-26.

15. Воспоминания о П.И.Чайковском. – М.: Музыка, 1973. – С.437.
16. Альшванг А., П.И. Чайковский. – М., 1959. – С.8.
17. Ларош Г. Избранные статьи. – Вып. 2. – П.И. Чайковский. – Л.: Музыка, 1975. – С.185, 287.
18. Тризно Б. Флейта. – М.: Музыка, 1964. – С.28.
19. Усов Ю. Духовые инструменты в творчестве русских композиторов-классиков // История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – С.66.
20. Берлиоз Г. Мемуары. – М., 1962. – С.35.

Andriy Karpyak

WIND INSTRUMENTS IN LIVES OF THE OUTSTANDING COMPOSERS

The article says about delight and studing on wind instruments by famous persons in music art – H.Handel, L.Beethoven, J.Rossini, H.Berlioz, P.Tchaikovsky, R.Strauss.

Мирон Черепанин, Марина Булда

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВІ СТИЛІ ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ У ПРАКТИЦІ АКОРДЕОННО-БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА

В останні десятиліття серед музикантів виникло велике зацікавлення джазовою музикою. Питання історичного розвитку цього жанру знайшли своє висвітлення у працях вітчизняних та зарубіжних учених. Найбільш ґрунтовними є монографічні дослідження В.Конен [16], Ю.Панасьє [23], У.Сарджента [26]. Шлях радянського джазу за шість десятиліть розглядається у збірнику статей під редакцією О.Медведева та О.Медведевої [30]. Заслуговує на увагу дисертація В.Романка, в якій обґрунтовується науковий підхід до аналізу сучасної соціокультурної та музикознавчої інтерпретації джазу в музичній культурі України [25]. Автори вищеназваних праць розкривають не лише історичний аспект становлення й розвитку джазової музики, а торкаються водночас різновиду стилевих особливостей цього жанру.

Загальні питання інтонаційно-виражальних можливостей баяна й акордеона представлені у наукових працях Л.Горенка [7], М.Давидова [9], М.Імханицького [10], Ф.Ліпса [17] та ін. У системі виховання професійного музиканта продовжують залишатися актуальними проблеми виконавства [1], художньої техніки [27], сценічної витримки [2; 13; 14], володіння основами джазової інтерпретації [6]. Сучасні підходи до музичної педагогіки і виконавства широко представлені в матеріалах Міжнародної науково-практичної конференції "Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть" [18].

Зацікавлене ставлення до джазу активізувало потребу видання спеціальної нотної літератури. В останні десятиліття почали з'являтися різноманітні

збірники з джазовими імпровізаціями для фортепіано [4], гітари [19] та багатьох інших інструментів. Побачили світ посібники для юних музикантів, у яких викладені основні засади джазової мови, мистецтва імпровізації [8]. На жаль, для акордеона і баяна такої літератури в сучасних українських видавництвах майже не має. Окремі автори друкують свої твори та обробки власними силами [31]. Невелика частина творів естрадної музики була видана окремими збірниками в радянські часи [24].

Твори легкої та джазової музики особливою популярністю користуються за кордоном [32]. Її почали популяризувати й російські видавці. За останні роки ними опублікована велика кількість збірників, присвячених цьому жанру [15].

Разом із тим, відсутність джазової школи не дозволяє здобути ґрунтовні навички володіння великою палітрою специфічного звуковидобування на інструменті, не в повній мірі з'ясовані основні особливості виконавства в естрадно-джазовому жанрі. В сучасній методиці навчання гри на баяні та акордеоні переважає академічний напрямок, тому вітчизняні музиканти (особливо учні й студенти музичних закладів) практично не знайомі з відомими західними джазовими акордеоністами – Арт Ван Дамм, Р.Гальяно, П.Дейро, П.Джоллі, К.Котвіц, Ф.Марокко.

Таким чином, проблема використання естрадно-джазових прийомів у практиці акордеонно-баянного виконавства ще не знайшла належного відображення в сучасній музикознавчій літературі. Висвітлення цих питань є однією з перших спроб започаткування наукового пошуку, на наш погляд, у недостатньо ще дослідженій царині музичного мистецтва.

Зважаючи на ці обставини, спробуємо детальніше зупинитися на характеристичні естрадно-джазових стилів та специфіці їх використання у практиці акордеонно-баянного виконавства. Вироблення аргументованих підходів до вирішення даної проблеми видається цілком актуальним.

Акордеон за своєю “природою” естрадно-джазовий інструмент, можливості якого невичерпні. Відомо, що з нього розпочинали свою виконавську творчість такі провідні джазові музиканти, як К.Бейсі, Дж.Шірінг, Ю.Саульський, Я.Френкель, А.Кролл.

Естрадна (легка) музика належить до виду музичного мистецтва, що об'єднує різноманітні форми вокального та інструментального виконавства (естрадна пісня, танцювальна музика, а також увертюра, фантазія, попури, сюїта, різноманітні п'єси і т.д.) [28, с.54].

Джаз як жанр професійного музичного мистецтва склався на межі XIX–XX ст. у результаті синтезу європейської й африканської музичних культур і початково утвердився в середовищі негрів США. Його витики сягають початку XVII – середини XIX ст., коли работорговці ввозили із західного узбережжя Африки сотні тисяч негрів. Жорстокі умови неволі не зламали американських негрів. Вони “зуміли зберегти свою природну музикальність і створили ряд музичних форм, в яких елементи негританського фольклору тісно переплелися з побутовою музикою білих” [29, с.10]. Ніхто з месіонерів не міг передбачити, що “створена нащадками цих рабів музика своєю красою й оригінальністю підкорить світ і розповсюдиться майже всіма континентами” [23, с.13].

М.Черепанин, М.Булда. Естрадно-джазові стилі та специфіка їх використання у практиці акордеонно-баянного виконавства

У створенні нової народної музики велику роль відіграли трудові пісні (своєрідний сплав африканського фольклору і пісень американських робітників). Поряд із ними розвивалися балади (ballad) – епічні пісні з драматичним сюжетом. Балади відіграли значну роль у зародженні і формуванні джазу, адже їх помірні або повільні теми 32-тактової куплетної форми становлять придатний матеріал для імпровізації. Серед найбільш відомих інтерпретаторів балади в джазі – піаніст Білл Еванс, трубач Майлс Девіс, саксофоністи Колман Гоукінс і Джон Колтрейн (США).

Важливою віхою в музичному житті чорних рабів було знайомство з багатоголосими хоровими релігійними гімнами, до яких вони стали вводити елементи імпровізації. Так з'явилися спірічуелс (spirituals) – духовні пісні американських негрів, що виникли в першій чверті XIX ст. на півдні США внаслідок запровадження християнства. Спірічуелс поєднують у собі характерні елементи африканських виконавських традицій (колективна імпровізація, характерна ритміка з яскраво вираженою поліритмією, глісандові звучання, нетемперовані акорди, особлива емоційність) зі стилістичними рисами американських пуританських гімнів, що виникли на англокельтській основі. Вони значно вплинули на зародження, формування і розвиток джазу, а також на творчість композиторів, у творях яких зустрічаються інтонаційні спірічуелс. Яскравим прикладом є опера Джорджа Гершвіна “Поргі і Бесс”. Її колоритна музична мова мала автентичне походження і була запозичена самим композитором у безпосередньому спілкуванні з неграми під час відвідин плантацій, церкви, житла. “Ніколи раніше американська музика не виблискувала таким різноманіттям підслуханих у народу інтонацій”, – пише Е.Волинський [5, с.74]. Витоками виражальних засобів опери були блюзи і спірічуелс, духовні гімни й елементи джазу, трудові негританські пісні, європейська класична музика.

Однак зі всіх форм негританського вокального мистецтва найбільш суттєвий вплив на формування джазу зробив блюз (у перекладі з англ. blues – меланхолія, сум) – сольна народна пісня з характерним ліричним настроєм. На відміну від робітничих пісень і спірічуелс блюз виконувався соло у супроводі гітари і губної гармоніки. Найбільш типова форма блюзу – 12-тактовий період із трьох фраз по 4 такти в кожній (ААВ): перші 4 такти ґрунтуються на тонічній гармонії, по 2 – на субдомінанті і тоніці і по 2 – на домінанті і тоніці. Зустрічаються й інші форми блюзу. Незмінними залишаються розмір 4/4, довільний темп, частіше повільний. Характерною особливістю блюзу є т.зв. блю ноутс – понижені III і VII ступені в натуральному мажорному звукоряді, а також структура мелодії і тексту у формі запитання-відповіді.

Розрізняються три стадії еволюції блюзу: архаїчний, або передкласичний, класичний і сучасний (ритм енд блюз). Найраніший тип блюзу – архаїчний (archaic), сільський (country), або народний (folk) – є синтезом попередніх форм афро-американського фольклору. Він має багато спільного з трудовими піснями, йому притаманний декламаторський характер спірічуелс, баладна будова мелодії.

Поява іншого типу блюзу – міського (city), або урбанізованого (urban), з якого пізніше розвинувся класичний (classic) блюз, – відноситься до кінця XIX ст., коли блюз проникає у великі промислові центри і там швидко завойовує популярність. У ньому утвердилися характерні особливості, успадковані від музики афро-американських негрів, чітко викристалізувалася 12-тактова форма і гармонічний супровід.

Класичний блюз виконується соло в супроводі одного або декількох інструментів, як правило, банджо (пізніше гітари), губної гармоніки і фортепіано. Його розквіт припадає на 20-ті рр. Наступний розвиток блюзу призвів до появи в 40-х рр. ще однієї його модифікації – ритм енд блюз, що відрізняється експресивною манерою виконання.

Вплив блюзу відчувається у всіх напрямках джазу, а серед популярних його інтерпретаторів – трубач Луї Армстронг, вібрафоніст Мілт Джексон, органіст Джиммі Сіт, піаністи Каунт Бейсі, Дюк Елінгтон та багато інших.

Поряд із вокальною в джазі існує й інструментальна форма блюзу. В історії джазу кінець XX ст. позначився появою фортепіанного виконавського стилю ретайм (ragtime) – від

ragged – рваний і time – час. Початково – це спосіб гри на фортепіано, що імітував звучання банджо. У 90-х рр. XIX ст. регтайм розвинувся як інструментальна форма. Центром розвитку регтайму є місто Седалія (штат Міссурі). Тут було зосереджено багато різноманітних клубів, де грали кращі виконавці регтайму. У цьому ж місті розпочинав свій творчий шлях негритянський піаніст і композитор Скотт Джоуплін – визнаний засновник регтайму. Він створив близько 600 регтаймів. Техніка регтайму ґрунтується на стакатних звучаннях, коротких акордових ударах, на жорстких, незвичайно загострених ритмічних акцентах, а також на різноманітних поліритмічних ефектах.

Характерною особливістю регтайму є дві неспівпадаючі лінії, а саме – чіткому, рівномірно акцентуючому маршоподібному ритму четвертними тривалостями в акомпанементі (бас – на сильній долі і відповідний йому акорд – на слабій) протиставляється удвічі більшої рухливості своєрідна, гостро синкопована (“розірвана”) мелодія, в якій чергуються окремі ноти з акордами у вісімкових тривалостях. Регтаймові, як правило, передує інтерлюдія (від лат. inter – між і ludus – гра) – “музична (вок.-інстр. або інстр.) п’єса, що виконується між актами опери або драми” [20, с.545].

Жанрові особливості регтайму використовували у своїй творчості композитори XX ст., а саме: І.Стравинський у балетній пантомімі “Казка про солдата”, “Регтайм для 11 інструментів” (1918), “Piano Rag Music” (1919), П.Хіндеміт у сюїті “1922 рік” та ін. [11, с.444-445]

До іншого різновиду інструментального блюзу належить також бугі-вугі (boogie woogie) – початково примітивна негритянська манера інтерпретації блюзу на фортепіано. Манера бугі-вугі виникла як імітація гітарного акомпанементу блюзу і в такому виді використовувалася піаністами барел-хауз, а з часом перетворилася в сольну інструментальну форму. В 30-40-х рр. бугі-вугі почали виконувати біг бенді Каунта Бейсі, Бенні Гудмана, Глена Міллера. 12-тактова форма інструментального блюзу з характерною блюзовою гармонією і блюзовими нотами повсюди представлена і в сучасному джазі.

На відміну від регтайму для бугі-вугі типові остінатні басові фігури в нижньому регістрі, звичайно в ритмі восьмих або восьмих з крапкою і шістнадцятих в октавному русі. Лінія басу змінюється в залежності від гармонічних функцій, їй протиставляється контрастна оживлена мелодія у верхньому регістрі у виді безперервних ритмічно гострих варіацій на певну тему 12-тактового блюзу. Розвиток теми відрізняє насиченість стакатними акордами, пасажами, арпеджіо, трелями, тріолями, тремоло, октавними подвоєннями і т.д. Бугі-вугі виконується переважно у швидкому темпі.

Таким чином, як фортепіанна, так і вокальна творчість негрів, переплавлена з часом негритянськими музикантами в інструментальну форму, суттєво вплинула на виникнення і розвиток нового виду музики, який сформувався наприкінці XIX ст. і отримав назву “джаз”. Багато відомих композиторів зверталися у своїй творчості до джазу. Так, наприклад, у Трьох легких п’єсах для фортепіано І Стравинського чітко простежуються принципово нові сфери музики XX ст.: “цирк, мюзик-хол, пізніше – джаз” [11, с.40].

Протягом усієї історії свого розвитку (першої половини XX ст.) “джаз був могутнім каталізатором усієї легкої музики США, справивши особливо глибокий і плідний вплив на її домінуючий жанр – “популярну пісню” або “стандарт” (стандартом називають пісенну форму з 32-х тактів, побудовану за схемою ААВА, тоді як для джазу типова форма блюзу з 12-ти тактів за схемою ААВ) [9, с.365]. Глибокі зрушення, які сталися в естетиці джазу під впливом новаторських експериментів, викликали появу великої кількості різноманітних напрямків і стилів, які умовно діляться на: 1) традиційний джаз і період свінгу; 2) сучасний джаз

Традиційний джаз народився серед негритянських музикантів на півдні США і остаточно сформувався у Новому Орлеані. Від назви міста походить і т.зв. новоорлеанський стиль із характерною колективною імпровізацією, в результаті якої утворюється своєрідна поліфонія. Крім того, витримуються чіткий метроритм, де акцентуються 1-а і 3-я долі (в подальшому – 2-а і

М.Черепанин, М.Булда. Естрадно-джазові стилі та специфіка їх використання у практиці акордеонно-баянного виконавства

4-а), використовуються різноманітні динамічні, агогічні, фактурні, гармонічні, темброві та інтонаційно-ритмічні прийоми (вібрація, різних видів глісандо, секундові тони і т.д.)¹.

Згодом у Новому Орлеані почали з’являтися також оркестри білих музикантів. На відміну від негритянських вони називалися дисклендами. З часом усе більше утворюється змішаних оркестрів, де грали і негри і білі. Такі оркестри стали традиційними, а виконувану ними музику назвали традиційним джазом.

У зв’язку з переміщенням центру джазу до Чикаго (1917 р.), новоорлеанський стиль зазнає деяких змін. Так, почав зникати елемент колективної імпровізації, поступаючись місцем сольній. Корнетисти все частіше почали грати на трубі, туба була замінена контрабасом, а банджо – гітарою. З часом в оркестри стали вводити фортепіано і саксофони.

На початку 20-х рр. джаз розповсюдився по всій країні і став надзвичайно популярним. Поряд із високопрофесійними виконавцями джазу з’явилися комерційні джазові оркестри, які не зуміли зберегти традиції негритянського джазу. У таких оркестрах повністю вилучалась імпровізація і лише деяким особливо видатним музикантам дозволялося імпровізувати під час концертного виступу. В цей же період почали поширюватися симфоджази – оркестри зі струнною групою. Програми таких оркестрів були насичені, головним чином, обробками модних шлягерів, а також інструментальними аранжуваннями популярних оперних арій, фрагментами з відомих симфонічних творів тощо.

Цілком природно, що комерційний джаз гальмував розвиток імпровізаційного джазу. Водночас, він відіграв певну роль у розповсюдженні нового виду музики, яким незабаром зацікавилися не лише шанувальники музики і музиканти, але й відомі європейські композитори. З появою комерційного джазу значно підвищився рівень виконавської майстерності оркестрів, адже в таких оркестрах могли грати лише музиканти, які бездоганно читали ноти з листа і вміли грати в ансамблі. Багато з них почали навчатися мистецтву аранжування.

До кінця 20-х рр. XX ст. через економічну кризу становище негритянських музикантів різко погіршилося, в результаті чого багато негритянських ансамблів припинили своє існування. На зміну малим негритянським ансамблям прийшли великі оркестри, керовані білими музикантами. Почався період свінгу.

Свінг як стиль сформувався в середині 30-х рр. і суттєво відрізнявся від попередніх напрямків у джазі. У ньому цілком відсутня колективна імпровізація, на перший план виступає аранжування і сольна імпровізація. Згодом спостерігається відродження новоорлеанського стилю, який поступово переміщується в одну з провідних країн традиційного джазу – Англію.

Свінг (swing) у перекладі з англійської означає балансування, коливання. Це характерний елемент виконавської техніки джазу, який передається постійною і безперервною ритмічною пульсацією усіх чотирьох долей такту. Свінг є основним прийомом джазової поліметрії і виникає в результаті несумісності акцентів мелодичної і ритмічної ліній, завдяки

¹ Виконання новоорлеанського стилю на акордеоні досягається особливими прийомами акцентування акомпанементу, характерним інтонуванням мелодичних ліній, проєкціюванням складної (імпровізаційної) поліфонічної фактури на праву клавіатуру. “Проста” гомофонна фактура розподіляється у партіях обох рук таким чином: у правій – однополоса “крокуюча” регтаймова мелодія, у лівій – акомпанемент типу бас-акорд, маршоподібний характер якого відображає свінгове акцентування на 1-у та 3-ю, або 2-у та 4-у долі за допомогою відповідних артикуляційних міхо-пальцевих прийомів. Особливо важливим є чітка взаємодія міхового акценту та пальцевого удару у короткому стакато (імітація удару двох металічних тарілок – ударного інструмента хай-хету; інша назва – чарльстону).

чому досягається ефект уявного неухильного наростання темпу. Вміння музиканта “балансувати” між цими несумісностями і визначає термін “свінг” [28, с.68-69].²

Сторінка сучасного джазу відкривається на початку 40-х рр. стилем бі-боп, обов’язковою рисою якого є унісонне (або октавне) проведення теми на початку і в кінці п’єси. Мелодії таких композицій насичені складними фігураціями, стрибками, мають незвичайне ритмічне ділення й акцентування. Сольні імпровізації характеризуються бурхливим, дещо нервозним фразуванням, віртуозними пасажами, сухим штриховим малюнком. Гармонія ґрунтується на альтерованих акордах, що відповідає акордеонній і баянній клавіатурі.

На зміну бі-бопу приходять нові стилі: кул (“прохолодний”), хард-боп (“твердий боп”), босса-нова (“нове відчуття”) та багато інших. У 60-ті роки у розвитку джазу намітилися дві тенденції. Одна з них отримала назву третя течія. Її прихильники прагнули до синтезу джазу і класичної музики. Представники іншої, відомої під назвами нова хвиля, вільний джаз або авангард – прагнули зруйнувати всі існуючі канони джазу.

Найбільш імпровізаційним напрямком джазу є босса-нова. Вона має просту наспівну мелодію, яка накладається на запальний ритм бразильської самби. Впровадження цього стилю в баянну літературу відбулося завдяки появі оригінальних творів композитора В.Власова.

Під “натиском” джазу поступово змінювалися жанри естрадно-танцювальної музики. Так, наприклад, суттєвих змін зазнав вальс, який в інтерпретації джазових музикантів перетворився на чотирядольний. Один із них – Дейв Брубек почав експериментувати з п’яти-, шести- та семидольними розмірами. До репертуару акордеоністів увійшли фортепіанні переклади та оригінальні композиції О.Пітерсона (Лаурентійський вальс), Ф.Марокко (Take ten), П.Дезмонда (Take five) тощо.

Таким чином, джаз, паралельно з іншими музичними жанрами, продовжує розвиватися в сучасних умовах під впливом нових музичних систем і напрямків. Незмінною залишається справжня природа джазу – імпровізаційне начало – сольне, ансамблеве чи оркестрове. У будь-яких стильових різновидах цього жанру характерним є специфічне звуковидобуття на музичних інструментах, відмінне від академічної музики фразування, а також складна багатопланова ритмічна структура та інтонаційна будова, яка допускає відхилення від температури.

Вдалих відбір засобів художньої виразності в музиці визначає художній аспект майстерності виконавця. В естрадно-джазовому жанрі ці засоби мають свою специфіку виконання на акордеоні та баяні. Незважаючи на їх модифікацію в межах даного стилю чи жанру, “інтонаційно-ритмічну і ладово-гармонічну єдність мелодії необхідно розглядати як вихідну” [9, с.7].

У контексті акордеонно-баянного мистецтва можна використати і реалізувати будь-який стиль джазової музики завдяки використанню специфічних прийомів виконавської техніки, тембрових особливостей інструмента, численних видів допоміжних ефектів.

Виконання естрадно-джазових прийомів на акордеоні та баяні має свої характерні особливості. Якість інтерпретації джазових композицій залежить “від уміння виконавця імпровізувати, і від уміння грати свінг” [3, с.3]. Щоб навчитися грати в манері свінгу, необхідно слухати записи провідних джазових колективів – оркестри Каунта Бейсі, Дюка Елінгтона, Олега Лундстрема і,

² Для досягнення свінгового прийому на акордеоні використовуються альтеровані нонакорди, ундецимакорди і так звані блок-акорди (block-cords) – акорди з тісним розташуванням. В акомпанементі (в окремих епізодах) партія баса може не співпадати з сильними долями. Для передачі тембрових відтінків груп оркестру широко використовуються міхові рикшети, передаючі реєстри. Характерні свінгові “розкачування”, ритмічні акценти барабанів, передаються особливою міховою артикуляцією, імітацією ударних інструментів тощо

М.Черепанин, М.Булда. Естрадно-джазові стилі та специфіка їх використання у практиці акордеонно-баянного виконавства

4-а), використовуються різноманітні динамічні, агогічні, фактурні, гармонічні, темброві та інтонаційно-ритмічні прийоми (вібрація, різних видів глісандо, секундові тони і т.д.)¹.

Згодом у Новому Орлеані почали з’являтися також оркестри білих музикантів. На відміну від негритянських вони називалися диксилендами. З часом усе більше утворюється змішаних оркестрів, де грали і негри і білі. Такі оркестри стали традиційними, а виконувани ними музику назвали традиційним джазом.

У зв’язку з переміщенням центру джазу до Чикаго (1917 р.), новоорлеанський стиль зазнав деяких змін. Так, почав зникати елемент колективної імпровізації, поступаючись місцем сольній. Корнетисти все частіше почали грати на трубі, туба була замінена контрабасом, а банджо – гітарою. З часом в оркестри стали вводити фортепіано і саксофони.

На початку 20-х рр. джаз розповсюдився по всій країні і став надзвичайно популярним. Поряд із високопрофесійними виконавцями джазу з’явилися комерційні джазові оркестри, які не зуміли зберегти традиції негритянського джазу. У таких оркестрах повністю вилучалась імпровізація і лише деяким особливо видатним музикантам дозволялося імпровізувати під час концертного виступу. В цей же період почали поширюватися симфоджази – оркестри зі струнною групою. Програми таких оркестрів були насичені, головним чином, обробками модних шлягерів, а також інструментальними аранжуваннями популярних оперних арій, фрагментами з відомих симфонічних творів тощо.

Цілком природно, що комерційний джаз гальмував розвиток імпровізаційного джазу. Водночас, він відіграв певну роль у розповсюдженні нового виду музики, яким незабаром зацікавилися не лише шанувальники музики і музиканти, але й відомі європейські композитори. З появою комерційного джазу значно підвищився рівень виконавської майстерності оркестрів, адже в таких оркестрах могли грати лише музиканти, які бездоганно читали ноти з листа і вміли грати в ансамблі. Багато з них почали навчатися мистецтву аранжування.

До кінця 20-х рр. ХХ ст. через економічну кризу становище негритянських музикантів різко погіршилося, в результаті чого багато негритянських ансамблів припинили своє існування. На зміну малим негритянським ансамблям прийшли великі оркестри, керовані білими музикантами. Почався період свінгу.

Свінг як стиль сформувався в середині 30-х рр. і суттєво відрізнявся від попередніх напрямків у джазі. У ньому цілком відсутня колективна імпровізація, на перший план виступає аранжування і сольна імпровізація. Згодом спостерігається відродження новоорлеанського стилю, який поступово переміщується в одну з провідних країн традиційного джазу – Англію.

Свінг (swing) у перекладі з англійської означає балансування, коливання. Це характерний елемент виконавської техніки джазу, який передбачає постійною і безперервною ритмічною пульсацією усіх чотирьох долей такту. Свінг є основним прийомом джазової поліметрії і виникає в результаті несумісності акцентів мелодичної і ритмічної ліній, завдяки

¹ Виконання новоорлеанського стилю на акордеоні досягається особливими прийомами акцентування акомпанементу, характерним інтонуванням мелодичних ліній, проєкціюванням складної (імпровізаційної) поліфонічної фактури на праву клавіатуру. “Проста” гомофонна фактура розподіляється у партії обох рук таким чином: у правій – одноголоса “крокуюча” реґаймова мелодія, у лівій – акомпанемент типу бас-акорд, маршоподібний характер якого відображає свінгове акцентування на 1-у та 3-ю, або 2-у та 4-у долі за допомогою відповідних артикуляційних міхо-пальцевих прийомів. Особливо важливим є чітка взаємодія міхового акценту та пальцевого удару у короткому стакато (імітація удару двох металічних тарілок – ударного інструмента хай-хету, інша назва – чарльстону).

чому досягається ефект уявного неухильного наростання темпу. Вміння музиканта “балансувати” між цими несумісностями і визначає термін “свінг” [28, с.68-69].²

Сторінка сучасного джазу відкривається на початку 40-х рр. стилем бі-боп, обов’язковою рисою якого є унісонне (або октавне) проведення теми на початку і в кінці п’єси. Мелодії таких композицій насичені складними фігураціями, стрибками, мають незвичайне ритмічне ділення й акцентування. Сольні імпровізації характеризуються бурхливим, дещо нервозним фразуванням, віртуозними пассажами, сухим штриховим малюнком. Гармонія ґрунтується на альтерованих акордах, що відповідає акордеонній і баянній клавіатурі.

На зміну бі-бопу приходять нові стилі: кул (“прохолодний”), хард-боп (“твердий боп”), босса-нова (“нове відчуття”) та багато інших. У 60-ті роки у розвитку джазу намітилися дві тенденції. Одна з них отримала назву третя течія. Її прихильники прагнули до синтезу джазу і класичної музики. Представники іншої, відомої під назвами нова хвиля, вільний джаз або авангард – прагнули зруйнувати всі існуючі канони джазу.

Найбільш імпровізаційним напрямком джазу є босса-нова. Вона має просту наспівну мелодію, яка накладається на запальний ритм бразильської самби. Впровадження цього стилю в баянну літературу відбулося завдяки появі оригінальних творів композитора В.Власова.

Під “натиском” джазу поступово змінювалися жанри естрадно-танцювальної музики. Так, наприклад, суттєвих змін зазнав вальс, який в інтерпретації джазових музикантів перетворився на чотиридольний. Один із них – Дейв Брубек почав експериментувати з п’яти-, шести- та семидольними розмірами. До репертуару акордеоністів увійшли фортепіанні переклади та оригінальні композиції О.Пітерсона (Лаурентійський вальс), Ф.Марокко (Take ten), П.Дезмонда (Take five) тощо.

Таким чином, джаз, паралельно з іншими музичними жанрами, продовжує розвиватися в сучасних умовах під впливом нових музичних систем і напрямків. Незмінною залишається справжня природа джазу – імпровізаційне начало – сольне, ансамблеве чи оркестрове. У будь-яких стильових різновидках цього жанру характерним є специфічне звуковидобуття на музичних інструментах, відмінне від академічної музики фразування, а також складна багатопланова ритмічна структура та інтонаційна будова, яка допускає відхилення від температури.

Вдалих вибір засобів художньої виразності в музиці визначає художній аспект майстерності виконавця. В естрадно-джазовому жанрі ці засоби мають свою специфіку виконання на акордеоні та баяні. Незважаючи на їх модифікацію в межах даного стилю чи жанру, “інтонаційно-ритмічну і ладово-гармонічну єдність мелодії необхідно розглядати як вихідну” [9, с.7].

У контексті акордеонно-баянного мистецтва можна використати і реалізувати будь-який стиль джазової музики завдяки використанню специфічних прийомів виконавської техніки, тембрових особливостей інструмента, численних видів допоміжних ефектів.

Виконання естрадно-джазових прийомів на акордеоні та баяні має свої характерні особливості. Якість інтерпретації джазових композицій залежить “від уміння виконавця імпровізувати, і від уміння грати свінг” [3, с.3]. Щоб навчитися грати в манері свінгу, необхідно слухати записи провідних джазових колективів – оркестри Каунта Бейсі, Дюка Елінгтона, Олега Лундстрема і,

² Для досягнення свінгового прийому на акордеоні використовуються альтеровані нонакорди, ундецимакорди і так звані блок-акорди (block-cords) – акорди з тісним розташуванням. В акомпанементі (в окремих епізодах) партія баса може не співпадати з тісними долями. Для передачі тембрових відтінків груп оркестру широко використовуються міхові рикошети, переключення регістрів. Характерні свінгові “розкачування”, ритмічні акценти барабанів передаються особливою міховою артикуляцією, імітацією ударних інструментів тощо.

утворення є рівне ведення міха на розтискання і стискання за умовно визначеною динамікою (*pp, p, mp, mf, f, ff*), а також поступове посилення або послаблення звука, від чого залежать його темброві відтінки. В техніці володіння міхом важливим є прийом філірування.

Філірування – це пропорційне поєднання в одному звуці динамічних відтінків “крещендо” і “дімінуендо”. Можливі різноманітні тривалості філірування – від найкоротшого до кількатактового. Використання цього прийому можливе при досягненні високого рівня технічної досконалості виконавця, тонкого відчуття художньої міри. Філірування, як засіб активізації джазового звучання, частково компенсує відсутність на акордеоні та баяні інтонаційного вібрата, властивого для вокалу та нетемперованим інструментам.

В естрадній музиці прикрасою звука є *вібрато* (від лат. *vibro* – коливання). Підібравши на акордеоні відповідний регістр та пом’якшивши звук вібрацією, цей прийом додає звучанню твору нових тембрових забарвлень, завдяки чому можна добитися високоякісної імітації смичкових або дерев’яних інструментів. Гармонічна мова сучасних оригінальних творів, написаних для акордеона та баяна, дозволяє ефективно використовувати цей прийом. М’яке, приємне для слуху вібрато повинно звучати в межах шести коливань за секунду. Занадто виразна частота коливань звучить непривабливо. Прийом вібрато досягається поступово або раптово, частішою чи рідшою частотою коливання інструмента шляхом дотику до його корпусу лівою або правою рукою, а в окремих випадках ногою. У виконавській практиці музикантів застосовуються різноманітні прийоми і способи помірного та густого вібрата. Частота пульсації, як правило, в нотах не проставляється і виконавці самі обирають певний тип вібрації (приклад 4).

Серед різновидів інших прийомів естрадно-джазового виконавства слід назвати *кластер* (від англ. *cluster* – скупчення). Його перевагою є велике охоплення діапазону, що дозволяє виконувати хроматичні, цілотнові та діатонічні кластери як правою, так і лівою рукою (приклад 5).

Одним із найпоширеніших прийомів у виконанні естрадної музики є *репетиції* (від лат. *repetitio* – повторення). Ритмізованими та неритмізованими репетиціями проводяться головні теми музичних творів, підголоски, створюються “рухливі” фони.

На акордеоні (баяні) дуже виразно звучить репетиція-форшлаг (репетиція-“сковзання”), іншими словами – швидкісна репетиція, яка виконується на краю клавіш різними апплікатурними варіантами: 3-2-1; 4-3-2; 4-3-2-1; 5-4-3-2-1, при цьому пальці “підбираються” під долоню (приклад 6).

Дуже часто досвідчені музиканти використовують *трель* (від лат. *trillare* – деренчати). Цей прийом передбачає виконання двох звуків або співзвуч із визначеною інтонаційною та вільною або визначеною ритмічною амплітудою.

В естрадній і джазовій музиці трель широко використовується в акордовій фактурі мідних інструментів, особливо в tutti. На акордеоні трель також використовується у поєднанні з глісандо.

Поява нових прийомів гри та ускладнення репертуару не виключають *володіння навиками мистецького звуковедення*, яке досягається тим чи іншим характером зміни міха. Його специфіка полягає у метро-ритмічній структурі твору, розташуванні акцентів, характері імпровізацій, застосуванні різноманітних звуковиражальних прийомів тощо. Основною вимогою щодо техніки зміни міха є ритмічна точність і динамічна врівноваженість різноспрямованих рухів, тобто їх розчленування. “Грамотне, виразне вимовляння музичної мови баяністом (подібно до літературного тексту, що декламується актором із певними інтонаціями і зупинками) залежить саме від визначення природного для кожної музичної думки моменту зміни напрямку руху міха як фактора розчленування” [19, с.34]. Незалежно від характеру атакування (м’якого чи твердо) доцільною є швидкість і спритність зміни. Для твердої атаки часто використовується прийом ривка міхом. Сила ривка залежить від м’язової енергії лівої і правої рук та певних форм руху обох рук на клавіатурах (приклад 7).

На акордеоні та баяні також використовуються різновиди *тремоловання*. Тремоло міха, пише М.Давидов, це “густе чергування різноспрямованих рухів міха” [9, с.176]. Тремоло може здійснюватися як на одному звуці, так і акорді. Специфічний темброво-акустичний ефект тремоло збагачується частотою коливання повітряного струменя. До основних різновидів цього штриха належать: пряме, комбіноване та рикошет.

Пряме тремоловання – це швидке чергування різноспрямованих рухів міха. Частота зміни міха може бути різною – від восьмих нот до тридцятьдругих. Під час руху міха пальці з клавіш не знімаються. При витриманому акорді можна підтримувати акцентування поштовхами кисті руки від зап’ястя.

В основі комбінованого тремоловання лежить мануально-міховий спосіб, який здійснюється перемінно міхом і пальцями. Цей прийом дає неоднорідний тембровий ефект.

Для досягнення максимальної швидкості темпу і “бісерності” звучання застосовується прийом специфічного акордеонно-баянного тремоловання – рикошет міха. Цей спосіб будується на використанні інерційних сил у русі лівого напівкорпусу інструмента. Завдяки керуванню верхньою частиною міха досягається політність міхового руху. Рикошети бувають дуольними, тріольними, квартольними та квінтольними.

Дуольний рикошет виконується подвійним рухом міха на кожну ноту з відривом пальців від клавіш або без нього.

Тріольний рикошет виконується без відриву пальців від клавіш. Техніка виконання складається з розтискання міха, удару верхньою частиною та інер-

ційного відскоку. Його різновидами є тріольний комбінований. Для тривалого виконання тріольного рикошету використовується зворотний рикошет, у якому два поштовхи міха на стискування, один на розтискування.

Виконання квартольного рикошету розпочинається різким розтиском верхньої частини міха. Нижня частина залишається у зібраному стані, а верхня різко стискається. В ту мить, коли верхня частина активно стиснута, нижня рикошетом, тобто за інерцією так само активно розтискується і відскакує. Далі йде останній, заключний рух чотиридольного ланцюжка – розтискування знову верхньою частиною міха. Цей спосіб стає можливим за умови відсутності тертя нижньої частини лівого півкорпусу інструмента до стегна лівої ноги виконавця.

Квартольний рикошет є складнішим для виконання ніж тріольний. Це пов’язано з повторюваністю однобічного ривка міха при зіткненні ритмічних груп. Існують два варіанти його виконання: мануальним чергуванням груп та безперервними різноспрямованими рухами міха.

Виконання квінтольного рикошету є лише теоретично можливим через те, що цей прийом ще не знайшов практичного застосування у творах для акордеона.

Шумові специфічні прийоми виникли від прагнення композиторів та виконавців імітувати ударні інструменти. При виконанні цих прийомів з’являється лише шумовий ефект. Вони виконуються ударами рук по різних частинах корпусу інструмента, клацанням перемикачів реєстрів, використанням повітряного клапана тощо. Специфічні музичні і шумові прийоми використовуються виконавцями у різноманітних комбінаціях. Іноді до них композитори включають спів теми і декламацію текстового матеріалу (приклад 8).

Таким чином, акордеон та баян утвердилися в естрадно-джазовому жанрі як професійні інструменти і завоювали популярність у світовому масштабі. Найвідоміші акордеоністи і баяністи з різних країн та континентів активно використовують і впроваджують естрадно-джазові прийоми гри у практику концертного виконавства.

У нашому матеріалі здійснена спроба узагальнення теоретичної та практичної інформації щодо характеристики стилів естрадно-джазової музики та використання специфічних прийомів у виконавській практиці акордеоністів і баяністів. Розглянуті нами питання не вичерпуються представленим дослідженням. Наступні наукові розвідки будуть зосереджені на поглибленому аналізі фонозаписів учасників міжнародних конкурсів та професійних музикантів-виконавців, вивченні досвіду впровадження сучасних методик провідними акордеонно-баянними школами, а також у процесі пошуку інформації в комп’ютерній мережі Інтернет.

Нотні приклади:

1. Л.Харт. Р.Роджерс. "Голубий місяць".



2. Обр. К.Карроцца. "Гіко-тіко".



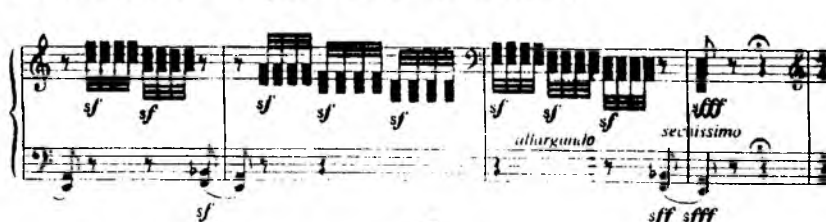
3. А.Сташевський. "Образи". Сюїта №1. Частина II.



4. А.Сташевський. "Образи". Сюїта №1. Частина II.



5. А.Сташевський. "Образи". Сюїта №1. Частина II.



**ТВОРЧИСТЬ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ В СУЧАСНОМУ
АКАДЕМІЧНОМУ БАЯННО-АКОРДЕОННОМУ
АНСАМБЛЕВОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ**

В останні десятиліття ХХ століття відбулися значні зміни в репертуарній політиці академічних ансамблів баяністів і акордеоністів. Участь у міжнародних конкурсах, фестивалях збагатила українські колективи інформацією щодо світових досягнень композиторської творчості в ансамблевому репертуарі. Неабияке значення для виконавців мало знайомство з подібними за складом колективами інших країн. Відбувся обмін як теоретико-методичними здобутками в баянно-акордеонному ансамблевому виконавстві, так і репертуарними надбаннями.

Визначним явищем у сучасному ансамблевому мистецтві баяністів, акордеоністів України стало опанування багатой спадщини аргентинського композитора Астора П'яццолли (1921-1992). Музикант і композитор ХХ століття, національна музична гордість Аргентини, ввів до обігу новий жанр – "класичне танго". Творчість Астора П'яццолли досить різноманітна за жанровою палітрою: симфонічна музика (симфонії, увертюри, концерти), музика до кінофільмів, ансамблеві камерно-інструментальні композиції (танго, фуги, фугато, концерти), твори для фортепіано (концерти, сонати).

Підтвердження популярності та визнання творчості композитора став Міжнародний конкурс "ASTOR PIAZZOLLA" в Італії, організація Центру Астора П'яццолли у Буенос-Айресі, виконання його творів на міжнародних конкурсах, фестивалях, видання книжок про життя та творчість композитора різними мовами [1-11].

Розповсюдження камерно-інструментальних творів А.П'яццолли серед вітчизняних виконавців періоду кінця ХХ – початку ХХІ століть стало природним і закономірним. По-перше, українська народно-інструментальна ансамблева музика, традиційним жанром якої були танцювальні зразки, змогла настільки органічно ввібрати танцювальний латиноамериканський жанр танго, який у творчості Астора П'яццолли отримав статус класичного. По-друге, автори перекладів, керуючись міркуваннями про можливості сучасних багатотембрових готово-вибірних баянів, акордеонів, переконані у здатності цих інструментів передати темброве розмаїття камерно-інструментальних ансамблів, для яких писав аргентинський композитор. По-третє, актуальними проблемами сучасного баянно-акордеонного ансамблевого мистецтва залишаються: необхідність розширення репертуарних можливостей, створення ансамблевої літератури для новітніх камерних ансамблів за участю баяна, акордеона у поєднанні з класичними інструментами.

Висвітлення окремих питань про новітні тенденції у репертуарі ансамблів баяністів, акордеоністів відображено у монографіях М.А.Давидова, статтях і дисертаційних дослідженнях А.Черноіваненко, Д.Кужельєва, Є.Іванова, публікаціях Л.Повзун, І.Єрґієва, Д.Султанова; проблематика ансамблевої літератури знаходить свій відгук на науково-практичних конференціях як всеукраїнських (“Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні”, Київ, 24-31 березня, 1995; “Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва”, Київ, 20-27 березня, 1998), так і міжнародних (“Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть”, Київ, 23-28 березня, 2003) тощо. Найбагатшими джерелами про виконуваний репертуар та популярність творів А.П’яццолли серед виконавців стали програми конкурсів, фестивалів, концертів, що проводились у рамках вищезгаданих конференцій та у 90-х роках ХХ – на початку ХХІ століть. Окремі видання перекладів творів А.П’яццолли, на жаль, відсутні. Всі виконувані на фестивалях, конкурсах, концертах твори поширені серед виконавців у рукописних варіантах.

Виокремлення творчості А.П’яццолли та її значення для новостворених камерних народних ансамблів не знайшли відображення в сучасних дослідженнях вітчизняних науковців. Метою запропонованої статті є визначення актуальності та практичної ролі камерно-інструментальної спадщини аргентинського композитора А.П’яццолли у сучасному камерно-академічному ансамблевому мистецтві баяністів і акордеоністів.

Стиль композитора, його власний світ музичних образів сформувався від перших занять музикою. Найулюбленишим інструментом, який став першим музичним “другом” Астора П’яццолли, а пізніше – головним інструментом ансамблевих творів композитора, був бандонеон¹. Навчання у композитора Альберто Гінастеро (період між 1947-1953 рр.), у професора Паризької консерваторії Наді Буланже (50-і роки) по композиції та по класу фортепіано, участь у конкурсі молодих композиторів (1953 рік, приз за найкращу композицію року), юнацьке захоплення танцювальним жанром танго дали можливість і впевненість повірити А.П’яццоллі у свої можли-

¹ Бандонеон належить до одного з різновидів гармоніки. Його сконструював німецький майстер Генріх Банд у 1840 році (м.Креффельд) на основі німецької концертини. Бандонеон має чотирикутну форму і дає два різних звуки при зміні руху міха. У Німеччині бандонеон отримав велику популярність. Було створено “Організацію любителів гри на німецькій концертині і бандонеоні”; видавалась спеціальна газета; організовувались численні оркестри й ансамблі. В 1926 році Є.Куссеро в Р.Міклиць створили школу гри на бандонеонах нової системи. Їхні інструменти мали повний хроматичний звукоряд, а головне – однакове звучання голосів при зміні руху міха. Бандонеон став дуже популярним і в Аргентині, де він отримав статус майже національного інструмента [12, с.38-41].

ТВОРЧИСТЬ АСТОРА П’ЯЦЦОЛЛИ В СУЧАСНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ БАЯННО-АКОРДЕОННОМУ АНСАМБЛЕВОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

В останні десятиліття ХХ століття відбулися значні зміни в репертуарній політиці академічних ансамблів баяністів і акордеоністів. Участь у міжнародних конкурсах, фестивалях збагатила українські колективи інформатією щодо світових досягнень композиторської творчості в ансамблевому репертуарі. Неабияке значення для виконавців мало знайомство з подібними за складом колективами інших країн. Відбувся обмін як теоретико-методичними здобутками в баянно-акордеонному ансамблевому виконавстві, так і репертуарними надбаннями.

Визначним явищем у сучасному ансамблевому мистецтві баяністів, акордеоністів України стало опанування багатой спадщини аргентинського композитора Астора П’яццолли (1921-1992). Музикант і композитор ХХ століття, національна музична гордість Аргентини, ввів до обігу новий жанр – “класичне танго”. Творчість Астора П’яццолли досить різноманітна за жанровою палітрою: симфонічна музика (симфонії, увертюри, концерти), музика до кінофільмів, ансамблеві камерно-інструментальні композиції (танго, фуги, фугато, концерти), твори для фортепіано (концерти, сонати).

Підтвердженням популярності та визнання творчості композитора став Міжнародний конкурс “ASTOR PIAZZOLLA” в Італії, організація Центру Астора П’яццолли у Буенос-Айресі, виконання його творів на міжнародних конкурсах, фестивалях, видання книжок про життя та творчість композитора різними мовами [1-11].

Розповсюдження камерно-інструментальних творів А.П’яццолли серед вітчизняних виконавців періоду кінця ХХ – початку ХХІ століть стало природним і закономірним. По-перше, українська народно-інструментальна ансамблева музика, традиційним жанром якої були танцювальні зразки, змогла настільки органічно ввібрати танцювальний латиноамериканський жанр танго, який у творчості Астора П’яццолли отримав статус класичного. По-друге, автори перекладів, керуючись міркуваннями про можливості сучасних багатотембрових готово-вибірних баянів, акордеонів, переконані у здатності цих інструментів передати темброве розмаїття камерно-інструментальних ансамблів, для яких писав аргентинський композитор. По-третє, актуальними проблемами сучасного баянно-акордеонного ансамблевого мистецтва залишаються: необхідність розширення репертуарних можливостей, створення ансамблевої літератури для новітніх камерних ансамблів за участю баяна, акордеона у поєднанні з класичними інструментами.

Висвітлення окремих питань про новітні тенденції у репертуарі ансамблів баяністів, акордеоністів відображено у монографіях М.А. Давидова, статтях і дисертаційних дослідженнях А.Черноіваненко, Д.Кужелєва, Є.Іванова, публікаціях Л.Повзун, І.Єрگیєва, Д.Султанова; проблематика ансамблевої літератури знаходить свій відгук на науково-практичних конференціях як всеукраїнських (“Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні”, Київ, 24-31 березня, 1995; “Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва”, Київ, 20-27 березня, 1998), так і міжнародних (“Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть”, Київ, 23-28 березня, 2003) тощо. Найбагатшими джерелами про виконуваний репертуар та популярність творів А.П’яццолли серед виконавців стали програми конкурсів, фестивалів, концертів, що проводились у рамках вищезгаданих конференцій та у 90-х роках ХХ – на початку ХХІ століть. Окремі видання перекладів творів А.П’яццолли, на жаль, відсутні. Всі виконувани на фестивалях, конкурсах, концертах твори поширені серед виконавців у рукописних варіантах.

Виокремлення творчості А.П’яццолли та її значення для новостворених камерних народних ансамблів не знайшли відображення в сучасних дослідженнях вітчизняних науковців. Метою запропонованої статті є визначення актуальності та практичної ролі камерно-інструментальної спадщини аргентинського композитора А.П’яццолли у сучасному камерно-академічному ансамблевому мистецтві баяністів і акордеоністів.

Стиль композитора, його власний світ музичних образів сформувався від перших занять музикою. Найулюбленишим інструментом, який став першим музичним “другом” Астора П’яццолли, а пізніше – головним інструментом ансамблевих творів композитора, був бандонеон¹. Навчання у композитора Альберто Гінастеро (період між 1947-1953 рр.), у професора Паризької консерваторії Наді Буланже (50-і роки) по композиції та по класу фортепіано, участь у конкурсі молодих композиторів (1953 рік, приз за найкращу композицію року), юнацьке захоплення танцювальним жанром танго дали можливість і впевненість повірити А.П’яццоллі у свої можли-

¹ Бандонеон належить до одного з різновидів гармоніки. Його сконструював німецький майстер Генріх Банд у 1840 році (м.Креффельд) на основі німецької концертини. Бандонеон має чотирикутну форму і дає два різних звуки при зміні руху міха. У Німеччині бандонеон отримав велику популярність. Було створено “Організацію любителів гри на німецькій концертині і бандонеоні”; видавалась спеціальна газета; організовувались численні оркестри й ансамблі. В 1926 році Є.Куссеров і Р.Мікліц створили школу гри на бандонеонах нової системи. Їхні інструменти мали повний хроматичний звукоряд, а головне – однакове звучання голосів при зміні руху міха. Бандонеон став дуже популярним і в Аргентині, де він отримав статус майже національного інструмента [12, с. 38-41].

вості, в те, що, створюючи танго, він писав не просто танець, а шедевр класичної музики. Саме Наді Буланже помітила надзвичайний талант молодого композитора, що підкреслювався його індивідуальністю, неординарністю мислення: “Музика А.П’яццолли – це справжнє людське життя, справжнє танго життя” [2]. Створюючи симфонії, увертюри, концерти, сонати для фортепіано, Астор П’яццолла віддавав перевагу танго, мріючи перетворити його в жанр класичної музики, утвердити в “серйозній” академічній аудиторії. І саме у творчості Астора П’яццолли цей танець суттєво і назавжди змінив своє “обличчя”.

Активна композиторська творчість аргентинського композитора завжди поєднувалась з організацією багатьох камерних ансамблів (“Октет Буенос-Айрес” (1955), “Квінтет” (1960), “Квінтет” (1978), “Секстет” (1985)) та виконавською діяльністю, де він сам виступав як соліст на бандонеоні у створених колективах. Поєднання в ансамблях А.П’яццолли таких інструментів, як бандонеон, скрипка, віолончель, фортепіано, контрабас, електрогітара або ж бандонеон і струнний квартет; бандонеон і камерний струнний оркестр; бандонеон, фортепіано і струнний квартет було новим явищем 50-60-х рр. ХХ століття як у Латинській Америці, так і в Європі. У “світі” танго зазвучали нові тембри, вперше з’явилась імпровізація, “ритми Стравінського”, форма “фуги”, елементи джазу в гармонії, контрапункт. Ідея поєднання бандонеона з класичними інструментами для ствердження танго в класичній музиці отримала свій розвиток і в Україні у створенні перших камерних ансамблів за участю баяна, акордеона (різновиди гармоніки) в кінці 50-х – на початку 60-х рр. минулого століття. Ансамблеве поєднання баяна, акордеона з класичними інструментами відбулось завдяки багатьом факторам, зокрема академізації, росту професіоналізму виконавства, методики викладання, удосконаленню інструментів, спорідненості тембрів інструментів, бажанню виконавців розширити класичний репертуар. Творчість А.П’яццолли стала близькою камерно-академічному ансамблевому мистецтву баяністів, акордеоністів своєю універсальністю, класичністю, новизною стилю, близькістю ансамблевих поєднань інструментів, для яких писав композитор і для яких зроблені переклади вітчизняних музикантів.

Свої композиції А.П’яццолла писав для бандонеона (який, як і баян, акордеон, належить до одного з різновидів гармоніки, тобто прийомі звуковидобування, штрихова палітра та форма у цих інструментів близькі) у поєднанні з класичними інструментами. Саме ця особливість стала вирішальною у зверненні українських виконавців до творчості аргентинського композитора. Тембральна спорідненість, високий професіоналізм, новизна форм, музичної мови, експресивність, поєднання танго-джазу-класики (що проявилось в оригінальності інтерпретації структури та побудови

драматургії, гармонічному мисленні) змогли заповнити увагу і привабити як сучасних виконавців, так і слухачів. Дуети, тріо, квартети баяністів, акордеоністів стали універсальними щодо виконання перекладів оригінальних творів А.П'яццолли. Завдяки вдалому використанню усіх можливостей, в тому числі і регістрових забарвлень, якими володіють сучасні багатотемброві готово-вибірні удосконалені конструкції баянів, акордеонів, автори перекладів зуміли втілити художній зміст творів, зберегти музичний стиль композитора (“мову танго” Астора П'яццолли): остинатні ритмоформули, логіку структури, довершеність форми, енергію внутрішнього драматизму, яскраву динаміку, новизну гармонічної мови (поєднання джазової, авангардної та класичної естетики).

Камерно-інструментальне академічне ансамблеве мистецтво баяністів, акордеоністів України підтверджує своє активне функціонування численними виступами, перемогами на всеукраїнських та міжнародних конкурсах, фестивалях, оглядах упродовж другої половини ХХ століття. Створення новітніх камерних ансамблів за участю баяна, акордеона у поєднанні з класичними інструментами, народно-академічними інструментами (бандура, домра, гітара, балалайка), однорідних ансамблів баяністів, акордеоністів у 90-х роках зумовило необхідність пошуку репертуару для цих колективів. Міжнародні конкурсні змагання відкрили перспективу у вирішенні цієї проблеми. Знайомство вітчизняних виконавців із творчістю Астора П'яццолли, захопленість експресією, емоційною насиченістю, класичною довершеністю його творів сприяли популярності та надзвичайній зацікавленості баяністів, акордеоністів оригінальними танго аргентинського композитора. “Танго виникло “багато років тому”, коли Буенос-Айрес був містом, де люди любили танго, де “запах” танго “проносився” по всьому місту. Але не сьогодні. Тепер цей “запах” є потіхою, він став “більш улюбленим”, замінили його рок і панк. Танго, що збереглося, – ностальгічне і нагадує мені минулі часи. Я щасливий чоловік, люблю випробовувати різні вина, люблю життя, але визнаю, що моя музика є сумна, тому що танго – це сум, танго – драматичне, але не песимістичне. Ліричне танго – це повний абсурд”, – таку характеристику власного розуміння “музичної поетики” танго дав Астор П'яццолла в інтерв'ю у липні 1989 року [13]. Перетворивши танцювальний жанр танго у високохудожній композиції, він увічнив його в академічній камерно-інструментальній музиці.

В останнє десятиліття ХХ століття – на початку ХХІ століття в історії українського баянно-акордеонного ансамблевого мистецтва відбувся ряд знаменних подій. Було проведено всеукраїнські (1995, 1998, 2000) та міжнародна (2003) конференції, присвячені висвітленню нагальних проблем і значних здобутків у галузі народно-інструментального академічного мис-

тцтва. В 2002 році в місті Запоріжжі був організований Другий Всеукраїнський фестиваль “Зірки баяна на Запоріжжі”, в рамках якого проводився конкурс ансамблів баяністів, акордеоністів у трьох вікових категоріях (I – учні шкіл естетичного виховання, II – студенти музичних училищ, училищ культури, III – без вікових обмежень) та концерти видатних майстрів баянно-акордеонного мистецтва України [14, с.6].

Концертні програми учасників конференцій і конкурсних виступів широко представили слухачській аудиторії кращі зразки класичної та авангардної музики. Помітною тенденцією усіх концертних виступів стала захопленість колективів творами аргентинського композитора, блискучого знавця танго Астора П'яццолли. Найбільшу популярність отримали дві композиції – “Libertango”¹ та “OBLIVION”². Оригінальність композиторського задуму, глибина змісту, новизна гармонічної мови (сплетіння джазу, авангарду, класики), можливість перекладу для ансамблів різноманітних як за складом інструментів, так і за кількістю виконавців стали вирішальними для значимості цих творів у творчості вітчизняних виконавців. До програм концертних виступів майстрів баянного мистецтва окрім камерно-інструментальних композицій була включена велика кількість баянно-симфонічної музики. Незабутні враження на слухачів справили переклади оркестрових творів А.П'яццолли, а саме: тричастинний Концерт для бандонеона, гітари та оркестру: Інтродукція, Мілонга, Танго³; “Adios Nonino” (танго); Концерт для бандонеона зі симфонічним оркестром “Adantaqua” у трьох частинах⁴. Композиторська ідея поєднання бандонеона з класичним інструменталізмом знайшла своє підтвердження та втілення у художньо довершених, стилістично індивідуалізованих композиціях у виконанні зірок баянно-акордеонного мистецтва України Євгенії Черказової (Київ) та Володимира Мурзи (Одеса).

Однією з найбільш перспективних, мобільних ансамблевих форм сучасного мистецтва баяністів, акордеоністів є дует. Дуету виконавців, що грають на готово-вибірних багатотембрових баянах, акордеонах, стала до-

¹ “Libertango” (переклад для двох акордеонів) яскраво прозвучало у виконанні дуєтів лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів: Богдана та Руслана Пирог (Київ), сестер Сиротюк (Чернівецька область), Євгенії Черказової та Ігоря Завадського (Київ).

² “OBLIVION” (переклади здійснено для однорідних та мішаних ансамблів: дует, тріо, квартет, квінтет). Серед найяскравіших виконавців – квартет баяністів Національної філармонії (керівник – народний артист України, лауреат Міжнародного конкурсу Сергій Грінченко), квінтет педагогів Донецького музичного училища “Мелодія” (керівник – В.В'язовський).

³ Виконавці: оркестр народних інструментів НМАУ ім. П.І.Чайковського (художній керівник – Анатолій Дубина) та солісти Євгенія Черказова (акордеон) і Євген Мітін (гітара) [15].

⁴ Виконавці: симфонічний оркестр Запорізької філармонії (диригент Сергій Дудкін) та соліст Володимир Мурза (баян).

ступною для виконання камерно-інструментальна творчість Астора П'яццолли. Популярністю серед подібних ансамблів користуються переклади танго "El penultimo", "Undertango", "Meditango", "Будь ласка" (S.V.P. – SILVOUS PLAIT) та ін.

Яскравими композиціями Астора П'яццолли, що представили слухачеві конференцій, фестивалів, конкурсів новітню камерно-інструментальну ансамблеву творчість вітчизняних баяністів, акордеоністів, стали: 2 танго – "Каяття" та "Багато років тому"¹; "Le Grand Tango"²; Хорал, Танго-балет (сюїта), "Трістанго", "Смерть ангела", "Adios Nonino"³. Тембральна спорідненість спеціально виготовлених баянів для квартету Національної філармонії з інструментами симфонічного оркестру (гобой, кларнет, контрабас) дає підставу включити цей колектив до переліку ансамблів новітнього камерно-інструментального академічного мистецтва баяністів, акордеоністів України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Протягом зими 2002-2003 рр. у містах України з успіхом пройшли авторські концерти відомого композитора, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата міжнародних конкурсів Володимира Зубицького. Під час концертних виступів у виконанні дуету Володимира (баян) та Наталії (фортепіано) Зубицьких прозвучало популярне серед шанувальників творчості А.П'яццолли танго "OBLIVION" (аранжування Зубицького). Захопленість творчістю аргентинського композитора стала поштовхом до написання Володимиром Зубицьким оригінального твору "Omaggio ad Astor Piazzolla" (Concert for accordion and orchestra), в якому композитор використав тему широковідомого "Libertango" А.П'яццолли.

Переклади та аранжування творів А.П'яццолли здійснюють переважно самі керівники колективів та окремі баяністи-виконавці, композитори В.Зубицький, О.Шаров, Ф.Ліпс, В.Бризгалін, В.Ушаков та ін.

Поширенню творів А.П'яццолли серед баяністів, акордеоністів сприяв ряд чинників:

- тембральне розмаїття, широкі виконавські можливості сучасних баянів, акордеонів та різноманітних складів камерних ансамблів за їх учас-

¹ Виконавці: тріо Єрґієвих (Одеса) у складі: Івана Єрґієва (баян), Олени Єрґієвої (скрипка), Катерини Єрґієвої (фортепіано).

² Виконавці: дипломант Міжнародного конкурсу камерно-інструментальний ансамбль "Джерело" (керівник – Є.Черказова) і Ганна Нужа (віолончель) [16].

³ Виконавці: лауреат та дипломант міжнародних конкурсів квартет баяністів Національної філармонії України (керівник – народний артист України Сергій Грінченко). Унікальність та винятковість ансамблю підкреслюються його інструментальним складом. Поруч із традиційними "концертними" баянами у квартеті використовуються спеціально виготовлені для цього ансамблю баян-баритон та баян-контрабас, рідкісні за своїм тембром баян-гобой, баян-кларнет, раритетний (близько 100 років) баян-концертино [17: 18: 19: 20].

тю завдяки вдалим перекладам змогли зберегти стиль музичної мови оригінальних композицій Астора П'яццолли;

- захоплення сучасних виконавців стильовими особливостями танго-джазу-класики, що дає можливість розвивати творчу фантазію, поєднувати з вітчизняними традиціями авангардної музики; багатовікові традиції українського народно-інструментального мистецтва, що відображені у традиційності жанрових смаків, а саме – використанні танцювальної музики;

- внутрішній драматизм, психологічна напруга, емоційна насиченість творів аргентинського композитора тотожні нашому сьогоденню, що не втрачає актуальності і для сучасного академічного народно-інструментального ансамблевого мистецтва баяністів, акордеоністів України.

Майбутнє наукових досліджень бачиться у вивченні та пошуку загальних закономірностей перекладів оригінальних творів Астора П'яццолли для різноманітних камерних ансамблів за участю баяністів, акордеоністів; у видавництві репертуарних збірників творів А.П'яццолли для ансамблів, де важливо узагальнити відомості про творчість композитора, розробити методичні рекомендації щодо виконання творів; у визначенні подальших перспектив розвитку ансамблевої літератури сучасного камерно-інструментального академічного мистецтва баяністів, акордеоністів України.

1. "Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla" by Maria Susana Azzi and Simon Collier (Oxford University Press, USA, 2000) – In English.
2. "Al Este de la Historia" by Diego Fischer and Silvia Pisani (Ediciones Santillana, Uruguay, 1998) – In Spanish.
3. "Astor Piazzolla – Memorias" by Natalio Gorin (3a Edicion, Alba Editorial, Espana, 2003) – In Spanish.
4. "Astor Piazzolla – A Manera de Memorias" by Natalio Gorin (2a Edicion, Libros Perfil, Argentina, 1998) – In Spanish.
5. "Piazzolla, La Musica Limite" by Carlos Kuri (2a Edicion, Corregidor, Argentina, 1997) – In Spanish.
6. "Piazzolla Loco Loco" by Oscar Lopez Ruiz (Ediciones de la Urraca, Argentina, 1994) – In Spanish.
7. "Che Bandoncon" by Renato Modernell (Global Editora, 1984, Brasil) – In Portuguese.
8. "Astor" by Diana Piazzolla (Emece, Argentina, 1987) – In Spanish.
9. "Astor Piazzolla, El Luchador del Tango" by Mitsumasa Saito (Seido-sha, Japan, 1998) – In Japanese.
10. Los Tangos de Piazzolla y Ferrer, "Quereme asi piantao", 1967-1971 (Ediciones Continente, Argentina, 2000) – In Spanish.
11. Los Tangos de Piazzolla y Ferrer, "Mi loco bandoneon", 1972-1994 (Ediciones Continente, Argentina, 2000) – In Spanish.
12. Мирек А. Справочник по гармоникам. – М.: Музыка, 1968 – С 38-41.
13. Астор П'яццолла // Ресурси Інтернету <http://www.piazzolla.org>.
14. Давидов М А Зірки баяна // Музыка – 2002 – №4-5 – С 6

15. Програма авторського концерту заслуженої артистки України, лауреата міжнародних конкурсів, доцента НМАУ ім. П.І.Чайковського Євгенії Черказової (акордеон) – Київ, Національна філармонія України, Колонний зал ім. М.В.Лисенка, 29 жовтня, 2002 р.
16. Програма авторського концерту камерної музики заслуженої артистки України, лауреата Міжнародного конкурсу Ганни Нужи (віолончель).– Київ, Національна філармонія України, Колонний зал ім. М.В.Лисенка, 30 травня, 2000 р.
17. Програма фестивалю, проведеного в рамках Другої Всеукраїнської науково-практичної конференції “Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України” – Київ, 20-27 березня, 1998 р.
18. Участь у конкурсі “Зірки баяна на Запоріжжі” у складі дуету, 19-23 березня, 2002 р.
19. Програма концертів Міжнародної науково-практичної конференції “Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть”. – Київ, 23-28 березня, 2003 р.
20. Програма концерту лауреата Міжнародного конкурсу в Італії “ASTOR PIAZZOLLA” квартету баяністів Національної філармонії України. – Київ, 25 березня, 2003 р.
21. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Ю.В.Келдыш – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С.535.
22. Музыкальная энциклопедия. – Т.5 / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – С.410-411.

Lilya Pasichnyak

ASTOR PIAZZOLLA'S ACTIVITY IN ACTUAL ACADEMICAL ENSEMBLE-ACCORDION ART OF UKRAINE

This article is about the actuality and the role of chamber-instrumental inheritance of the argentinian composer Astor Piazzolla in actual chamber-instrumental academic ensemble-accordion Art of Ukraine.

Владислав Князєв

ПЕРЕКЛАДЕННЯ І ТРАНСКРИПЦІЇ У СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ БАЯНІСТА

З часу започаткування професійного навчання за фахом (20-30-ті рр. ХХ ст.) та до сьогоднішнього важливою складовою репертуару баяністів є перекладення класичних та сучасних творів, створених в оригіналі для інших інструментів. Завдяки запозиченню методичного досвіду та репертуару більш розвинутих інструментальних культур гармоніка отримала прискорений розвиток. Висвітлення впливу на виконавську техніку баяніста перекладень і транскрипцій творів, створених для інших інструментів, дозволяє повніше осягнути загальні процеси становлення та розвитку баянного виконавства, означити перспективи його подальшого розвитку.

М.Давидов у своїх методичних працях [1] та монографії “Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна” описує історію жанру стосовно баянного виконавства, ґрунтовно висвітлює основні принципи

перекладень для інструмента, узагальнює та визначає баянні терміни, що оптимально відображають інтерпретаційну сутність музично-виконавської майстерності баяніста.

В.Зав’ялов у дисертації “Шляхи формування баянного виконавства в умовах впливу розвинутих інструментальних культур” розглядає особливості розвитку інструмента в контексті впливу методики і практики суміжних виконавських спеціальностей на баянне мистецтво. Проблеми вдосконалення інструмента, його промислового виробництва в Україні, еволюцію репертуару та становлення сучасного виконавського стилю баяністів аналізує Є.Іванов у своїй дисертації “Академічне акордеонне мистецтво в Україні (історичний аспект)”.

Ф.Ліпс у роботі “Про мистецтво баянної транскрипції” (Москва – Курган, 1999) побіжно зупиняється на ролі перекладень у формуванні музиканта-баяніста. А.Сурков та В.Плетньов [2] акцентують увагу на технічних особливостях виборного баяна при перекладенні фортепіанних творів.

Проте у даних працях відсутня узагальнююча картина, яка відображала би роль використання в учбово-концертному репертуарі баяніста композицій, створених для інших інструментів, на становлення його виконавської техніки. З огляду на це мета даної статті – в історичному аспекті прослідкувати вплив перекладень та транскрипцій на формування виконавської майстерності баяніста.

Від початку побутування інструмента домінуючу частину в репертуарі баяністів становили перекладення та транскрипції п’єс, створених для інших інструментів. Орієнтація тогочасних виконавців на репертуарні надбання суміжних виконавських спеціальностей була зумовлена відсутністю баянної “класики” (XVIII-XIX ст.), використання ж класичного репертуару є необхідною умовою при вихованні будь-якого інструменталіста і, зокрема, баяніста, бо класика дисциплінує художнє мислення музиканта. Це положення є одним з основних у педагогіці української баянної школи. Також слід зауважити обмежену, на той час, кількість оригінальних, високохудожніх творів, а за рахунок включення до виконавського обігу численних класичних перекладень відбувався якісний рух баянного виконавства в напрямку академізації.

Історія розвитку різних музичних інструментів свідчить про перейняття ними досвіду раніше сформованих інструментальних культур. Зокрема, класицисти виконували вокальний, лютневий, органний репертуар, піаністи – клавирний, органний, оркестровий і т.д. [3, с.29].

Широке використання баяністами в навчально-виконавській практиці перекладень і транскрипцій не є винятковим явищем. Історія жанру сягає XVI ст., і серед видатних транскрипторів знаходимо імена Й.С.Баха, Ф.Куперена, Ж.Рамо, Ф.Ліста, Ф.Бузона, Л.Годовського та ін. На певному історичному етапі розвитку фортепіанного концертного вико-

навства транскрипції були невід'ємною складовою репертуару провідних артистів. Переважна частина клавірної музики Й.С.Баха, яка здебільшого відтворюється на фортепіано, являє собою транскрипції "Які б не велись суперечки між дослідниками творчості Й.С.Баха, для якого з клавішних інструментів написані французькі сюїти чи інвенції, італійський концерт чи партити, безсумнівно є те, що всі клавірні твори Й.С.Баха написані не для фортепіано" [4, с.163]. Деякі транскрипції навіть більш відомі, аніж оригінали. Наприклад, трансцендентний етюд №6 чи "Кампанелла" Ліста користується більшою популярністю, ніж скрипковий оригінал Паганіні. Відомі також "фортепіанні партитури" симфонічних творів, зроблені Ф.Лістом, зокрема, "Фантастичної" симфонії Г.Берліоза, художню повноцінність яких не заперечував сам автор. Для деяких інструментів (духові, гітара) перекладення становлять більшу частину репертуару. Тому музичні перекладення та транскрипції слід розглядати не окремо, а у світлі широкого кола різноманітних явищ у суміжних сферах виконавського мистецтва, які суттєво вплинули на розвиток баянної техніки

За тривалу історію побутування жанру сформувалось декілька основних видів перекладень-транскрипцій. Стосовно баянного виконавства М.Давидов пропонує таку їх класифікацію:

1) баянні редакції, в яких виклад фактури оригіналу переважно відповідає можливостям баяна і залишається без змін;

2) перекладення, де відбувається незначне переосмислення матеріалу стосовно адаптації до нових музично-виражальних можливостей (переробка штрихів, зміна тривалостей окремих тонів, часткова видозміна окремих голосів...);

3) транскрипції, в яких видозміни в більшій чи меншій мірі стосуються самого композиторського письма, зміна ритмічного малюнка чи створення окремих голосів на матеріалі оригіналу, більш широке застосування деяких прийомів поліфонізації і т. д.;

4) транскрипції-обробки, що мають самостійне художнє значення, в яких має місце вільний розвиток тематичного матеріалу [5, с.15].

Баяністи включають до своїх концертних програм музику з опер, оперет, симфонічні та камерні твори, п'єси скрипкового, фортепіанного, органного репертуару. З класичної спадщини найчастіше виконуються твори з гомофонно-гармонічним викладом музики (рапсодії Ф.Ліста, мазурки і вальси Ф.Шопена, твори В.Моцарта, П.Чайковського, М.Римського-Корсакова та ін.).

Специфіка ранніх перекладень полягала у простому розподілі фактури твору між двома клавіатурами, буквальному прочитанні авторського тексту. Баяністи намагались якнайбільше наблизитися до оригіналу. Домінування "готового" інструмента не дозволяло повноцінно відтворювати або робило недоступною для виконання велику кількість творів. Пізніше, щоб знівелювати цей недолік інструмента, значну частину нотного тексту доручали виконувати правій руці, що часто призводило до переобтяження її партії. Проте нерівномірний розподіл музичного матеріалу поміж мануалами мав і позитивний вплив на розвиток технічного апарату баяністів. Зокрема, це виявилось у

досягненні значної лабільності м'язів та прогресуючого технічного розвитку пальців правої руки, що у своїй роботі одночасно охоплювали і вільно оперували значним діапазоном клавіатури, скоординованості різних голосів у одній руці, істотному опануванні широкою штриховою палітрою та акордовою технікою.

Оскільки більшість у професійному баянному репертуарі складали перекладення фортепіанної, скрипкової та оркестрової музики, не є дивним переосмислення виконавських принципів класичних інструментів щодо використання їх у баянному виконавстві. У процесі опанування нового репертуару створювались нові умови для використання специфічних інструментальних засобів (переосмислення штрихів, регістрів, педалі...). Перекладення були також і "засобом прилучення баяністів до шедеврів світової музики, розвитку й удосконалення техніки на ґрунті окремих прийомів, запозичених від інших інструментів, усталення методик викладання в органічному зв'язку з методиками виконавства на інших інструментах" [6, с.52].

Вірогідно, направленість української школи на класичний репертуар (особливо на ранніх її етапах), особлива увага до перекладень, сприяли відповідному впливу і на технічний розвиток виконавців, гра яких почала відзначатися округлістю звукових форм, витонченістю виконання та досконалим нюансуванням, "виконавським вимовленням вже одного звука як ембріона цілісного звучання" [7, с.26], співучістю, кантіленою, широким диханням мелодичної структури, живим відчуттям в інструменталізмі вокального начала (згадаймо намагання провідних виконавців-піаністів Ф.Шопена, А.Рубінштейна, К.Гумнова, Г.Нейгауза та ін. до "співу" на роялі).

Баян, засвоюючи художньо-виражальні можливості і відповідні засоби їх втілення з практики інших інструментальних культур, поступово осягав свої власні, специфічні музичні характеристики. Позитивний аспект перекладень і транскрипцій полягав у пізнанні технічних та виражальних засобів інструмента (розвитку аплікатури, різних засобів педалізації, штрихової техніки тощо). Перефразовуючи Ф.Ліста, можна сказати, що оригінальна музика для інструмента є його еволюцією, а перекладення та транскрипції розширюють його виконавські можливості.

Ця тенденція, зокрема, виявилась у різноманітних підходах до проблеми звуковидобування, систематизації штрихової техніки. Перенесення ряду прийомів гри з одного інструмента на інший становило вагомий фактор збагачення виконавських можливостей баяна. Значну роль у введенні до виконавського обігу баяністів штрихових принципів інших інструментів відіграв М.Геліс. У результаті успішного втілення такого принципу, значно збільшився обсяг прийомів звуковидобування, збагатилась звукова палітра інструмента, зросли музично-художні можливості виконання. В подальшому ці ліси

отримали розвиток у працях його учнів та послідовників: І.Алексєєва, М.Давидова, М.Кошоби, О.Панькова та ін.

Шлях осягнення власних музично-технічних характеристик, що відбувався в “академічних” інструментів протягом декількох століть, баян здійснив приблизно за півстоліття, широко практикуючи виконавські перекладення з репертуару інших інструментів, транскрипції, розвиваючи оригінальну композиторську творчість та переосмислюючи методичні надбання суміжних виконавських спеціальностей.

З поступовим освоєнням специфічних виражальних засобів інструмента у виконавських перекладеннях та транскрипціях відбувається тенденція відходу від буквального відтворення нотного тексту до втілення загальної звукової ідеї твору, що виявилось у більш вільному трактуванні авторського запису. Разом із тим відчутне прагнення до втілення баянними засобами оркестровості, тенденція до імітації оркестрового звучання. В цьому історія баянного виконавства ніби повторює певні етапи розвитку таких академічних інструментів, як фортепіано та скрипка, де ця тенденція яскраво прослідковується у творчості Ф.Ліста, Н.Паганіні. Фундаторами симфонічного трактування баяна в Україні є М.Чайкін, М.Різолі, І.Яшкевич, В.Підгорний, В.Власов, В.Зубицький, А.Білошицький та ін.

З’являються баянні транскрипції, що мають самостійне художнє значення, у яких здійснена суттєва переробка музичного твору – збагачення й зміна фактури, трансформування мелодії, гармонії, ритму, форми. Змінюються реєстровка і голосоведення відповідно до специфіки інструмента, тобто використовуються прийоми, характерні для композиторської творчості.

Так, віртуозні транскрипції І.Яшкевича, створені наприкінці 60-х – на початку 70-х років (Й.Штраус “Весняні голоси”, К.Стеценко “Вечірня пісня”, С.Рахманінов “Італійська полька”. В Монті “Чардаш”), стали значним кроком у розкритті та опануванні віртуозно-технічними можливостями інструмента. Вони за своєю вагомістю можуть бути зіставлені з транскрипціями Ф.Ліста у фортепіанній літературі. Незважаючи на постійно зростаючий виконавський рівень баяністів, транскрипції І.Яшкевича і по сьогоднішній день вважаються одними з найбільш складних у технічному плані творів у баянному репертуарі.

Введення в 60-70-х рр. у виконавський обіг готово-виборного багатотембрового баяна значно збільшило темброво-акустичні та технічні можливості виконавської інтерпретації як оригінальних творів, так і перекладень. З появою нового інструментарію відбувається якісний рух у виборі творів для перекладення в напрямку наближення темброво-акустичних та фактурних показників звучання оригіналу з інтонаційною сферою багатотембрового готово-виборного баяна. Як один із найвагоміших принципів тут виступає інструментальна зручність, баяністичність фактури, максимальна повага до тексту, прагнення до природного, оптимального звучання. Це відобразилось на значному зменшенні у виконавському репертуарі творів, “де суттєва ху-

дожня роль належить фортепіанній педалізації, що є ознакою більш критичного ставлення до перенесення виражальних засобів з однієї темброво-акустичної інструментальної сфери в іншу” [8, с.35]. Тому, починаючи з 70-х років ХХ ст., із концертного репертуару майже повністю зникають твори Ф.Шопена, О.Скрябіна, К.Дебюссі, Ф.Ліста.

Теоретичне обґрунтування принципів перекладення для баяна зроблено М.Давидовим у кандидатській дисертації. Він засвідчує принципово новий підхід до перекладення і трактування художньо-виражальних та технічних можливостей баяна. “Так, штрихи застосовуються не лише для створення певного характеру мелодії, але і як засіб поліфонізації, озвучення компонентів фактури. Широко вживається скорочення тривалостей у голосах, які виконують функцію супроводу ... використання різноманітних способів педалізації на лівій клавіатурі баяна” [9, с.5].

Характерною рисою сучасного баянного виконавства (зокрема українського) є акцент на відтворенні загальної звукової ідеї твору в перекладеннях і транскрипціях за рахунок широкого застосування специфічних виражальних засобів: міхових штрихів, міхо-пальнової артикуляції, сонористичних ефектів тощо.

На баяні природно звучать п’єси клавірного репертуару, зокрема Д.Скарлатті, та французьких клавесиністів, твори яких перестали користуватися популярністю у репертуарному вжитку в романтичну добу, що культивувала безперервний психологічний розвиток думки, емоції. “В звучанні старовинних клавішних інструментів ми постійно відчуваємо долю відреченості. У грі на клавесині для нас відсутній той ступінь експресії, котрий доступний і навіть необхідний сучасному (виконавшю. – В.К.)” [10, с.197]. Не маючи змоги відтворити зростаючі вимоги психологізації, клавесин і орган були витіснені фортепіано. Перший надовго вийшов з вжитку, а в органному мистецтві спостерігається репертуарна модернізація в плані тяжіння звучності до симфонічного оркестру. Був винайдений механізм, що дозволяв досягати *creshendo, diminuendo*.

Тонка артикуляційно-динамічна виразність баяна (в порівнянні з клавесином і органом), поєднання фактурної зручності виконання старовинних фактурних принципів із камерністю вираження роблять інтерпретацію цього пласта музики на ньому художньо-повноцінною і переконливою. Використання старовинних фактурних та технічних формул (перехрещення голосів, різноманітні гетерофонно-поліфонічні форми) знайшло своє відображення і в сучасній оригінальній музиці для баяна.

У перекладеннях, що займали значне місце у баянному репертуарі, вплив суміжних виконавських методик та спеціальностей позначився у тен-

денції до тембрового і штрихового наслідування в звучності з оригінальними інструментами – виконавські версії Токати і фуги ре-мінор Й.С.Баха у виконанні В.Галкіна, Е.Мітченко, Ю.Казакова та ін. (В бахівських трактуваннях піаністів також часто вгадується орієнтація на звучання клавесина – Г.Гульд, Т.Ніколаєва, органа – С.Ріхтер). В українському баянному мистецтві вбачається перспективною означена на сучасному етапі розвитку тенденція до відтворення старовинної музики новітніми технічними засобами виконавського втілення (мікроструктурне інтонування – М.Давидов). Це вимагає від концертанта трактування всієї суми музичної виразності – ладотональні та функціональні тяжіння, динаміко-артикуляційні, штрихові співвідношення та ін. як процесу логічного музичного розвитку, що надає звучанню творів рельєфності, одухотвореності. “Інтерпретація музичного твору будь-якого стилю, епохи, жанру логічно випливає з його змісту” [11, с.87]. Мається на увазі така інтерпретація, в якій при виконанні музики даного композитора реалізується цілеспрямована, індивідуальна виконавська установка на підпорядкування стилю автора естетичним ідеалам та художнім нормам сучасної виконавщо культурно-історичної епохи. Проте це не виключає відтворення певних узагальнених стильових ознак, що притаманні тому чи іншому історично сформованому виконавському стилю в широкому розумінні цього слова.

Від початку побутування інструмента та на даному етапі у репертуарі баяністів-акордеоністів спостерігається домінування перекладень та транскрипцій фортепіанної, органної та клавірної музики. Загальновідома користь від їх застосування як у педагогічному, так і в концертному вжитку. Деякі художні втрати, що при цьому виникають, компенсуються новими звуковими засобами. Зокрема, “...регістри баяна позбавляють фортепіанний твір тембральної однорідності..., наближають його до симфонічного звучання, підкреслюють темброво-динамічну опуклість, щільність та зв’язність звучання по вертикалі...” [12, с.129]. Подекуди перекладення звучать навіть краще, ніж оригінал. Наприклад, деякі п’єси з циклу І.Шамо “Картини російських живописців” органічно відтворюються темброво-акустичними засобами сучасного багатотембрового готово-виборного баяна. Проте подальша еволюція виконавської техніки передусім має базуватися на основі оригінального репертуару, нового бачення технічних можливостей баяна. Зокрема, осмислення п’ятирядної правої клавіатури як цілісної системи є одним із джерел удосконалення баянної техніки, що має базуватися на створенні та освоєнні нових технічних формул із використанням дублюючих рядів, використанні великого пальця лівої руки та вдосконаленні конструкції інструмента.

Від фортепіанної та органної гри баяністи перейняли принцип ударності, фонічності, педальності, яких позбавлений баян, і виконавці були

змушені, відповідно, формувати свою техніку “від клавіатури” як “ударну”. Розповсюдженню цієї тенденції сприяла також конструкторська особливість інструмента – обмеженість огляду клавіатур і фактична незалежність динаміки звучання від туше. З огляду на це, зростає вагомість рухової пам’яті, що базується на автоматичному клавіатурному відтворенні фактурних показників твору. Як негативний наслідок це часто призводить до механічно протікаючих процесів роботи, скерованих на те, щоб музичний матеріал міцно “сів у пальці”, та є причиною тривалого опрацювання, механістичного підходу до процесу вдосконалення виконавської майстерності взагалі (анатомо-фізіологічний напрямок за Г.Коганом). У результаті виникає невпевненість і нестабільність відтворення на сцені. На жаль, ця проблема є характерною для багатьох баяністів.

Мірою наближення до людського голосу визначається інтонаційна досконалість кожного інструмента. В цьому міхо-пальцева артикуляція та динамічна гнучкість, можливість вишуканого та різноманітного нюансування на баяні багато в чому подібні до скрипки, що найбільшою мірою втілює ці показники. Відтворення скрипкового, а також вокального репертуару спонукає грати “від інтонації” (психотехнічне спрямування виконавства). В цьому вбачаються перспективи подальшого розвитку сучасної баянної виконавської техніки.

Таким чином, як узагальнення вищесказаного, можна підсумувати:

- від початку побутування інструмента домінуючу частину в репертуарі баяністів становили перекладення та транскрипції творів, створених для інших інструментів;
- у процесі засвоєння репертуарних надбань суміжних інструментальних культур відбувалось осягнення власних музично-технічних характеристик баяна, переосмислення виконавських принципів класичних інструментів щодо використання їх у баянному виконавстві;
- вплив суміжних інструментальних культур яскраво виявляється у систематизації баянної штрихової техніки;
- в основі еволюції виконавської техніки баяніста лежить процес розширення репертуару та модернізація інструмента.

Перспективною вбачається означена на сучасному етапі тенденція до відтворення скрипкового та вокального репертуару як такого, що найбільш відповідає природі інструмента, засобами мікроструктурного інтонування. Перенесена у сферу виконання оригінальної музики та перекладень фортепіанних творів, ця тенденція сприяє поглибленому відтворенню логічно-динамічної процесуальності голосових ліній і, разом із тим, найбільш точно відповідає співочій природі баяна.

1. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ. – Вип.2. – К., 1999. – С.88-98; Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. – К.: Вид-во ім. О.Теліги, 1998. – 207 с.; Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. – К.: Музична Україна, 1997. – 240 с.
2. Сурков А.А., Плетнев В.П. Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна. – М.: Музыка, 1997.
3. Завялов В.Р. Баянное искусство. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1995. – 128 с.
4. Ройzman Л. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вип.3. – М., 1973. – С.155-178.
5. Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. – М.: Музыка, 1982. – 173 с.
6. Давидов М. Про музично-естетичний зміст творчого процесу перекладення музичних творів для баяна // Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. – К.: Вид-во ім. О.Теліги, 1998. – С.52-60.
7. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. – К.: Музична Україна, 1997. – 240 с.
8. Іванов Є. Акордеонно-баянне мистецтво України // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ. – Вип.2. – К., 1999. – С.25-37.
9. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. – Київ: Музична Україна, 1977. – 120 с.
10. Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика. Сборник статей. – М.: Музыка, 1991. – С.189-213.
11. Давидов М. Мікроструктурне інтонування як засіб втілення музичного бароко // Культура України: стан, проблеми, тенденції розвитку. Збірник наукових статей. – Київ: ІІК ІІК, 1997. – С.80-88.
12. Марченко В. Про перекладення фортепіанної педалі та її інтерпретацію на готово-вборному багатотембровому баяні // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ. – Вип.8. – К., 2000. – С.125-133.

Vladyslav Knyazyev

TRANSPOSITION AND TRANSCRIPTIONS AS A PROGRESSIVE FACTOR IN FORMATION AND DEVELOPMENT OF PERFORMING TECHNIQUE OF AN ACCORDIONIST

In the article is analysed influence of transposition and transcriptions on comprehensions of own musical-technical characteristics of the instrument, and development of accordionists performing technique.

Віолетта Дутчак

ДИНАМІКА КОНСТРУКЦІЙ БАНДУРИ В УКРАЇНІ ТА ДІАСПОРІ

Виконавське мистецтво кобзарів-бандуристів об'єднує такі фактори, як наявність розвинених традицій гри і співу, типового інструментарію та оригінального репертуару, збереження їх у регіональних школах.

Проблематика походження і розвитку кобзарського інструментарію постійно була серед кола актуальних питань для фольклористів і музикознавців, оскільки вони визначали характер і еволюцію репертуару кобзарів-бандуристів, інструментальної техніки гри, виконавських традицій і стилів. Перші дослідники інструментарію кобзарів-бандуристів, які представляли передові кола інтелігенції України і Росії другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (П.Куліш, П.Житецький, Л.Жемчужников, О.Сластіон, О.Русов, П.Мартинович та ін.), ретельно описували побут і навчання кобзарів, їх інструментарій та репертуар. Важливі наукові узагальнення здійснили музикознавці-теоретики Олександр Фаміншин, Микола Лисенко, Гнат Хоткевич, Василь Ємець та інші [1–7].

Упродовж ХХ ст. форма і стрій бандури став предметом розгляду в наукових і теоретично-методичних роботах як фольклористів, музикознавців, так і бандуристів-виконавців України і діаспори – Філарета Колесси, Климента Квітки, Павла Конопленка, Зіновія Штокалка, Семена Ластовича-Чуліського, Андрія Омельченка, Романа Левицького, Перекопа Іванова, Ігоря Шрамка, Віктора Мішалова, Андрія Горняткевича, Ірини Зіньків, Надії Брояко, Володимира Кушпета та ін. Проте у жодному з досліджень перелічених авторів не були предметом розгляду саме динаміка, характер конструктивних змін бандури відносно етапів її історичного розвитку з урахуванням нових модифікацій інструментарію за останні десятиліття.

Виходячи з цього, метою запропонованої статті є визначення динаміки конструктивного вдосконалення бандури протягом усього історичного шляху її розвитку, аналіз сучасних моделей кобзарського інструментарію та перспективних напрямів його вдосконалення. Серед конкретних *пошукових завдань* – узагальнення шляхів удосконалення бандури відносно форми, строю, системи перемикування тональностей; визначення принципів удосконалення у взаємозалежності з виконавськими потребами; аналіз змін строю бандури на прикладі сучасних типів інструментарію.

Перші писемні згадки про кобзу-бандуру відносяться до другої половини ХVІ ст. [1, с.125]. На початковому етапі назви “кобза” і “бандура” не розрізнялися, визначали один і той же інструмент, що засвідчують зразки як народних дум (“Дума про смерть козака-бандуриста”), малюнки козаків (“Козаки Мамаї”), так і історичні джерела. Проте навіть побіжний аналіз історичних описів та зображень інструментів дає підстави для вияву суттєвої

різниці у їх зовнішній формі (довжині і ширині грифа, симетричності грифа відносно корпусу), кількості струн, а відповідно і строю, способах гри.

Найдавніші згадки про кобзу описують її як інструмент із круглою декою і натягнутими металевими струнами по довгому грифу. Старовинна кобза була без приструнків, із корпусом симетрично заокругленим щодо грифа; кількість струн не була сталою. Кобза постійно видозмінювалася, зазнавала конструктивних перетворень, адже, як зазначав Г. Хоткевич, “усталеного типу інструмента не було й не могло бути, оскільки кобзу кожен робив собі сам” [5]. Поступове збільшення кількості струн призвело до розширення і скорочення грифа, його асиметричного положення відносно корпусу. Саме з появою приструнків деякі дослідники пов’язували появу бандури. І незаперечним при цьому був факт, що “приструнки – явище суто українське” (Г. Хоткевич), їх не було запозичено. Кількість приструнків постійно змінювалася: спочатку було 2-4 струни по корпусу. Збільшення кількості приструнків поступово змінює і положення інструмента при грі – з горизонтального на вертикальне. Отже, бандура була фактично вдосконаленою кобзою, хоч і не витіснила свою попередницю з ужитку, а назви інструментів стали синонімами і вживалися для позначення як одного інструмента, так і другого. Підтвердженням цьому є дослідження Хоткевича: “Якби прихід назви “бандура” припав на час винаходу приструнків, було б дуже добре: значить, старий інструмент називався “кобза”, а новий з приструнками – “бандура”. Але поки що ми цього сказати не можемо, ... ніщо не вказує на таку можливість” [5].

Процес збільшення кількості й відповідно технічного використання приструнків на бандурі відбувався дуже повільно, і протягом століть спостерігалися різні види інструментів. (Так, на межі XIX–XX ст. Хоткевич зустрічав бандури без приструнків із ладками на грифі, а у кобзаря О. Вересає описує прийом притискання бунтів на грифі, що можна трактувати як відгук прийому, характерного для кобзи [4, с. 135-136]). Паралельність співіснування двох назв підтверджують і свідчення історика О. Рігельмана про те, що в містах грали на бандурах, а в селах на кобзах [8, с. 87].

У XVIII ст. сімейство кобзовидних поповнилося ще одним інструментом – торбаном. Торбан був близьким до бандури, але відрізнявся від неї більшою кількістю басових струн. До основної головки грифа додавали ще одну і натягували додаткові баси. Цей інструмент мав більш досконалу фактуру порівняно з кобзою чи бандурою, складніші прийоми гри. У строї інструмента (основний стрій – F-Dur – “веселий” та додатковий f-moll дорійський – “сумний”) відображені яскраві впливи європейської музики, мелодики і гармонії. Українці часто називали торбан “панською бандурою”. Це обумовлювалося його побутуванням серед шляхти, в ужитку серед козацької старшини. Гра на торбані – інструменті віртуозному – вимагала великої затрати часу на навчання, що “не дало торбанові ходу в народ”, не сприяло закріпленню його серед простих верств [3].

У XVII ст. популярність кобзи-бандури під впливом козацького середовища набуває свого апогею. Бандура стає воістину народним інструментом, на якому грали старі й молоді, хлопці і дівчата, діти. А професіоналами-бандуристами були “барди”, “божі люди”, “пророки”. Такими були кобзарі козацького періоду, а пізніше і гайдамаччини.

Про широкі розповсюдження у XVII–XVIII ст. кобзи-бандури свідчать і факти пошани бандуристів при дворах російських, польських, німецьких магнатів. Наявність придворних

бандуристів вважалася ознакою аристократичності та певною даниною моді. Як правило, придворні бандуристи володіли і популярними на той час європейськими інструментами – лютнею (Альберт Длугоград, Тимофій Білоградський), торбаном (сімейство Відортів), гусями (Василь Трутовський). Це дозволило розширити виконавські прийоми на бандурі, вплинуло на вдосконалення інструмента.

У другій половині XVIII ст., у силу політичних обставин, феномен кобзарства трансформується, пристосовуючись до нових умов. Захоплення чужоземним мистецтвом, що посилювалося за царювання Катерини II, не сприяло збереженню бандури у придворному середовищі – вона витісняється інструментами із Західної Європи і поступово зникає з побуту аристократів. А ліквідація у 1775 р. Запорізької Січі, що призвело до великих суспільних змін в Україні, вносить корективи і в побутування бандури у народному середовищі. “... Із введенням панщини серед сільського населення грою на бандурі могли займатися лише звільнені від панщини незрячі, каліки, “божі люди”, як їх називали”, – писав В. Ємець [10, с. 347]. Економічне і політичне безправ’я сліпців-кобзарів, переслідування їх владою в період реакції призвело до необхідності створення фахових об’єднань – кобзарських братств – за зразком ремісничих музичних цехів.

Кобзарські цехи функціонували переважно на території трьох губерній – Полтавської, Харківської, Чернігівської. Саме ці території стають епіцентрами виконавських традицій, характерних для певного регіону, традицій, що стали основою для бандурних шкіл гри. Кобзарські школи різнилися між собою репертуаром, де перевага надавалася конкретним жанрам, манерами виконавства, що відобразилися у певному комплексі вокальних інтонацій та типів інструментального супроводу, способами “тримання інструмента” і гри на ньому. Характерні особливості кобзарських шкіл формувалися протягом XVIII–XIX ст. і остаточно викристалізувалися у другій половині XIX ст., що підтверджує П. Куліш у “Записках о Южной Руси” [9].

На кінець XIX – початок XX ст. спостерігалися суттєві відмінності між формою та строєм інструментів кобзарів (див. таблицю). Але оскільки бандура побутувала як сольний інструмент, то особливого значення це не мало.

Проблема кобзарських традицій України знайшла своє відображення у теоретичних розробках Миколи Лисенка, який вивчав форму і стрій інструмента “кобза”, його положення під час гри, функції правої і лівої руки; детально проаналізував мелодичні і гармонічні особливості пісенного та інструментального репертуару виконавців. При цьому він зазначав, що стрій кобзи-бандури може бути ключем для з’ясування ладо-гармонічних особливостей українського фольклору, оскільки він зберіг спеціальні прикмети української музичної творчості XV–XVI ст. без стороннього впливу темперованого фортепіанного строю. Дослідження М. Лисенка стимулювали інтерес до народного інструмента бандури, а організація ним концертів кобзарів сприяла популяризації цього виду мистецтва.

Аналіз динаміки конструктивних удосконалень у бандурному інструментарії періоду кінця XVI – початку XX ст. засвідчує, що вони відбувалися еволюційним шляхом, акумулюючи як досягнення європейського інструменталізму, так і під впливом внутрішніх суспільно-історичних та культурно-естетичних факторів, були зумовлені потребами інструментального відтворення специфіки українського національного мелосу. В процесі такої еволюції відбувається заміна горизонтального положення інструмента на вертикальне, симетричного положення грифа відносно корпусу на асиметричне внаслідок збільшення кількості струн на деці (приструнків), зміна

строю, активізація рук у грі на приструнках, поступове вилучення з ужитку ладкової гри (притискання струн до грифа) і розширення технічного спектра використовуваних прийомів (під впливом технічних засад гри на інших, проте споріднених інструментах – гусях, гітарі, лютні тощо). Спостерігаємо і незаперечний факт впливу “модних” тенденцій на національний інструментарій (як це сталося із торбаном), після зміни яких відсепарувалися інструменти, що не мали широкого розповсюдження і національного підґрунтя в мелодичному строї. До початку ХХ ст. бандурне мистецтво підійшло з фіксацією усталених регіональних традицій (чернігівською, полтавською, харківською), що різнилися формою і строєм інструментів, манерою їх тримання, способами гри, репертуарними особливостями.

Аналіз форми і строю поширених на початок ХХ ст. інструментів дозволяє визначити перевагу грушевидної асиметричної форми бандури над круглою симетричною, зумовленою збільшенням кількості приструнків; загальний діатонічний стрій, домінуюче кварто-квінтове співвідношення основних грифових струн (басів) та гамоподібний стрій приструнків, що в основі мали переважно мінор (натуральний або дорійський) з неповторюваними півтоновими комбінаціями (див. таблицю строїв).

Рубіж ХІХ-ХХ ст. ознаменував початок нового етапу в розвитку кобзарства, що позначений активними вдосконаленнями інструментарію, репертуару, виконавських стилів, а також появою наукових праць з історії бандури, підручників гри, навчальних посібників, репертуарних збірників тощо.

Одним із фундаторів нового кобзарства стає Гнат Хоткевич – видатний український письменник і театральний діяч, композитор і фольклорист, педагог і бандурист-віртуоз. Концертуючи з 1895 р., Г.Хоткевич формується як виконавець нового типу, який поєднує в собі особливості народного та академічного стилів музикування. Цей напрям кобзарства узагальнював виконавські традиції різних регіонів та орієнтувався на академічну професіоналізацію народного виконавства. Хоткевич-бандурист, досконало вивчивши кобзарський традиційний інструмент, репертуар, способи гри, синтезує і вдосконалює набуті знання, збагачує їх талантом дослідника (інженера-конструктора та науковця-музикознавця), композитора, блискучого віртуоза та інтерпретатора. Саме Хоткевич уперше не лише поставив проблему уніфікації інструментарію, але й унаочнив її на ХІІ Археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.), вперше організувавши ансамбль бандуристів, які представляли різні школи гри. Стала очевидною необхідність створення інструмента єдиного типу – форми і строю, способу тримання і гри.

Як інженер за фахом Хоткевич не міг оминати питання створення універсального інструмента, що відкривав би для бандуриста всю повноту можливостей гри різними прийомами, причому не лише тими, що пропонували для гри народні виконавці, але і багатьма потенційними прийомами. Основою для такого інструмента, на думку Хоткевича, міг стати харківський тип, при якому для лівої і правої руки відкривалися однакові умови (при грі харківським способом бандура трималася на колінах паралельно до корпусу

виконавця, струнами до слухачів). Саме харківський спосіб гри Хоткевич вважав всеохоплюючим, оскільки передбачав можливості для гри іншими способами (полтавським і чернігівським). Адже при грі харківським способом ліва рука могла грати на приструнках і басах без обмеження як і права. На противагу харківському, чернігівський спосіб дещо зменшував виконавські потенції, оскільки передбачав гру правою рукою лише на приструнках, а лівою – на басах.

Необхідною умовою для побутування бандури на професійній основі Г.Хоткевич вважав створення відповідного інструментарію: “На наше покоління випав обов’язок вирішити такі завдання: вибрати тип гри, стабілізувати інструмент, винайти хроматизм, розвинути техніку гри, розширити репертуар” [6, с.324]. Стосовно хроматизації він наголошував на збереженні почуття міри при реконструкції інструмента: “Насамперед, основне: бандура – інструмент діатонічний по своїй природі. Таким чином, всякий хроматизм буде насильством над природою інструмента. Задача конструктора буде полягати в тому, щоб це насильство не обернулося в насильну смерть” [11]. Г.Хоткевич брав за основу для удосконалення діатонічну бандуру з 8 басами і 23 приструнками, обґрунтовуючи при цьому необхідність хроматизації. Підсумком багаторічної роботи Хоткевича щодо вдосконалення бандури стало винайдення ним пристосування “для зміни строю музичних щипкових інструментів типу бандури” у 1927 році [12, с.33].

Стрій перших інструментів, на яких були застосовані результати експериментальних пошуків, був транспонуючим: запис – С-Dur, реальне звучання – F-Dur. На жаль, традиційні строї кобзи-бандури при цьому втрачалися, натомість ставали зорієнтованими на європейську ладо-гармонічну систему. Проте такі жертви були неминучими на шляху академізації бандурного мистецтва.

Питання удосконалення бандури зацікавлюють багатьох майстрів та виконавців. Серед них – А.Паплинський, який значно збільшує кількість приструнків (його інструменти використовувалися у Кобзарській школі м.Катеринодара на Кубані під керівництвом В.Ємця); О.Корнієвський та Г.Андрійчик, які створюють інструменти для Першої капели бандуристів м.Києва у 1918 р.

Окрім Хоткевича, вдосконаленням харківського типу інструмента займалися також майстри Л.Гайдамака, С.Снігирьов, Г.Палівець. Так, у 1925 р. Л.Гайдамакою та С.Снігирьовим були створені конструкції оркестрових бандур харківського типу (пікколо, прима, бас) для ансамблю бандуристів і оркестру народних інструментів харківського клубу “Металіст”. Кожна з оркестрових бандур мала 8 басів і 22 приструнки (пікколо – 20), діатонічний стрій F-Dur. Наприкінці 20-х років новий тип інструментів харківського типу майстра Г.Палівця використовувався для Полтавської капели бандуристів, а пізніше в тридцятих роках він очолює майстерню з виготовлення бандур при

Державній капелі бандуристів у Києві. Певні конструктивні здобутки слід відзначити і в моделях бандур майстрів В.Тузиченка (Київ), К.Німченка (Краснодар), С.Лобка (Дніпродзержинськ), а також тих виконавців, які допомагали майстрам виконавськими порадами-рекомендаціями – В.Кабачка, М.Опришка, Ю.Барташевського, С.Міняйла та ін.

Фізичне знищення Гната Хоткевича (1938 р.), репресії проти його учнів, членів Полтавської капели бандуристів не могли не позначитися на результатах його справи, особливо у кобзарському мистецтві. Харківський тип гри і сама харківська бандура поступово зникають з ужитку, фактично ліквідується і сама можливість їх розвитку в Україні, “панівним” стає чернігівський (київський) тип гри.

1946 р. із відродженням діяльності Державної капели бандуристів у Києві, створенням нових колективів, відкриттям класів гри на бандурі в усіх ланках системи музичної освіти постає питання про новий, універсальний за своїми художніми якостями інструментарій. Експериментальну майстерню виготовлення і вдосконалення музичних інструментів (при Київській капелі бандуристів) очолює Іван Скляр. Саме тут створюється бандура з перемикачами на базі чернігівського (київського) типу інструмента. Її стрій – Es-Dur, діапазон – від “Cis” великої, до “g” третьої октави. Сім перемикачів тональностей (A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis) дозволяють охопити всі тональності квінтового кола на основному і верхньому рядах струн.

Крім того, майстри І.Скляр, В.Тузиченко розробляють нові типи оркестрових бандур хроматичного звукоряду: прима, альт (стрії – Es-Dur), бас (стрії – C-Dur), контрабас (стрії – C-Dur). Вирішувалося й питання поліпшення акустичних властивостей та зовнішнього оформлення інструментів. Сім’я оркестрових бандур стає провідною групою у капелах і ансамблях бандуристів, основною тембральною групою оркестру українських народних інструментів.

З 1954 р., за кресленнями І.Скляра, Чернігівська фабрика музичних інструментів починає виготовляти модернізовані бандури. Серійний випуск інструментів великою мірою розширює технічні можливості виконавців-бандуристів.

У 1953 р. викладач Львівської консерваторії В.Герасименко розробляє бандуру “Львів’янка” (підліткова та доросла). На інструменті, який хоч і належав до київського типу, був застосований принципово новий механізм перемикачів тональностей, компактніший і зручніший для використання, а також нова конструкція (клеєна дека). Частково був розширений діапазон (нижня межа – “C” великої, верхня – “a” третьої октави). Основний стрій на “Львів’янці”, аналогічно бандурі І.Скляра, – Es-Dur. Створення нового інструментарію, що відповідав вимогам часу, стимулювало появу яскравих бандуристів-віртуозів, які виконували поряд із традиційним і новий інструментальний репертуар.

Слід відзначити, що пошуки шляхів удосконалення бандури велися переважно на основі київської школи і типу інструмента. При цьому втрачався багатий арсенал виражальних можливостей, що їх запропонував у свій час Г.Хоткевич. Цей задум Хоткевича частково реалізувався у створеній І.Скляром “київсько-харківській” бандурі в 1967 р. Її перші зразки були високо оцінені виконавцями, але оскільки до масового фабричного випуску бандур справа не дійшла, то і відповідного поширення в Україні цей інструмент, на жаль, не отримав. Київсько-харківська бандура створювала можливість для використання виконавцями обох способів гри. Її механізм перемикачів тональностей розповсюджувався як на приструнки (подібно вищезгаданим інструментам), так і на баси, що розширювало ігрові можливості.

У післявоєнні роки в Україні ще спостерігалися поодинокі спроби бандуриста П.Іванова пропагувати, вдосконалювати власне харківську бандуру, створювати для неї літературу, проте активного впровадження вони не мали, за офіційним поясненням – через “недостатній рівень акустичних даних” [15, с.5].

Натомість у середовищі української діаспори традиції Хоткевича отримали активне впровадження. На відміну від майстрів України, які пішли шляхом хроматизації бандури за рахунок додавання півтонового ряду струн і системи тотального (по всьому діапазону) перемикачів тональностей, майстри зарубіжжя надали перевагу використанню індивідуальних перемикачів (на кожній струні), вирішуючи одночасно і проблему хроматизації, і розширення кола тональностей [13]. Питанням нової конструкції бандури в діаспорі займалися багато майстрів-бандуристів. Серед них – М.Лісковський, С.Ластович-Чулівський, В.Смець, А.Чорний, брати О. і П.Гончаренки, В.Гляд, Ю.Приймак, Ф.Деряжний та ін. В основу своїх пошуків удосконалення інструмента вони поклали принципи Г.Хоткевича щодо харківського типу як основи для нових конструкцій. Результатами їх діяльності стали нові інструменти, які широко вживаються у навчальній та концертно-виконавській практиці. Серед них найпопулярнішою виявилася бандура братів О. і П.Гончаренків, названа “Полтавкою” (перші її зразки були створені ще у 1946 р. для Капели бандуристів ім. Т.Шевченка). Її основний звукоряд – діатонічного характеру, але система індивідуальних перемикачів хроматизує кожен струну, дозволяє оперувати не лише тональностями квінтового кола, але використовувати у грі так звані кобзарські, “лебійські” лади, де співвідношення тонів і півтонів у суміжних октавах різне [14, с.35-36]. Хроматизації підлягають також і баси.

У наступні роки брати О. і П.Гончаренки активізують роботу над створеною раніше бандурою “Полтавка”, і результатом їхньої праці стає інструмент з удосконаленою системою перемикачів, змінною формою, новим посланням різних матеріалів для корпусу. За таким

же принципом змайстрована і “Полтавка” конструктора В.Ветцала. Проте для популяризації бандури серед молодшого покоління емігрантів ним була розроблена модель “Baby-bandura” – дитяча бандура “Полтавка”, що при незмінних конструктивних принципах мала зменшену форму і відповідно звукоряда.

Майстри здійснюють цікаві експерименти в конструюванні бандури, адже музична технологія знаходиться у безперервному процесі розвитку і вдосконалення. Так, М.Дяковський (Канада) використовує новітні матеріали (зокрема пластик), Б.Косак (США) – різноманітні варіанти перестроювання, М.Лісковський (США) – нові спроби видовбування інструмента

Майстри діаспори поєднують ознаки різних типів уже знайомих бандур, таких, як київсько-чернігівська, полтавсько-харківська із системою індивідуальних перемикачів. Для створення умов гри харківсько-полтавським способом, усі перемикачі і кілки струн розташовувалися внизу, що природно зміщувало центр маси і підвищувало вібраційні властивості інструмента. Отже, нові інструменти в діаспорі зберігали весь арсенал технічних засобів бандури, запропонованих і описаних ще Г.Хоткевичем. Виробництво бандур високої музично-мистецької якості (хоча й на рівні окремих майстрів) великою мірою зумовили наступний успіх і піднесення на вищий рівень кобзарського мистецтва українського зарубіжжя.

Зауважимо також, що в другій половині ХХ ст. спостерігаються спроби відродження стародавнього інструментарію, тобто ладкової кобзи, торбана. Причому ці тенденції відбуваються і у середовищі діаспори: діяльність Павла Конопленка-Запорожця [15, с.44-51] і в останні десятиліття – в Україні – діяльність Київського кобзарського цеху, відтворення за збереженими історичними записами форми і строю стародавніх інструментів – кобзи О.Вересая, старосвітської бандури Г.Ткаченка, торбана Відорта майстром М.Будником (м.Ірпінь Київської обл.) [16].

В останнє десятиліття ХХ ст., що співпало з періодом незалежності України, спостерігається активний процес відродження харківської бандури. Харківська модель “Львів’янка” (1989-1993) із системою індивідуальних перемикачів, створена проф. Львівської музичної академії ім. М.Лисенка В.Герасименком, апробована його учнями – лауреатами міжнародних конкурсів та фестивалів Тарасом Лазуркевичем та Олегом Созанським, переконливо демонструє широкі технічні та художньо-виразові можливості інструмента. До питання об’єднання київського та харківського типів інструментів, пошуку нових технічних характеристик і поліпшення акустичних даних бандури звертається і відомий виконавець – заслужений артист України, лауреат міжнародних конкурсів Роман Гриньків. Протягом 90-х років він конструює нову деку інструмента, вдосконалює форму і місцезнаходження резонаторних отворів, експериментує з демпферною системою для бандури (1992, 1999), використовує у грі підставку-шпиль (як у віолончелі), створюючи нову точку опори бандури, вивільняючи руки тільки для гри.

Аналіз динаміки вдосконалення бандурного інструментарію дозволяє зробити ряд важливих висновків. Бандура, що пройшла шлях від діатонічного інструмента (кобза – бандура – торбан) до хроматичного, складнішого за строем і способами гри, саме впродовж ХХ ст. активно вдосконалюється майстрами України та діаспори. Зміни в конструкції кобзи-бандури були зумовлені внутрішніми потребами розширення технічно-виконавських можливостей інструмента та зовнішніми факторами впливу передових традицій європейського мистецтва. Перехід бандурного виконавства зі сфери суто сольної в ансамблево-оркестрову та явище академізації бандурного мистецтва визначили необхідність змін у її формі, строї, технології виготовлення. Вдосконалення бандури і київського, і харківського типу відбувалося, перш за все, у площині хроматизації інструмента і розширення його діапазону. Хроматизація київської бандури (майстри І.Скляр, В.Тузиченко, О.Корнієвський та ін.) здійснювалася шляхом збільшення кількості струн, що утворювало ще один ряд струн (між основними), та створенням системи тонального перемикання тотального типу, що підвищувала струну певної назви на півтона по цілому діапазону. Сучасні бандури такого типу (чернігівська, “Львів’янка”) мають різнометровий діапазон, значні переваги у використанні тональних змін, що розширювало рівень технічних можливостей виконавців. Натомість, процес хроматизації харківської бандури (майстри Г.Хоткевич, В.Ємець, П. і О.Гончаренки, С.Ластович-Чулівський та ін.), що відбувався шляхом створення індивідуальних (на кожній струні) перемикачів, хоча й має швидкісні обмеження при тональних модуляціях, однак зберіг можливість використання всього комплексу прийомів харківського способу гри та особливих кобзарських ладів.

Незважаючи на те, що ХХ ст. не визначило остаточної уніфікації бандури, тобто не виконало повною мірою завдання, що було поставлене ще Г.Хоткевичем, проте сформувало потужну плеяду майстрів, які, проторюючи кожен свій шлях у вдосконаленні інструмента, реалізовували закладені в ньому потенціальні можливості, що забезпечило розвиток і методик гри, і композиторської творчості, і виконавської майстерності.

Створення нових моделей, що поєднують кращі ознаки існуючих інструментів, – “Львів’янка” харківського типу В.Герасименка, київсько-харківський інструмент Р.Гриньківа, “Полтавка” В.Ветцала, вдосконалення їхніх як акустичних, так і технічних характеристик, форми і строю, становить перспективну сторінку в удосконаленні бандури.

Таблиця строю інструментів
Стрій кобзи О.Вересая



Стрій діатонічної бандури XIX ст.



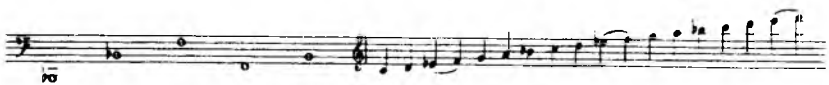
Стрій бандури П.Братиці



Стрій бандури А.Гемби



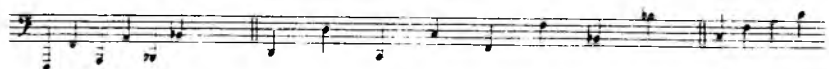
Стрій бандури М.Кравченка



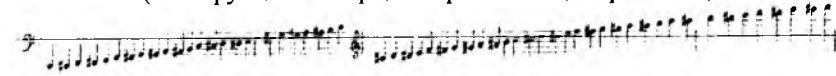
Стрій бандури Г.Ткаченка



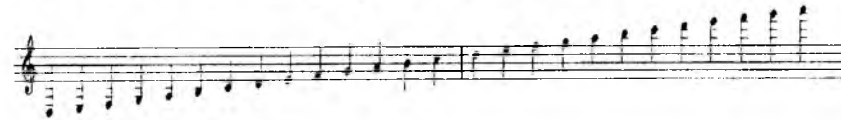
Стрій торбана Відорта



Хроматичний звукоряк сучасної бандури київського типу
(конструкції І.Скляра, В.Герасименка, Р.Гриньківа)



Діатонічний звукоряк сучасної бандури харківського типу
(конструкції С.Ластовича-Чулівського)



1. Фаминцин А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка. – Кобза. – Бандура. – Торбан. – Гитара. – СПб., 1891.
2. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
3. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. – Київ: Мистецтво, 1955. – 87 с.
4. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ, 1930. – 255 с. (репринтне видання – Харків, 2002).
5. Хоткевич Г. Про кобзу і бандуру // Музика масам. – 1927.
6. Хоткевич Г. Бандура і її можливості (підготовка до друку В.Дутчак) // Українознавство: документи, матеріали, раритети. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С.319-348.
7. Семець В. Кобза та Кобзарі // Українське слово. – Берлін, 1923. – 111 с. (репринтне видання – Київ: Музична Україна, 1993).
8. Ригельман А. Летописное повествование о Малой России, ее народе и казаках вообще. – Москва, 1785-1786. – Кн.6.
9. Кулиш П. Записки о Южной Руси. – С.-Петербург, 1856 (репринтне видання – К.: Наукова думка, 1994).
10. Семець В. У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандурників. – Торонто: друкарня оо. Василян, 1961. – 381 с.
11. Хоткевич Г. Матеріали до підручника гри на бандурі. – ЦДДАЛ, ф.688, оп.1, од. зб. 190, а.78-79.
12. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне: Ліста, 1997. – 279 с.
13. Левицький Р. Еволюція бандури // Бандура. – 1984. – №7-8. – С.26-30.
14. Штокало З. Кобзарський підручник. – Едмонтон – Київ: Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. – 345 с.
15. Коноплієнко-Запорожець П. Кобза і бандура. – Вінніпег, Канада, 1963. – 167 с.
16. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських народних інструментах. Кобза О.Вересая, бандура Г.Ткаченка, торбан Ф.Відорта. – Київ: Літсофт, 1997. – 148 с.

Violetta Dutchak

DYNAMICS OF DESIGNS OF BANDURA IN UKRAINE AND DIASPORA

The paper considers paths of design refinement of bandura on stretch all of its historical development, analysis of modern bandura-models of toolkit and perspective directions of its development.

Галина Стасько

ТВОРЧЕ ТА РАЦІОНАЛЬНЕ У ВОКАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ СПЕЦІАЛІСТІВ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ПРОФІЛЮ

У науковій сфері з проблем вокального виховання та виконавської культури, як у галузі мистецтвознавства, так і вокальній педагогіці, питання ефективного методичного забезпечення підготовки вокалістів є чи не найуразливішим місцем, оскільки розв'язання його триває вже протягом багатьох століть. Накопичений чималий досвід теоретичних і практичних знань та умінь у вокальному мистецтві ставить щораз вищі вимоги до професійної підготовки спеціалістів-вокалістів. Характерною рисою сучасних досліджень є передусім комплексний підхід до вирішення проблеми спільними зусиллями суміжних наук – фоніатрії, біофізики, морфології, психології, фізіології і, зрештою, педагогіки. Це зумовлене самою специфікою співацького процесу як “живого” музичного інструмента, який діє, розвивається, дає естетичну насолоду, активізує емоційний тонус, але ж і втомлюється, хворіє...

Грунтовний аналіз зарубіжних і вітчизняних вокальних шкіл та їх теоретично-практичних постулатів не входить у завдання цієї статті. Наша мета – привернути увагу спеціалістів і знавців вокального мистецтва до двох основних напрямків педагогічного осмислення навчальної суті вокальної методики в процесі навчання та виховання голосу співака, а саме: творчого і раціонального.

Трактування методичних прийомів згідно з цими напрямками впливають з асоціативної природи співацького мистецтва і спираються як на емпіричну (чуттєву) основу впливу на формування вокальної техніки шляхом виховання конкретних відчуттів звучання голосу з багаторазовим повторенням (творчий напрямок), так і логіко-теоретичну базу наукових знань, здатних активно і результативно розвивати голосовий апарат співацького шляхом конкретизації навчальних завдань, пов'язаних з аналізом і керуванням ідеомоторною роботою голосотвірної системи (раціональний напрямок).

Звісно, що кожна національна вокальна школа і традиції спеціальних музичних навчальних закладів опираються передусім на вже набуту і відпрацьовану систему методичних доробок. Усі вони тією чи іншою мірою тяжіють як до першого, так і до другого напрямку, не розділяючи особливо ні їхньої суті, ні ступеня творчого чи раціонального підходу.

На нашу думку, диференціювання навчальних завдань згідно з названими напрямками – ще один крок до вдосконалення навчально-виховної системи розвитку голосу, який здатний забезпечити педагогам-вокалістам більш ефективну роботу над голосом з урахуванням психолого-фізіологічної основи нейромоторної суті звукоутворення. Властивий кожній людині неповторний індивідуальний спосіб мислення (репродуктивне, аналітичне, творче тощо) і музичного сприйняття стає в руках педагога-вокаліста ефективним важелем впливу на формування вокально-технічних навичок і музичної культури загалом.

Вивірена тисячоліттями практика співу викристалізувала творчу основу голосоведення як емпіричний досвід людства, збагачений розмаїттям виконавського та методичного розуміння глибини співацького процесу. Саме

Г.Стасько. Творче та раціональне у вокальній підготовці спеціалістів музично-естетичного профілю

емпірична основа вокальної творчості заклала фундамент навчально-виховної практики підготовки співаків і спеціалістів-вокалістів, яка згодом стала предметом теоретичних досліджень, наукових обґрунтувань у вокальній педагогіці. Накопичений чималий досвід уже детально опрацьований у працях педагогів-практиків та науковців К.Малиніної, М.Микиші, Д.Євтушенка, П.Голубєва, А.Вербова, О.Павлищєвої, Д.Люша, М.Єгоричєвої, Д.Огороднова, І.Назарєнка, А.Мєнабені та багатьох інших.

Так творча робота і практичний досвід поступово набувають наукового підґрунтя і логіки закономірностей у системі навчально-виховного процесу підготовки співаків-виконавців та педагогів-вокалістів. Емоційно-чуттєва сфера співака знаходить своє підтвердження в експериментально-теоретичних дослідженнях, які, у свою чергу, накопичують конкретні знання і визначають раціональну основу творчого процесу (Л.Дмитрієв, В.Морозов, Г.Стулова, В.Ємельянов, В.Прокоп'єв, В.Юшманов, Ю.Юцєвич, Р.Юссон та ін.). Численні прихильники як творчого, так і раціонального підходу до вокального навчання постійно дискутують щодо ефективності тих чи інших методичних прийомів у підготовці співаків, аргументуючи співацький процес то як “живий” музичний інструмент, що не піддається логіці “дресури”, то як чітко організовану діяльність центральної нервової системи і фізіолого-психологічний процес, що підлягає контролю та регламентації.

Тому формування т. зв. “нетрадиційного” підходу до проблем вокального розвитку спеціалістів-вокалістів у музичних вузах (і навіть у фоніатричних кабінетах) та відкриття експериментальних класів (чи кабінетів) із корекції голосової функції є новачинним поглядом на сучасну систему вокального навчання, спрямованим на подолання основних розбіжностей між творчою та раціональною логікою вокального виховання (В.Ємельянов, А.Кравченко, В.Прокоп'єв, Г.Стулова, Ю.Юцєвич, В.Юшманов та ін.).

Термін “вокальна педагогіка” передусім характеризується як взаємодія двох сторін – тої, яка вчиться, і тої, яка вчить з метою певної зміни та вдосконалення в голосотворенні. Подібне трактування знаходимо в багатьох навчальних посібниках та методичних рекомендаціях із проблем вокальної педагогіки. В таке широке визначення вноситься все, що стосується і мовленнєвої сторони голосоведення, і роботи з хором, і роботи, пов'язаної з ліквідацією недоліків співу і мовлення та профілактики захворювань голосового апарату тощо.

У вокально-педагогічному впливі на голосовий апарат людини можуть застосовуватися будь-які засоби: від елементарних ідеомоторних дій, пов'язаних із керуванням системою відчуттів у співі (м'язових, акустичних, вібраційних, фонетичних тощо), до складних емоційно-образних навіювань, що за своєю суттю наближаються швидше до режисерської роботи, ніж до педагогічного впливу.

Це ж стосується і галузі фонетичної, офіційне визначення якої обов'язково передбачає корекцію голосотвірної системи людини, тобто психоневрологічну сторону роботи з голосовим апаратом. У фонетичному розумінні впливу на голос вокальна робота – це процес, який відбувається в координаційно-тренувальній сфері і не передбачає будь-якого емоційного настроювання, спираючись на те, що у вокальному навчанні основну роль відіграють всієї фонетичні вправи [3].

Традиції вокальної педагогіки опираються на методи формування виконавського рівня співацького мистецтва, відшліфовані багатовіковими надбаннями в історико-культурному розвитку національних рис даного народу і утверджені через стилістичні епохи й напрями – бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, імпресіонізм, експресіонізм, модерн тощо. Таким чином, методи виховання голосу ґрунтуються на традиціях, пов'язаних із національно-мовними особливостями, а також історією і культурою різних народів у широкому розумінні, що в кінцевому результаті формує певний еталон звука й узагальнюється поняттям вокальної школи. Говорять і пишуть про італійську вокальну школу, німецьку, французьку, російську (хоча правильніше – українську) і навіть радянську. Проте у вокальному навчанні найважливішою стає не школа, а манера вокального виконавства, яку в теперішній час називають європейською академічною оперно-концертною манерою співу.

Еталоном європейського академічного співацького тону, як свідчить література, є певне середньоарифметичне узагальнене уявлення про співацький тон, яке сформоване на базі багаторазового прослуховування висококваліфікованих спеціалістів, майстрів вокалу. В це слухове уявлення входять тембр і динаміка. Свій еталон має кожен тип жіночих і чоловічих голосів і може бути диференційованим серед академічного стилю за стилями і епохами: бароко, веризм та ін. Еталон може стосуватися також і конкретного автора: “вердієвський голос”, “моцартівський бас”, “вагнерівський голос” тощо [2; 3; 4; 7; 9].

У зв'язку з цим, охоплення цілісної структури співацького процесу з урахуванням усіх сторін діяльності голосотвірної системи виконавця (фізіологічної, акустичної, фонетичної, естетичної, емоційної та ін.) і складає найважливіше завдання щодо системно-методичного забезпечення навчального процесу загалом. Проте якщо у виконавському спрямуванні навчання співу вокальна педагогіка ґрунтується на яскравих і добре виражених вокальних здібностях співаючого, то в загальному музичній структурі (в умовах загальноосвітніх шкіл, різноманітних вокально-хорових колективів, дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв тощо) мова може йти лише про формування фізіологічно вірного та естетично грамотного звукоутворення, яким повинен володіти кожен співаючий, незалежно від музичних та вокальних даних. Стосовно дітей вокальна педагогіка притримується тої думки, що спів стимулює розвиток фізичних і творчих можливостей кожної дитини.

Сприйняття музичного образу, в т.ч. 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 виразально-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.Г.Костюк) молодого аматора музики. У співі рівень протікання розумових процесів характеризується через сприйняття, вокально-слухові показники і відтворення (власне – процес співу), які відбуваються, насамперед, завдяки аналітичній і синтетичній діяльності. Сучасна вокальна педагогіка “тяжіє” до т. зв. “інтелектуального співу”, який характеризується чіткістю і 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-мисленням (коли ідеомоторні відчуття співаючого стають свідомо керованими), стає найактуальнішою ланкою виховання голосу у сучасній вокальній педагогіці.

Згідно з дослідженнями Г.П.Стулової розвиток сприйняття-мислення засобами вокального мистецтва відбувається за схемою:

сприйняття еталона співацького звучання;
вокально-слухові уявлення цього еталона;
відтворення голосом еталона звучання;
оцінка і самооцінка якості відтвореного;
усвідомлення його якісних характеристик;
усвідомлення способу звукоутворення;
повторне відтворення: репродуктивне або творче [8, с.24].

Щось схоже знаходимо і у В.Ємельянова. Послідовність вокально-розумових операцій, пов'язаних із засвоєнням вокально-технічних навичок, він обмежив такими основними ланками вокально-інтелектуальної діяльності:

спів-спостереження;
аналіз-уявлення почутого;
пригадування-спів (імітація уявлення про еталон, імітація себе, або самоімітація).

Найбільш зреалізованим і цікавим системно-методичним підходом до вокального навчання вирізняється методика вокального педагога, співака і фониатра В.В.Ємельянова, фонетичні методи розвитку голосу якого передбачають комплекс спеціальних вправ. Ці вправи передбачають **координаційно-тренувальну, естетичну та виконавську** сфери впливу на голосотвірну систему співаючого і стосуються всього періоду становлення і розвитку голосу людини – від дитячого садка до консерваторії [3]. На його думку, чим точніше ці етапи розподіляються у свідомості педагога-вокаліста (вчителя

музики, керівника вокально-хорового колективу тощо), тим успішнішими будуть координаційні, тренувальні, естетичні і виконавські завдання, які обов'язково розв'язуються синхронно та комплексно. Продуманим має бути кожен методичний крок і кожна вправа.

Вчені та педагоги-практики доказують, що до дітей треба йти з готовими вокально-музичними іграми, не розраховуючи особливо на імпровізацію. Мистецтво імпровізації, на думку В.Ємельянова, може поступово розвинути, але не на "голому" місці. А може і не розвинути, бо це об'єктивна реальність самого педагога [3]. Більшість педагогів-музикантів схиляються до думки, що в роботі з підлітками та старшокласниками необхідно притримуватися одних і тих же форм руху чи поспівок, одних і тих же послідовностей голосних (приголосних, йотованих). Згадаймо у зв'язку з цим практику педагогів-вокалістів в Італії XVIII ст., які притримувалися цієї думки (Порпора, Панофка та ін.) і бездоганно готували співаків оперного рівня. Тому кожному педагогові необхідно знайти свою систему і дотримуватися її в роботі. Краше поганенька система, ніж щоденна талановита імпровізація (Г.Струве), бо імпровізація добра для дорослих професіоналів, оскільки вона стимулює їхню творчість, а для дітей імпровізація – це дуже цікаве і захоплююче дійство, але – ніякого руху вперед...

Як стверджує більшість спеціалістів у галузі вокального мистецтва, дітей необхідно навчати дорослій манері академічного співу в жіночому варіанті (і хлопчиків, і дівчаток – в домутаційний період). Ця манера повинна стати провідною, базовою, оскільки лише так можна розвивати різні варіанти звукоутворення. Критерієм у даному випадку виступає те, що будь-яке навчання не повинно приносити шкоду духовному і фізичному здоров'ю дітей. Відповідно до біоакустики і нейрофізіології співаючого оперний співак використовує раціонально всю голосотворну систему без шкоди для голосового апарату і на користь своєму здоров'ю.

Тому особливо важливою роботою на початковому етапі формування вокально-технічних навичок, у т.ч. і в процесі розвитку дитячого голосу, стає формування еталона звука, оскільки всіляке навчання і самонавчання починається із захоплення і наслідування.

Отже, з біоакустичної точки зору, академічна манера співу – це максимальна задіяність захисних механізмів голосотворення в процесі фонації. Коли виконавець співає виразно, зручно, то такий спів можна назвати акустично ефективним, що означає використання співаком звукових ресурсів енергетично економно і біологічно доцільно.

В.Ємельянов виділяє такі критерії ефективності навчального процесу: акустична ефективність, енергетична економічність, біологічна доцільність. Біоакустична мета співацького процесу це: включення та розвиток захисних механізмів фонації. Якщо вчитель

Г.Стасько. Творче та раціональне у вокальній підготовці спеціалістів музично-естетичного профілю

сам не може продемонструвати перед учнем еталонний звук, то він повинен давати слухати відповідні записи виконання видатних співаків [3].

Сприйняття еталона відбувається двома шляхами: через вухо (зовнішній механізм) і внутрішнім слухом, що дає співаючому певний регулювальний зразок голосу. Таким регулювальним зразком свого голосу (який виникає як результат навчання) можна вважати уявлення про узагальнене сприйняття всіх сигналів зворотного зв'язку, які поступають під час співу комплексом спеціальних каналів. В.Ємельянов виділяє такі основні канали зворотного зв'язку:

- акустичний (пряма, відображена внутрішня і кісткова хвиля);
- вібро-, баро-, пропріорецепція (комплекс вокально-тілесних відчуттів, які виникають при відображенні кісткових, черепних хвиль, тканин грудей, вібрації цих хвиль. У сукупності вони складають ідеомоторні відчуття);
- випереджаюча голосотворна дія у свідомості співаючого.

Все це разом складає нейромоторну діяльність у процесі голосоведення, яка, власне, і допомагає усвідомити і відчути певний еталон співу. Еталон і регулювальний зв'язок співвідносяться між собою як об'єктивне і суб'єктивне. Тому найважливішим, хоч і найскладнішим, шляхом співвідношення їх є сприйняття еталонних співаків не тільки, і не стільки, слухом, скільки інтуїтивним сприйняттям, інтуїтивним пізнанням і осягненням моторної суті їх співу. Від розвиненості ідеомоторного сприйняття у початкуючого співака часто залежить все його майбутнє – якщо у нього домінує ідеомоторика при слуханні співу, то він матиме значно більше шансів вірно сформувати регулювальний зразок (або регулювальний образ), ніж при відсутності ідеомоторних відчуттів, тобто при наявності домінуючих тільки акустичних каналів сприйняття звука.

Власне кажучи, вокальна термінологія "голове" і "грудне" резонування, "опора дихання", "опора звука" є, насправді, не що інше, як ідеомоторні відчуття. Тому важливо, насамперед, учитися правильно слухати спів, учитися співвідносити роботу нервово-м'язової системи співаючого з так званним відчуттям звукового "комфарту" (або відсутності його) [2; 3; 5].

Згідно з цим вокальний слух можна визначити як складну навичку комплексного аналізу явищ голосотворення. Вокальний слух містить у собі і аналіз слухового сприйняття, і ідеомоторний аналіз рухових процесів, що породжують голос, із передбачуванням супутніх цим руховим процесам конкретних відчуттів.

Як відомо, вокальний слух відрізняється від звичайного тим, що при слуханні здійснюється аналіз явищ голосотворення за критеріями академічного еталона і одночасно інтуїтивно сприймається увесь комплекс нервово-м'язових рухів голосового апарату, де народжується звук. Більше того, ідеомоторне "бачення" рухів тут же породжує передбачення про можливі супутні явища резонування і опори звука. Вокальний слух виробляється на базі власного співацького досвіду, тривалого слухання інших співаків, спілкування з вокалістами і вокальними педагогами [9; 10].

Вокальний слух можна визначити ще і як інтуїтивне цілісне сприйняття загального фізіологічного комфорту (чи дискомфорту) співаючого за критеріями біологічної доцільності, енергетичної економічності та акустичної ефективності.

Такий підхід дає можливість розглядати проблему ансамблю у співі в аспекті ідеомоторики. Переважно хормейстери чи керівники вокального ансамблю, добиваючись злагодженості співу, постійно апелюють до слуху. Насправді, проблема ансамблю – в ідентичності голосотворних рухів співаючих, ідентичності на всіх рівнях співацького процесу. Високий рівень вокалу досягається і “по горизонталі”, і “по вертикалі” – все залежить від індивідуальних особливостей співаючих, а також від підготовленості самого педагога чи керівника, який би володів відповідною методикою розвитку вокально-слухово-моторного сприйняття співацького процесу.

Для оволодіння методикою повноцінного розвитку голосу педагог-вокаліст чи хормейстер орієнтується на конкретні показники співацького голосотворення. *Передусім – це певний комплекс ознак, які відрізняють академічний спів від звичайного, що використовується у побутовому мовленні. Розвиток, формування, вироблення чи просто поява у співаючого повного комплексу показників – мета навчання співу; за своєю суттю є координаційно-тренувальний процес, який має свої етапи [4].*

Необхідною і достатньою умовою перших кроків наближення до академічного співацького тону є наявність чотирьох показників:

1. Доцільне використання режимів роботи гортані (регістри, за В.Ємельяновим).
2. Голосотворний (фонаційний) видих, який багаторазово перевищує за тривалістю і інтенсивністю мовленнєвий і побутово-життєзабезпечуючий.
3. Співацьке вібрато і довільне керівництво його параметрами: частотою і амплітудою.

4. Специфічна співацька акустика ротогортанних порожнин, специфічна артикуляція, яка б суттєво відрізнялася від мовленнєвої.

Звичайно, кожен показник опирається на значний обсяг наукової інформації, тому така стислість викладу є децю умовною. Поява у співаючого кожного з цих показників значно полегшує фонацію (спів), а загалом – дає відчуття фізіологічного комфорту.

Відбір доцільних прийомів розвитку названих показників, на основі яких будуються вокальні вправи, поспівки і навчальний матеріал, ґрунтується на таких критеріях:

- точність опису прийому (вправи);
- однозначність розуміння поставленого завдання, вимоги;
- безумовне виконання (виконуваність);
- миттєва результативність;
- незалежність ефективності від рівня обдарування і підготовленості учня;
- елементарність операцій;
- мінімальна поступальність руху програми;
- контроль візуальний, тактильний, якісні характеристики звуку;
- тренувальна дозованість [4].

Слід зауважити, що під миттєвою результативністю мається на увазі не чудотворна поява співацького голосу, а той результат, який передбачається самим прийомом: пошуковий режим гортані, необхідна на даному етапі активність видиху, точні та чіткі зміни ротогортанного рупора тощо.

Варто нагадати, що за концепцією відомого фізіолога П.І.Анохіна цілеспрямована свідомо керована людська діяльність фактично є функціональною системою програмування – своєрідною моделлю майбутнього результату дії, сформованої в центральній нервовій системі людини (“акцептор результату

Г.Стасько Творче та раціональне у вокальній підготовці спеціалістів музично-естетичного профілю

дії”). Згідно з цією теорією спрямована діяльність організму можлива тому, що постійно відбувається порівняння реальної діяльності з акцептором результату дії – “бачу ціль – пройду крізь стіну” [1]. Цей принцип постійного порівняння результатів дії з певними передбачуваними показниками, “еталоном”, закладено в основу побудови логічних завдань у навчальному процесі та формування мотиваційно-ціннісних орієнтацій спеціаліста.

У науковій літературі вокальне виховання розглядається як багаторівнева структура, яка забезпечується сукупністю фізичного, біологічного, психологічного, соціального та естетичного аспектів (за Г.П.Стуловою). У взаємозв'язку вони утворюють цілісну систему педагогічного впливу на формування засобами вокального мистецтва духовних якостей молодого покоління, причому кожен із них реалізує певний обсяг навчально-виховного впливу через функціональні можливості голосу на властивому йому рівні інформації (теоретичному чи практичному). Так, **фізичний** аспект реалізується через акустичні властивості голосу як показника якості звучання; **біологічний** – через фізіологічні механізми звуковедення, тобто функціональну злагодженість роботи голосового апарату; **психологічний** – через усвідомлення процесу сприйняття і відтворення звука в контексті закономірностей функціонування людської психіки; **соціальний** – через розвиток суспільно-політичної свідомості, розуміння місця вокального мистецтва в конкретних соціальних умовах та його ролі в історичному прогресі суспільства; **естетичний** – через формування високого естетичного смаку у процесі спілкування з вокальним мистецтвом та естетичних ідеалів як ціннісних компонентів відображення дійсності. Сукупність аспектів вокального навчання стає, таким чином, складовою не тільки професійної підготовки співаків-виконавців, а й системи масового виховання підростаючого покоління [8].

1. Анохин П.И. Очерки по физиологии функциональных систем. – М.: Медицина, 1975.
2. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – Санкт-Петербург, 2000.
3. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – Санкт-Петербург, 1997.
4. Емельянов В.В. Фонопедические упражнения для стимуляции голосового аппарата, профилактики и устранения расстройств певческого голосообразования в процессе формирования певческих навыков: Методическая разработка. – Кировоград, 1988.
5. Кравченко А. Секреты бельканто. – Симферополь, 1993.
6. Стасько Г.С. Вокальна підготовка майбутнього вчителя музики як основа вдосконалення педагогічної майстерності / Автореф. дис ... канд. пед. наук. – К., 1995.
7. Стахевич А.Г. Вокальное искусство Западной Европы. Творчество, исполнительство, педагогика: Исследование. – К.: НМАУ, 1997.
8. Стулова Г.П. Дидактические основы обучения пению. – М., 1988.
9. Юссон Р. Певческий голос. – М.: Музыка, 1974.
10. Ющевич Ю.С. Теория і методика формування та розвитку співацького голосу: Навчально-методичний посібник. – К., 1998.

11. Юшманов В.И. Вокальная техника и ее парадоксы. – Санкт-Петербург, 2001.
12. Прокопьев В.Н. Как стать певцом и сделать карьеру. – Санкт-Петербург, 2000.
13. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: Навчальний посібник. – К., 2000.
14. Чарели Э.М. Тайны нашего голоса. – М., 1992.

Halyna Stasko

CREATIVE AND RATIONAL ASPECTS IN VOCAL TRAINING OF MUSIC – AESTHETIC PROFILE SPECIALISTS

The author of this article points out two aspects in singing training: creative and rational. These two aspects in complex actively assist the voice progress. The creative aspect helps to develop emotional senses of the singer. At is based on the sensitive base of sound creation and associative comprehension of the student.

The rational aspect develops the analytical thinking while singing process and provides the volume of the theoretical knowledge to outline the educational datas and regulate the voice training.

Романа Дудик

ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНОГО САМОПОЧУТТЯ ДИРИГЕНТА-ВИКОНАВЦЯ

На сучасному етапі особливої гостроти та актуальності набуває теоретичне і практичне вивчення та осмислення диригентського виконавства як результату творчої взаємодії диригента й хорового колективу. Зокрема, постає проблема виховання сценічного самопочуття диригента-виконавця.

Метою вивчення широкого кола питань із хорового виконавства як взаємодії диригента та хору є потреба в дослідженні однієї з важливих сторін диригентського мистецтва – формування професійних навичок акторської майстерності в процесі керування хоровим колективом.

Основними завданнями пропонованого дослідження є: теоретично обґрунтувати питання виховання сценічного самопочуття; з'ясувати причини виникнення сценічного хвилювання; виявити педагогічні умови ефективного формування виконавського сценічного почуття.

Формування диригента-виконавця, його професіонального мислення і навичок виконавської майстерності відбувається в процесі нагромадження та вдосконалення педагогічного досвіду. Виконавські здібності музиканта становлять складний комплекс різних елементів музично-творчого, музично-аналітичного, загальнопедагогічного та психологічного характеру. Майстерність диригентів-професіоналів – це результат багаторічної наполегливої праці, пошуків, перевірки та утвердження в практиці найдосконаліших методів навчання, в яких індивідуальні знахідки природно вживаються із загальними принципами.

Різного роду проблеми стоять перед виконавцем і його педагогом. Одна з них носить особливий характер. Ми маємо на увазі не те цілком природне і необхідне емоційне піднесення під час виступу перед аудиторією, що сприяє творчому натхненню, а зайве хвилювання, яке часом призводить до втрати сценічного самовладання. Такий вид сценічного хвилювання був і є предметом дослідження педагогів, психологів, самих виконавців.

Ще наприкінці XIX століття з'явився ряд праць про різні аспекти виконавства, зокрема питання сценічного самопочуття. Відзначимо, перш за все, працю М.Курбатова [1], в якій автор уже тоді стверджував, що одним із завдань професійно-музичної освіти є формування таких якостей виконавця, як культура уваги, воля і сила характеру, висока етичність.

Значний внесок у теорію і практику виховання виконавців внесли такі видатні музиканти, як І.Браудо [2], Л.Баренбойм [1], Г.Коган [5], Г.Прокоф'єв [6], М.Фейгін [7] та інші. Найбільшу зацікавленість, на наш погляд, представляють праці Г.Когана і Л.Баренбойма, в яких всебічно розглядається проблема сценічного самопочуття виконавця з психолого-педагогічної точки зору.

На початку XX століття німецький психіатр І.Шульц розробив систему прийомів, використання яких дало змогу його пацієнтам із підвищеною нервовою збудженістю заглушити в собі негативні емоції, послабити напругу, заспокоїтись. Американський психофізіолог Е.Якобсон звернув увагу на взаємозв'язок емоційного стану і напруження м'язової системи людини, підкреслюючи той факт, що зміна одного викликає зміну іншого.

Питаннями сценічного самопочуття займалися відомі нам вітчизняні композитори, диригенти: М.Лисенко, О.Кошиць, М.Леонтович, М.Колесса. Нині продовжують досліджувати проблеми виконавської майстерності диригентів такі сучасні митці хорового мистецтва, як О.Тимошенко, А.Лашенко, О.Дем'янчук, А.Харченко та ін.

Більш детально на психологічних аспектах формування підготовки музиканта-виконавця до публічного виступу зупиняється у своїй роботі А.Бочкарьов [3]. У результаті його власних спостережень, експериментальних досліджень встановлено, що важливого значення набуває тренування емоційного стану, регульоване самим виконавцем. Воно містить ряд прийомів, а саме: виконання фізичних, дихальних та інших вправ (на розслаблення і напруження м'язів); використання слова як стимулятора функцій організму, фіксації уваги на позитивних емоціях та відволікання від впливу негативних, а також закріплення успішних результатів тренувань, їх перетворень у звичку, в нормальний стан музиканта-виконавця на сцені. Музично-виконавська творчість досягається вдосконаленням так званої методики аутогенного тренування (система саморегулювання емоційного стану і відновлення працездатності). Безперечно, основою нормального процесу формування виконавця є

наявність у нього музичних здібностей. Про це варто наголошувати тому, що в музичних закладах навчаються студенти з різним музичним рівнем розвитку, рівнем спеціальної підготовки, недостатнім для подальшого навчання. Отже необхідне і природне обдарування. На жаль, не всі педагоги враховують ці обставини і в результаті виникає ряд невирішених проблем. Доводиться констатувати, що й у фізіології, і в психології ще недостатньо розроблені галузі, пов'язані з творчими здібностями особистості, з можливостями їх розвитку. Адже темпи прогресу в різноманітних сферах людської діяльності, в тому числі і в музично-виконавській, тісно пов'язані з результатами творчої співпраці вчених, філософів, митців.

Дослідження природних музичних задатків на початковому етапі навчання і розвитку творчих здібностей згодом – одна з найбільш актуальних проблем. У результаті – це не просто “відбір” особистостей, здатних до професійної музично-виконавської діяльності, але і можливість управляти розвитком характеру їх здібностей. З приводу цього цікаву думку висловив видатний музикант Л. Баренбойм: “Виконавець, будь він музикант чи актор, повинен володіти такими рисами: творчою пристрасністю, інакше кажучи, здатністю творчо, яскраво, емоційно, пристрасно сприймати художній твір; зосередженістю, рельєфним представленням (“баченням” або внутрішнім чуттям); гнучкою уявою; запальним і сильним бажанням втілити і передати втілене іншим; творчим естрадним самопочуттям; високим інтелектуальним рівнем; загальною та спеціальною, яка пов'язана зі специфікою даного мистецтва, культурою; технічною майстерністю” [1, с.27].

Процес становлення виконавця-диригента відбувається, з одного боку, розвитком природних (генетично закладених) індивідуальних задатків, з іншого боку, “придбанням” нових спеціалізованих якостей. У завдання не входить розгляд усіх природних задатків і “надбаних” здібностей. Диригентам-педагогам варто зосередити увагу на визначену природними задатками **індивідуалізованість** студента в навчальному процесі. Шлях цей проходить від часткового, суто індивідуального (нахили) до загального – комплексу музично-виконавських здібностей, причому наявність чи відсутність, нерівномірність природних нахилів у студента зобов'язують педагога знаходити індивідуальні форми роботи з ним. Л. Баренбойм називає все це “елементарним музичним комплексом” і визначає п'ять основних компонентів: “переживання музики, музичний слух, чуття музичного ритму, вміння зосереджено “спостерігати” за ходом музики, навички та уміння читати музику” [там само, с.229].

Сам процес формування вихованця вносить корективи в бачення педагогом кінцевої мети навчання, але таке бачення – усвідомлення – необхідне на початку занять, оскільки в цей період визначається правильність підбору методів і засобів педагогічного впливу на студента.

У вузі, наприклад, педагогу слід бачити в своєму вихованцеві або виконавця-соліста, або ансамбліста, або диригента, або педагога і т.д. Розуміння педагогом кінцевої мети навчання студента, з одного боку, повинно дати йому ж відповідь на запитання “Чому вчити?” (зміст навчання) і “Як вчити” (методика). З іншого боку (не менш важливого), – розуміння студентом мети свого навчання, його перспективи в музичному мистецтві. І справа не в тому, щоб студент, усвідомлюючи те, що, можливо, він і не стане професійним концертантом, обмежував своє навчання. Для нього вирішення питання “Чому я вчуся?” визначає зміст навчання. Ще один аспект проблеми полягає в тому, щоб відповіді на питання викладача “Ким буде він?” і питання студента “Ким буду я?” збіглися. На жаль, у педагогічній практиці подібний збіг зустрічається не часто. В одному випадку, педагог сам не бачить кінцевої мети навчання, в іншому, – не може (не вміє) підвести студента до правильного вирішення проблеми.

Якщо педагог упевнений у перспективі музичної професії свого вихованця, то він повинен його переконати в цьому. Ця проблема в найбільшій мірі постає перед педагогом вищої школи. Наприклад, у практиці зустрічається таке: випускник музичного училища, професійний виконавець-диригент, у стінах вузу стає і прекрасним педагогом. Студент готує собі поле діяльності в педагогічній роботі. В будь-якому випадку і педагог-диригент, і його вихованець повинні бути переконані в тому, що для різного виду музично-педагогічної діяльності неодмінною умовою є володіння відповідним комплексом завдань – від глибокого інтелектуального розуміння логіки музичного розвитку твору, що вивчається, до професійного оволодіння технікою диригування, володіння музичним інструментом, голосом, а також не менш важливе – опанування артистизмом. Ми називаємо це **вихованням сценічного самопочуття**.

Фактори прищеплення навичків сценічного самопочуття диригента можна умовно розділити на три групи: рівномірний розвиток професійних навичків, які утворюють “комплекс повноцінності” диригента; формування позитивного стану психіки виконавця перед публічним виступом і (це дуже важливо) після нього; розвиток реакції диригента на зовнішні та внутрішні подразники під час виступу.

З усього комплексу “мобілізаційного” стану виконавця на сцені нам хотілось би звернути увагу на два компоненти, які відіграють важливу роль у творчій концертній діяльності. Психологічна готовність музиканта під час виступу повинна відповідати тому, щоб у моменти найвищої емоційної напруги зберегти повний контроль над своїми діями, свідомо керуючись набутими навичками відтворення на сцені змісту і стилю музичних творів. Обов'язковою умовою оптимального стану виконавця на сцені є активний,

керуючий музичними “подіями” **слуховий контроль**. Для того, щоб передати слухачам логіку музичної думки, диригент повинен виховати в собі активну слухову здатність перейнятися музикою, що виконана хоровим колективом у контексті, тобто кожний момент повинен бути у співвідношенні з “попередніми” і подальшими музичними “подіями” і впливати на їх розвиток. Другий фактор у процесі виконання – це **взаємовідношення виконавця і слухача**, тобто музикант не тільки впливає на аудиторію засобами музичного мистецтва, але й відчуває на собі її вплив.

З вищенаведеного можна стверджувати: для того, щоб музикант зміг донести художню інформацію до слухача, у нього повинно бути чітке розуміння виконаного і володіння найкращими засобами досягнення художньої мети; виконавцю потрібно, щоб слухач сприйняв цю інформацію так, як вона задумана музикантом. Художня інформація залежить від ступеня готовності виконавця, “передінформаційності”, від рівня його загальної музичної культури. В даному випадку повинно проявитись уміння виконавця врахувати інтереси і “передінформаційність” аудиторії, уміння “видати” ту інформацію, яка в даний момент виявиться найефективнішою для слухачів. Тому публічний виступ музиканта варто розглядати як обмін інформацією.

Виконавець-музикант досягає своєї мети тоді, коли йому вдалося підвести слухачів до відкриття нового. Тоді вони роблять ті ідейно-емоційні висновки, які і представляють собою “надзавдання виконавця”. Вирішення його можливе тільки в стані оптимального сценічного самопочуття.

Недостатнє володіння відповідними професійними навичками приводить виконавця до невпевненості, надмірного хвилювання. Тому педагог має вимагати не лише технічного вдосконалення (постановки диригентського апарата, схем тактування, покази вступу і зняття звучання, диригентські жести і т. д.), а й прищеплення навичок читання з листа, розвитку слухового контролю і музичної пам’яті, вміння самостійно розбиратися у змісті, формі, стилі твору, засвоєння та розвитку навичок поліфонічного мислення. Адже ці професійні навички мають безпосереднє відношення до виконавства й істотно впливають на сценічне самопочуття музиканта.

У процесі підготовки диригента до публічного виступу (конкурсу) важливо підкреслити значення об’єктивної оцінки ступеня готовності. Тут небезпечні як недооцінювання власних можливостей, так і їх переоцінка. Недооцінювання є причиною невпевненості, яка спричинює появу зайвого хвилювання, а це призводить до втрати почуття самовладання. Таким чином, невпевненість відіб’ється і на техніці виконання, і на ідейно-художньому задумі, а це означає, в першому випадку, що автоматично дезорганізуються налагоджені процеси, в другому – зруйнується весь виконавський план твору. Це особливо помітно в практиці навчальних закладів. Наприклад, під час

іспиту один зі студентів виявляє, що його однокурсник виконує цей же хоровий твір у дещо іншому темпі, динамічному нюансуванні, іншими штрихами і т. д. Звичайно ж, що в нього з’явиться бажання запозичити хоч щось від почутого в останній момент. Тому це негативно відобразиться на самопочутті студента і позначиться на якості виконання ним твору. Лише усвідомлення виконавцем доцільності своїх дій у процесі розучування твору сприяє необхідній упевненості інтерпретації, переконливості у своїй правоті.

Переоцінка своїх можливостей для виконавця небезпечна тим, що вона проявляється безпосередньо під час публічного виступу. Незважаючи на це, переоцінку не можна віднести до факторів, які виникають лише в момент виконання, бо вона формується під час підготовки до виступу. На практиці завищені представлення про власні можливості приводять виконавця, перш за все, до вибору недоступного йому репертуару. Таким чином, виконання програми підвищеної складності приречене на невдачу.

Необхідність вироблення стійкого позитивного сценічного самопочуття гостро ставить питання про адекватність післяконцертної оцінки виконання самому виконанню. Мається на увазі, перш за все, оцінка педагога за виступ студента, оскільки вона формує майбутню виконавську самооцінку. Педагоги з професійним досвідом уміло користуються оцінкою публічного виступу студентів як інструментом формування в них здібностей реально сприймати в майбутньому власні успіхи чи невдачі. Мова йде не про те, щоб “недохвалити” студента, прагнучи збудити потребу в успіху, або “перехвалити” його, намагаючись заспокоїти після невдалого виступу. Оцінка повинна бути об’єктивною, тактовою за формою та гнучкою, з урахуванням індивідуальних особливостей сприйняття її студентом.

Педагог повинен добре знати характер, склад психіки своїх вихованців, їх звички та нахили, щоб бути найбільш точним і конкретним у порадах молодим диригентам:

1. Перед виходом на сцену зроби 2-3 глибоких, повільних видихи; це позитивно подіє на нервову систему.
2. На сцені не озирайся на публіку і не заспокоюй її. Зроби відповідну витримку, дочекавшись повної тиші в залі і певної настроєності хору; уникай, однак, зайвої перетримки.
3. Старанно і докладно проінструктуй хор щодо порядку виходу його на сцену, зі сцени та манери триматися перед публікою. Зовнішній порядок створює належне враження серйозності і дисциплінованості. Зверни увагу також і на одноманітність одягу у співаків.

У виконавській практиці хорове звучання і функціонування образного бачення (внутрішнього екрана), а також динаміки (стрічки) образних уявлень нерідко розмежовуються. За Станіславським, стрічки образних уявлень є джерелом виникнення сценічних переживань та емоційно-дійового співу. Тому паралельне, розчленоване функціонування співу і внутрішнього екрана негативно впливає на художньо-емоційну якість хорового звучання.

Джерела виникнення сценічних переживань

Створення атмосфери довіри, свободи самовираження, радості творчості стало тією умовою, при якій емоційна сфера поступово виявлялась, керувала поведінкою виконавця на сцені:

1) емоційно забарвлена інтонація як результат супроводжених переживань під час виступу (почуття страху перед глядачем, невпевненість у собі, які виникають у результаті помилок (вокальних і сценічних), допущених під час виконання). Даний механізм є показником відсутності професіоналізму в галузі виконавської діяльності;

2) звучання в голосі співака емоційно забарвлених інтонацій як результат їх відтворення по пам'яті. Виконавець робить вигляд, що радіє, плаче, боїться і т.д., але сам залишається байдужим. Він представляє емоції. Схильність до копіювання емоцій, відсутність органічності, природності їх звучання в голосі виконавця – характерна риса виконавця;

3) звучання як результат суто з власного досвіду переживань. Суб'єктивні переживання, які безпосередньо пов'язані з особистим життєвим досвідом, у виконавській групі є домінуючим джерелом. Увага, спрямована на себе, часто породжує почуття жалю до себе і викликає сльози, що спричинює втрати контролю над собою, порушення виконавського процесу. Це призводить і до втрати естетичного начала у мистецтві сценічного виконавства;

4) звучання як результат музично-художнього мислення – вираження в голосі виконавця біографії персонажу, об'єктів і процесів внутрішнього та зовнішнього художнього світу.

Варто зазначити: якщо диригент-виконавець не буде свідомо організувати взаємодію з уявними або сценічно реальними об'єктами і на основі цього перетворювати хорове звучання (авторського тексту) в носія змісту цих об'єктів, то можна вважати, що звучання відсутнє, тому і вокальна мова не буде сценічною, бо відтворюватиме зміст авторського тексту без творчого підходу з боку співаків, і хорове звучання не стане для виконавця засобом вираження сценічних процесів, засобом передачі різноманітної за змістом інформації.

Виконавець-диригент досягає своєї мети, якщо йому вдасться підвести слухачів до відкриття нового, до розуміння ними раніше не усвідомленого. Тоді слухачі роблять ті ідейно-емоційні висновки, які представляють собою надзавдання виконавця, яке виконане ним тільки в стані оптимального сценічного самопочуття.

З вищенаведеного можна стверджувати те, що здійснена спроба не тільки регламентувати за допомогою методів сучасної науки музичні аспекти диригування (фізичні і психологічні), а й зрозуміти зміст його інтерпретаційних і виконавських процесів. Викладений нами матеріал є спробою відійти

від традиційних описуючих методів, які фіксують тільки зовнішні спостережливі фактори диригування, і наблизитись до пояснення механізмів, що їх породжують. Диригування – це не набір індивідуальних дій диригента-виконавця, а цілісна система його взаємодії з хоровим колективом, в якій він ставить завдання не тільки хору, а й сам за допомогою корекцій і спрямовуючих дій їх реалізує. Кожна дія інтерпретатора-диригента повинна енергійно починатися не з м'язового, а з активного внутрішнього виконавського імпульсу, який концентрує його волю в практичному здійсненні творчих завдань.

1. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., 1974.
2. Браудо И. Артикуляция. – Л., 1961.
3. Бочкарев Л. Психологические аспекты формирования готовности музыкантов-исполнителей к публичному выступлению. – М., 1975.
4. Коган Г. У врат мастерства. – М., 1961.
5. Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. – 1899.
6. Прокофьев Г. Формирование музыканта-педагога. – М., 1956.
7. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. – М., 1968; Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. – М., 1973.
8. Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство. – М., 1976.
9. Яковлев Е. Проблемы художественного творчества. – М., 1972.
10. Кречко М.М. Натхненна музикою, сповнена доброти // Виконавські школи вищих учбових закладів України. Тематичний зб. наук. праць. – К., 1990. – С. 148-158.
11. Берденников М.А. Диригентська педагогіка в творчій діяльності Григорія Компанійця // Виконавські школи вищих учбових закладів України. Тематичний зб. наук. праць. – К., 1990. – С. 158-160.
12. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. – К. Наукова думка, 1965. – 148 с.
13. Поради хормейстерам. Методичні поради колективам художньої самодіяльності. – К.: Мистецтво, 1974. – 72 с.
14. Харченко А. Формування індивідуальності // Музика. – К., 1986. – №6. – С. 14-17.

Romana Dudyk

THE PROBLEMS STAGE STATE A DIREKTOR-DOER

Direktor-doer achieves his aim when he manages to lead listeners to the discovery of something new, to understanding of those things, that were out of their consciousness before. Then listeners come to those ideal and emotional conclusion that is doer super task, which is realized thanks to his optimistic stage state.

ПРОЦЕСІЙНІ ХРЕСТИ ТА ПАТЕРИЦІ НА ГУЦУЛЬЩИНІ XVIII – XX СТ.

До найпоширеніших традиційних чоловічих занять в Україні з давен належало деревообробництво. Серед варіантів технологій обробки деревини: теслярство, боднарство, токарство, столярство та різьбярство. Жоден із видів системи декоративного мистецтва Гуцульщини не має такої багатогатості типології творів, як художнє дерево [16, с.9].

Для Гуцульщини характерні монументально-декоративні різьблені елементи дерев'яної архітектури. Твори сакрального мистецтва з дерева представляють іконостаси, придорожні, процесійні, ручні, напестольні, настінні, нагрудні хрести та патериці, які виготовляли невідомі та відомі майстри, конструкція і форма яких, вірогідно, сягає часів пізнього періоду Київської Русі [8, с.655-660].

На жаль, невисока тривкість деревини, стихійні лиха та “атеїстичні заходи” радянських часів не сприяли збереженню пам'яток давнього художнього дерева. Тому зосередження уваги на дерев'яних літургійних процесійних хрестах та патерицях Гуцульщини видається обґрунтованим, оскільки досі в українському мистецтвознавстві не опубліковано спеціальної праці з цієї проблематики.

Актуальність такої теми є очевидною з позиції сьогодення, адже твори сучасних майстрів художньої обробки дерева, виконані на основі давніх традицій деревообробного мистецтва, формують внутрішнє середовище сакральних споруд і в такий спосіб впливають на духовну й національну свідомість народу, його смак та культуру.

Література з тематики деревообробництва доволі широка, однак із проблематики сакрального художнього дерева існують поодинокі видання, з-поміж яких у першу чергу слід виділити і відзначити останнє і найвагоміше фундаментальне наукове дослідження відомого українського мистецтвознавця Михайла Станкевича “Українське художнє дерево XVIII – XX ст.” – Львів, 2002.

Сакральну проблематику українських дерев'яних хрестів порушували Д.Щербаківський [19], І.Крип'якевич [9], В.Свенціцька [14]. Про стилістику українського дерев'яного різьблення йдеться у працях М.Драгана [5; 6] та ін. Їх праці виявили широкий науковий світогляд авторів, що торкався теоретичних міркувань і про народне мистецтво і про типологію художнього дерева.

У радянський час з'явилися монографії, брошури і статті, присвячені Гуцульщині й окремим її майстрам [1; 3; 4; 7]. Вагомий вклад у розробку

теми українського художнього деревообробництва своїми дослідженнями вніс А.Будзан [2], який висвітлив деякі питання історії і технології художнього дерева, орнаментальних мотивів різьблення та їх назви.

Окремі згадки про сакральне гуцульське художнє дерево є в працях Г.Логвина [10], П.Юрченка [20], В.Самойловича [13] та ін.

Слід відзначити дослідження останнього десятиріччя про народне мистецтво окремих етнографічних груп і регіонів України М.Моздира, Р.Захарчук-Чугай, М.Селівачова, О.Сидора, В.Ханка та ін., а також дисертаційні дослідження молодих учених М.Гнатюка, Б.Бойчука, Ю.Юсипчука, Л.Хом'як, В.Типчук, І.Дундяк, О.Новицької та ін.

У той же час тематику процесійних хрестів і патериць досі досліджували побіжно як складову з-поміж інших типологічних груп літургійних хрестів.

Хрест – цілісне художнє явище в українському мистецтві. Існують різноманітні типологічні групи і підгрупи так званих “архітектурних хрестів”, тобто таких, що увінчують церковні дзвіниці, каплиці, прицерковні ворота, або ж хрести малих архітектурних форм (ландшафтні): придорожні, присадибні, польові та ін. [17, с.4-9].

Виокремлену групу складають літургійні хрести, які залежно від сакрально-функціональних особливостей бувають ручні, напестольні, процесійні, настінні і нагрудні хрестики. Літургійні хрести тісно пов'язані зі Святою літургією, а тому мають традиційну іконографію.

Окрему типологічну підгрупу літургійних хрестів утворюють так звані виносні, запрестольні або процесійні хрести. Процесійні хрести (дерев'яні, рідше металеві) в Україні поширилися водночас із прийняттям християнства. Протягом тисячоліття формувалась їх іконографія, змінювалась стилістика. Процесійні хрести складають із церковним інтер'єром єдиний ансамбль, бо, як правило, їх виготовляли одночасно з іконостасом та рештою церковного обладнання.

Чотирикінцеві процесійні хрести мають поля (центр і рамена) для малювання чи різьблення іконографічних сюжетів, а також різьблені накладки, профілювання тощо.

За функціональними і художніми особливостями до виносних процесійних хрестів наближаються патериці (інша назва – жезл, ліска). Патериця являє собою довгу палицю зі символічним зображенням (знаками сонця, місяця або іконкою) в оточенні саява. Патериці були символом влади – родової, військової, цехової, а також вищих християнських священнослужителів. Право на володіння ними надавало вище духовенство: єпископи, митрополити [16, с.290].

Виготовлялися патериці майстрами-ремісниками переважно з кольорового металу з позолотою, срібленням, але чимало траплялося й дерев'яних патериць роботи місцевих майстрів.

Пам'яток різьби по дереву XIV–XVII століття збереглося дуже мало. З виробів церковного вжитку в основному це ручні хрести, прикрашені плоскою та рельєфною різьбою, або різьблені ікони.

У другій половині XVII та у XVIII столітті ширшого розвитку набуває високорельєфна й ажурна різьба. Основними її мотивами були рослинні узори, які найчастіше склалися з галузок, грон, листя винограду. Майже вся ця різьба відзначалась багатством і вишуканістю форм, часто покривалась поліхромією, позолотою [12, с.35].

З другої половини XVII століття відомі дерев'яні процесійні хрести зі села Камінна (Лемківщина), тепер польських сіл Котань, Рихвалд (Овчари) [16, с.282-292]. У науковому обігу є процесійний хрест із початку XVIII століття з лемківського села Ілюч (Польща) [16, с.287].

Процесійні хрести були поширені на Поділлі і Подніпров'ї, деякі з них мають яскраво виражене барокове різьблення. Стилевий розвій від бароко через класичний стиль та ампір до модерну помітний на процесійних хрестах XVIII–початку XX століття з Буковини, Волині, Покуття та інших регіонів України.

Кількість і ошатність використаних оздоб залежала від стильових засад. Багатим ажурним мотивам пізньобарочних хрестів протиставлені строгі хрести ампіру зі спокійним, ледь помітним різьбленням, що окаймовує рамена.

На Гуцульщині такі предмети церковної обстави, як патериці та процесійні хрести, представлені в часових межах XVIII–XX століть. Лише на Гуцульщині з другої половини XVIII століття поширюється комплексне церковне облаштування із застосуванням місцевої художньої традиції. Ця тенденція не минула й привнесення локальних особливостей у формотворення і декор гуцульських процесійних хрестів і патериць. Ці літургійні предмети нерідко зі старих церков переносилися до нових і зберігалися як дорогоцінні реліквії.

Унікальні патериці з церков сіл Ясинів, Криворівня Верховинського району, що на Гуцульщині, з XVIII століття нагадують ажурне різьблення “деревце”. У його кронах (квіти, листочки, промені, дармовиси) вплелися в символічні сакральні мотиви: Розп'яття, хрестики, голівки і крила ангелів тощо [16, с.290]. Виконані вони в техніці ажурного різьблення та поліхромування. Для трьох процесійних хрестів із церкви в селі Криворівня (остання чверть XVIII століття) характерними є рельєфне кругле ажурне різьблення та поліхромний розпис.

На відміну від західноєвропейських майстрів, які прагнули реалістичного зображення Розп'яття, автори хрестів із Криворівні усвідомили і відтворили знаковість Христа, розп'ятого на хресті, як величний символ вселодського Спасіння. Тому голівки ангелів, маленькі хрестики, кола, зірки,

трилисники, що є поширеними знаковими мотивами, є не лише антуражем декорування і прикрашування, а що важливіше – вони посилюють, каталізуючи, сакральне.

Процесійний хрест села Криворівні відзначається дивовижною народною ширістю і безпосередністю [16, с.288]. Образ Розп'яття, створений гуцульським майстром, не викликає смутку. Голівки ангелів немов усміхнені, Христос – не помер, він лише на мить стулив повіки і ось-ось їх відкриє, щоб подивитися в очі і серця прихожанам церкви. Цей настрої неначе випромінюється тими ж ажурними променями від голови Христа, маленькими хрестиками, трилисниками.

Справжньою оазою для дослідників предметів церковної обстави Гуцульщини є церква Св. Анни села Бистрець Верховинського району Івано-Франківської області, де знаходяться три процесійні хрести XVIII–XIX століть та церковна патериця XVIII століття невідомих авторів.

Якщо унікальний ручний хрест зі свастикою (інв. №652), що зберігається в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття, вже заслужив на увагу сучасних дослідників художнього дерева, то процесійний хрест зі села Бистрець із Розп'яттям та трьома свастиками, старанням М.Станкевича [16, с.288], щойно входить у науковий обіг.

У композиції хрестів зі свастикою помітні відголоски давніх мотивів (мотив свастики знаходимо у мозаїчному декорі інтер'єру Св. Софії Київської XI століття). Як припускають дослідники, вони мають подібні реліктові знаки з трійцями. Цей мотив “відзначається строгістю і лаконізмом ліній та площин, контрастним зіставленням рельєфних виступів, жолобків і ажурних прорізів. За стилістикою різьблення він найближче стоїть до покутських різьблених трійць XVIII–XIX століть, які також зберігають багато архаїчних символів” [18, с.62-63].

Процесійний дерев'яний хрест зі свастиками, виконаний у техніках вирізування, точіння, різьби, поліхромії, має розміри (у см): висота – 200, ширина – 75, товщина – 3.

Окрім уже згадуваних декоративних елементів хреста з Криворівні, унікальний Бистрецький процесійний хрест зі свастиками з церкви Св. Анни має багатший пластичний декор, завдяки використанню ширшої палітри, символіко-декоративних складових. Вражає легкістю ажурність хреста. Причому, слід зауважити, що в ілюстрації з книги М.Станкевича [16, с.88] два трилисники обабіч нижче Розп'яття виглядають плоскорізьбленими. Однак насправді ці трилисники, виконані в техніці вирізування, є ажурними і працюють образно на провіт. Цей прийом композиційно виправданий з урахуванням ажурності висхідних променів обабіч вище Розп'яття.

Слід зазначити, що рельєфне й ажурне різьблення складніше за технікою виконання від виїмчастого і, як правило, застосовувалося в оздобленні

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск VI.

іконостасів та малих предметів церковного обладнання: ручні та напрестольні хрести, патериці, свічники, трійці, скарбнички, рамки тощо.

Окремо варто спинитися на поліхромії процесійного хреста зі свастиками, оскільки вже згадана ілюстрація з книги М. Станкевича, на жаль, є чорно-білою і лише лицевого, переднього (аверсного) боку хреста. Це не дає змоги відчувати у всій повноті довершеність унікального творіння.

У колориті поліхромії переважають жовті, червоно-оранжеві та сині локальні барви, які посилюються зеленню оточення та спорідненими кольорами гуцульського народного одягу. Ця велична барвиста мелодія є важливою складовою процесійного церковного дійства, задля чого, власне, й використовувався цей хрест. Колорит поліхромії хреста можна співставляти й порівнювати з колоритом гуцульської вишивки, писанки чи народної гуцульської ікони на склі.

Оскільки процесійний хрест функціонально двобічний, цікавим є трактування зворотного, заднього (реверсного) боку хреста. Процесійний хрест із трьома свастиками немов формується з виноградної лози, чи дерева життя, символізуючи Життя Воскресле. Це дивовижний спосіб поєднання язичеських та давньохристиянських символів у гуцульському творі сакральновжиткового мистецтва. У центрі, в овальному медальйоні на зворотному боці хреста зображення поколінної Богородиці на яскраво-червоному тлі.

Ще один процесійний хрест із церкви Св. Анни з села Бистрець (розміри: В– 210, Ш– 80, Т– 3) з пластично різьбленим Розп'яттям, голівками ангелів, ажурним вирізуванням та поліхромією має тенденцію відходу від народно-символічного трактування до спроби реалістично-пластичного вирішення фігури розп'ятого Христа та голівок ангелів. Це, до певної міри, передбачає зорієнтованість на ремісничі тенденції професійного мистецтва. Оригінальним є включення до елементів декору хреста рельєфу голуба – символу Святого Духа над головою Христа. Окрім бароково-рокальних ажурних завитків, цікавим є використання у цьому хресті двох дармовисів – дзвіночків. Таким чином, сакральна ідея процесійного хреста набуває посиленого декоративного звучання, характерного для стилю українського бароко.

Третій процесійний хрест, що належить церкві Св. Анни села Бистрець, дійшов до нашого часу з певними втратами, датується він кінцем XIX століття і, можливо, використовувався переважно для похоронної процесії. У композиції хреста домінує вертикаль, на якій поміщено скульптурне Розп'яття, виконане на доволі високому професійному рівні. Очевидно, його автор мав або хороший взірєць для копіювання, або володів знаннями з пластичної анатомії. Хрест оздоблений поліхромією, але її стан, котрий потребує фахової реставрації, лише констатує, що вона є.

Церковна патериця з церкви Св. Анни (с. Бистрець) датується приблизно XVIII століттям і має розміри: В– 210, Ш– 30, Т– 3. Невідомий автор патериці користувався при її виконанні технікою вирізування, точіння, поліхромії. У медальйоні лицевого боку патериці в оточенні півкульок, що імітують у дереві ювелірну техніку зерні, поміщена рельєфна голівка (можливо, ангела). Довкола медальйона вирізьблено декоративні елементи, що нагадують “вушну раковину” чи “хрящ”, який використовувався в пізньоренесансний час.

На звороті патериці в медальйоні мальована іконка зі зображенням Ісуса Христа в традиційному червоному гіматії та темно-синьому мафорії з благословляючим жестом на блакитному тлі. В поліхромному декорі цієї патериці домінують смарагдово-зелені та червоні барви з використанням позолоти.

З кінця XIX століття як вид декорування з'являється інкрустація дерев'яних виробів, тобто викладання шматочками різноколірного дерева, перламутру, баранячого рогу, а також металом і бісером.

Техніка інкрустації передбачає певну послідовність операцій – одноколірні частини всієї композиції викладають кусочками однієї породи дерева чи обраного матеріалу і так послідовно кожним іншим. Інкрустацію кольоровим металом – бляхою або дротом різного діаметра – називали “повиванням” та “жированням”. Серед найбільш відомих прийомів прикрас у різьбярстві були так звані “плетінки” – комбінації бляшок чи дротиків, скріплених між собою “ціточками” або “бобриками” – кусочками бляхи, вбитої пробивачем у поверхню декорованого предмета.

Складнішим було прикрашання крученим дротом – “кручеником”. Тут, крім підготовки самого дротика, потрібно було підготувати й жолобок та закріпити його в ньому. Після інкрустації виріб чистили скляним папером і полірували. Якщо майстер передбачав прикрасити річ бісером чи скляними “пацьорками”, то циркулем, лінійкою робив відповідні розмітки, підготовляв заглиблення, в яких закріплював окремі бісеринки. Бісер вимагав не тільки відповідної підготовки поверхні, точних розмірів заглиблень, а й уміння належно закріпити його в них.

Зі значною мірою лаконізму виконані процесійні хрести і патериці гуцульських майстрів першої половини XX століття.

У Косівському музеї народного мистецтва (інв. №113, 114, за іншими даними – інв. №109, 110) знаходиться патериця (В– 237, Д– 26) та процесійний хрест (В– 232, Ш– 54) початку XX століття, виконаний в техніці точіння, вирізування, інкрустації, очевидно, одним майстром (ймовірно – П. Гондураком з Косова) або однією групою майстрів. На користь такого припущення є використання для декору патериці і хреста однакових декоративних

елементів, техніки і прийомів різьблення, підтвердженням чого є також елементи “сяйва” патериці і такі ж “промені” з хрестового перехрестя. До речі, в ілюстрації з книги М.Станкевича [16, с.289-290] є всі двадцять “променів” патериці, станом на сьогодні, чотири “промені” вже пошкоджено.

Для цього процесійного хреста характерним є рідковживаний, у такого роду предметів церковної обстави, декоративний елемент – півмісяць, символ перемоги християн над іновірцями, розміщений в основі хреста. Різьблений процесійний хрест декорований інкрустацією, бісером.

Перша половина ХХ століття ознаменована появою на Гуцульщині ряду авторських процесійних хрестів. Зокрема, процесійний хрест Лукена Вардзарюка, з музею Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (інв. №743; В– 230, Ш– 34), походить із села Космача Косівського району Івано-Франківської області. Виконаний він у 1937 році з груші в техніці точіння, вирізування, інкрустації, викладання бісеру. Для нього характерна ажурність, використання дармовисів. Вражає багатство декоративного оздоблення, висока культура різьблення. Однак на тлі композиції з нагромадженням кіл, ромбів, зірочок децю втрачається фігура розп’ятого Христа.

Вишуканою строгістю і якістю композиції, без надміру декору, вирізняється процесійний хрест із м. Косова, виконаний у 1943 році за проектом В.Девдюка столяром В.Горбовим. Різьблення та інкрустацію здійснив І.Тимків [16, с.289-290]. Процесійний хрест виконаний у новаторському орнаментальному ключі і був запроєктований для львівського кооперативу “Українське народне мистецтво” [16, с.290].

Відсутність Розп’яття дала можливість авторам максимально виявити свою різьбярську майстерність, продемонструвавши широкий діапазон застосування традиційних для Гуцульщини прийомів декору дерева. При цьому строгість і суворість композиції даного процесійного хреста є не зовсім характерною для Гуцульщини. Поясненням цього може слугувати час виконання хреста – період Другої світової війни.

У Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини і Покуття (інв. №115-116) зберігається патериця 1955 року (В– 230, Ш– 26), виконана в техніці точіння, вирізування, інкрустації. Незважаючи на деякі втрати (бракує кілька елементів променів), патериця вирізняється високим рівнем виконання, професійним підходом до різьблення. Причому, автор цієї патериці декоративно опрацьовує не лише її верхню частину – медальйони з хрестами, а й чимало уваги приділяє держалну, палиці патериці. Майстер декорує її інкрустацією, точінням, сухою різьбою, використовує дармовиси.

У 1991 році косівський різьбяр Богдан Романюк виконує церковну патерицю з грушки в техніці точіння, вирізування (В– 217, Д– 44). Вона збері-

В.Лукань. Процесійні хрести та патериці на Гуцульщині XVIII – ХХ ст.

гається в музеї Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (інв. №331). Там же зберігається церковна патериця з грушки і явора, виконана майстром Михайлом Лейб’юком у 1995 році в техніці вирізування, точіння (інв. №1105; В– 197, Д– 37).

Церковні патериці обох майстрів схожі завдяки використанню кола в наверхшій патериці, що нагадують різьблені тарелі, з ажурними рівнораменними хрестами в середині. Завершенням патериці, в одному випадку, є хрест в оточенні трілисників, схожих на тризуби; в іншому, – хрест із дзвіночком в оточенні різновеликих точених “променів”.

Завершують запропонований ряд сакральних предметів церковного вжитку Гуцульщини ХХ століття патериці та процесійний хрест із церкви села Космача. Їх створили Микола Воротняк та Василь Вінтоняк у 2000 році з груші в техніці точіння, вирізування, інкрустації та пластичної різьби.

Майстри намагалися виконати ці предмети ансамблево. Патериці мають однаковий силует. Основним декоративним елементом на хресті і патерицях є пластична різьба. Відповідно – Розп’яття на хресті, Ісус Христос та Марія – на патерицях виконані в невисокому рельєфі на належному професійному рівні. Авторам цього церковного процесійного комплексу вдалося домогтися домінуючого звучання матеріалу. Саме дерево, з його теплом, кольором і фактурою, є основним декоративним акордом цих високомистецьких сакральних творів.

Сакральне мистецьке деревообробництво Гуцульщини, зокрема патериці та процесійні хрести XVIII–ХХ століть, засвідчують формування локальних художніх традицій, які відбивають характерні тенденції розвитку цієї галузі української культури з глибин тисячоліть.

На відміну від ручних, напестольних та настінних хрестів процесійні хрести та патериці не мають різноманітних конструктивних типів. Вони, хоч і відрізняються більшими розмірами, все ж тяжіють до традиційного гуцульського плоскорізьблення.

Народне сакральне мистецтво Гуцульщини успадкувало архаїчні художні традиції язичництва і християнства. Воно відзначається особливою силою художньої виразності, що стосується і архітектури церкви, і її інтер’єру та сакрально-обрядових предметів.

Патериця і процесійний хрест є, свого роду, атрибутами безперервної процесії історичного ходу християнства від найдавніших часів до сьогодення. Життя – процесія з несенням хреста в руках і Христа – в серці.

1. Бірюков М. Косівські різьбярі – Львів, 1954.

2. Будзан А.Ф. Різьба по дереву в західних областях України (XIX – ХХ ст.). – К., 1960.

3. Гоберман Д. Искусство гуцулов – М., 1980.

4. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України – К., 1966.

5. Драган М. Українська декоративна різьба XVI – XVII ст. – К., 1970.
6. Драган М. Українські дерев'яні церкви. – Ч. 1-2. – Львів, 1937.
7. Захарчук-Чугай Р. Родина Шкрібляків. – К., 1979.
8. Клімашевський А. Найдавніші відомості про обставу церковного інтер'єру в Україні // НЗ. – 1998. – № 6.
9. Крип'якевич І. Українські дерев'яні хрести // Стара Україна. – 1925. – Ч. 11, 12.
10. Логвин Г. Украинские Карпаты. – М., 1973.
11. Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура. – К., 1996.
12. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів, 1969.
13. Самойлович В. Українське народне житло. – К., 1972.
14. Свенціцька В. Різьблені ручні хрести XVII – XVIII вв. Ч. – 1, 2. – Львів, 1939.
15. Сидор О. Орнаментальні мотиви в давньому українському мистецтві // НТЕ. – 1985. – №5.
16. Станкевич М.С. Українське художнє дерево (XVI – XX ст.) – Львів, 2002.
17. Хрест в українському мистецтві: Каталог виставки / За ред. М.Станкевича. – Львів, 1996.
18. Станкевич М. Є. Структури художнього тексту хреста // Мистецтвознавчі дослідження. Спец. випуск НЗ. Українська хрестологія. – Львів, 1997.
19. Щербаківський Д. Українське мистецтво: Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. – К. – Прага, 1926.
20. Юрченко П. Дерев'яна архітектура України. – К., 1970.

Volodymyr Lukan

PROCESSION CROSS AND “PATERYTSYA” XVIII-XX ST. IN HUTSULSCHYNA

Wood was the universal and favorite material all over the territory of the ancient Ukraine. A stylistic analysis of wooden art works created by masters from Hutsulschyna at the XVIII-XX centuries reveals the existence of the ancient traditional contour and groove carving. XX century be came the time wooden art traditions started to deteriorate, because the national cultural art traditions deteriorated in general.

Ірина Дундяк

ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ АГІОГРАФІЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ПРОЦЕСІЙНИХ ІКОН XVII–XIX ст.

З'ясування питань особливостей іконографії процесійних ікон допомагають виявити тенденції в поширенні певних сюжетів серед позаіконостасних зображень. Іконографічних аспектів західноукраїнського іконопису торкались ряд авторів, наприклад В.Січинський, П.Жолтовський, В.Овсійчук. Але іконографічні особливості процесійних ікон, як окремої типологічної групи, все ж залишились поза їх увагою. Однак інколи трапляються поодинокі згадки про іконографію зображень окремих процесійних ікон. Так, згадку про пам'ятку зі святидухівської церкви м. Потелича містить відома праця П.Білецького (1982), де іконографія звороту цієї ікони розглядається в контексті розвитку портретного живопису XVII-XVIII ст. [1, с. 167].

І. Дундяк. Особливості іконографії агіографічних зображень західноукраїнських процесійних ікон XVII–XIX ст.

Встановлено, що візантійська практика використання процесійних ікон “сігنون” має давнє коріння, пов'язана з Богородичною службою у Влахернському храмі. В Україні тип процесійної ікони з'явився одразу ж після прийняття християнства. Найдавнішими українськими процесійними іконами вважаються “Вишгородсько-Володимирська богородиця”, “Холмська Богородиця”. Давньоруські писемні джерела доводять двоєке використання процесійних ікон: як процесійних, а всередині храму як запрестольних.

Зауважимо коротко, що процесійні ікони з XVII ст. перестають, ймовірно, виконувати у храмі функцію запрестольних. Це стається внаслідок поширення на території України традиції створення пишних бічних вітарів. Процесійні ікони, особливо в малих за розмірами храмах, окрім своєї безпосередньої функції, використовувались як бокові вітарники. Білоруські науковці зауважують, що в деяких білоруських церквах у XVIII ст. навіть повністю відмовлялись від іконостасів і надавали перевагу вітарям [2, с. 16]. Вони також відзначають появу в цей час великої кількості процесійних ікон у вигляді вітариків, що були невід'ємною частиною інтер'єру церкви. Велика кількість збережених до нашого часу західноукраїнських процесійних ікон підтверджує аналогічні процеси в Україні.

Залучені до аналізу західноукраїнські процесійні ікони, що збереглися в музеях України та у храмах, датовані періодом XVII-XIX століть. Саме в цьому обмеженому часовому просторі було створено значну кількість підписаних, датованих процесійних ікон, подальший аналіз яких дає можливість проанотувати частину анонімного матеріалу і простежити еволюцію розвитку іконографії та художньо-образної системи процесійних ікон на території Західної України.

Іконографічні схеми відображали не тільки загальнохристиянські традиції, а й місцеві особливості, притаманні певним регіональним художнім школам і центрам [3, с. 17]. Незважаючи на вікову усталеність і консерватизм, іконографічні сюжети зазнавали певних історичних змін, а їх інтерпретація завжди опосередковано відображала хід реальної історії, її конкретні події. Особливо помітні такі зміни на зламі XVI-XVII ст., коли візантійські традиції в іконографії почали послаблюватися під впливом західного реалізму й, зокрема, барокового стилю. У позаіконостасних іконописних зображеннях відбір тем та сюжетів залежав від різних факторів церковного та суспільного життя тогочасної України.

Починаючи з візантійських часів, не існувало жорсткої іконографічної схеми для процесійних ікон. Перевага Богородичних сюжетів на лицевому боці може бути пояснена тим, що процесійна ікона була пов'язана з давньою практикою використання таких ікон під час Богородичних служб у Влахернському храмі. Тому процесійні ікони, на відміну від іконостаса, де перелік сюжетів

склався в основному, в XVI ст., стали тією сферою в іконографії українського іконопису, де щонайширше знайшли своє відображення всі “новинки”.

В іконографії західноукраїнських процесійних ікон відводиться значне місце агіографічним сюжетам. До агіографічних іконографічних сюжетів належать ті, які містять зображення святих або сцени їх “життя”. Ще у візантійських процесійних іконах на зворотах зустрічались зображення різних шанованих святих. Відповідно і на зворотах нечисленних давньоруських процесійних ікон зустрічаються зображення святих.

Найпоширенішим серед західноукраїнських процесійних ікон було зображення Святого Миколая Мирлікійського. Популярність святого була зумовлена його роллю як заступника знедолених, чудотворця. Слід пригадати і той факт, що в давньоруських процесійних іконах страсні сюжети на зворотах були майже повністю замінені зображеннями Святого Миколая. Найчастіше трапляється трактування його образу як поясного фронтального зображення в єпископському вбранні.

Так, на процесійних іконах із с. Уричі 1759 р. (Національний музей у Львові, далі – ЛНМ), с. Воскресінці 1775 р. (Івано-Франківський художній музей, далі – ІФХМ) іконографічна схема сюжетів “Святий Миколай” – це зображення святого з кучерявими бородою і волоссям, який правою рукою благословляє, а в лівій тримає закрите Євангеліє. Одягнений у червоний фелон, світлий стихар та омофор із червоними хрестами. Обличчя святого суворе і мужнє.

Подібну іконографічну схему має зворот процесійної ікони XIX ст. із м. Городка Львівської області (Львівський музей історії релігії, далі – ЛМІР), виконаний рукою народного майстра з притаманною такого типу зображенням наївністю й добротою. Зауважимо, що святий разом із книгою тримає патерицю.

Великій популярності іконографічного варіанта сюжету “Святий Миколай” сприяла і його композиційна спорідненість у зображенні з канонічним типом Христа. Це і півпостать, і благословляючий жест правої руки та книга у лівій [4, с.96]. Дещо відмінними від згаданих ікон є іконографічні схеми сюжету “Святий Миколай” на процесійних іконах із с. Березів 1669 р. (ЛНМ) та 1753 р. (ЛНМ). На цій іконі святий зображений фронтально в золотій митрі та білому фелоні, який декоровано золотим орнаментом, і білій епітрахілі з хрестами. Правою рукою він благословляє, а в лівій тримає закрите Євангеліє. Іконографічною особливістю цього зображення можна вважати присутність вгорі справа на хмарах зображення Богородиці, яка простягла над Миколаєм свій омофор, і зліва зображення Христа з благословляючими жестами. Процесійна ікона 1753 р. (ЛНМ) має аналогічне вирішення іконографічної схеми (з постатями Христа і Богородиці) і від попередньої вирізняється тим, що Миколай вбраний у квітчастий чорний фелон, червоний омофор.

Одним із варіантів вирішення сюжету “Святого Миколая” є рельєфна постать святого на звороті процесійної ікони з с. Уриж XVIII ст. (ЛМІР) роботи професійного майстра. Миколай зображений у повний зріст у митрі, золотому

І. Дундяк. Особливості іконографії агіографічних зображень західноукраїнських процесійних ікон XVII–XIX ст.

фелоні та білій епітрахілі з золотими хрестами. Правою рукою благословляє, а лівою тримає патерицю та книгу.

Зворот процесійної ікони із с. Снятинка XVIII ст. (ЛНМ) містить сюжет “Перенесення мошей Святого Миколая з Мир-Лікійського до міста Бар”. Великий угодник Святий Миколай прожив багато років і помер у місті Мир-Лікійський. Чудотворні моці Святого Миколая, від яких звершалось багато чудес, перенесли у місто Бар, що й зображено на цій іконі.

Її композиція відтворює похоронну процесію: у довгому човні із закруленою кормою сидять чотири чоловіки в чорному, тримаючи на плечах відкриту труну з тілом Святого Миколая з німбом над головою, який одягнений в архієрейську одягу. З брами міста, оточеного мурами, виходить процесія людей. У перших рядах процесії духовенство і знать, архієрей у червоній митрі та ризах читас над святим Євангеліє. Обабіч нього два чоловіки, перев'язані через плече голубими стрічками. Над натовпом дві червоні хоругви. Перед човном диякон у червоній одяжі та синьому плащі, а в руках тримає хрест. Зліва, за муром, міські будівлі. Можна припустити, що поява такого сюжету на процесійній іконі була зумовлена храмовим празником у день свята на честь Святого Миколая та бажанням через сюжетні подробиці більш детально розповісти про улюбленого святого. Стосовно житійних сюжетів В.Откович зауважує, що на них “...можна спостерігати спроби відтворити наближений до реальності краєвид, який інколи набуває панорамного вигляду... розпізнати типажі, що оточували маляра і не тільки за характером одягу чи інших атрибутів, а й по тому, з яким хистом і тонкою спостережливостю відтворено індивідуальність персонажів” [5, с.13]. Це й засвідчує проаналізована ікона.

Ще один варіант зображення цілофігурної постаті Святого Миколая знаходимо на звороті процесійної ікони XVIII ст. (ЛМІР), де він представлений у парі зі святим Василієм Великим. Постать Миколая зображена зліва у коричнево-вохристовому фелоні з вишуканим рослинним орнаментом та митрою, прикрашеною зображеннями серафимів. Правою рукою він благословляє, лівою тримає закрите Євангеліє. Увагу привертає майстерно виписаний лик святого – сивобородий старий чоловік з округлим лицем дивиться на нас зосередженим і, водночас, добрим поглядом.

Святий Василій, що в парі зі Святим Миколаєм зображений на вищезгаданій іконі, був також доволі популярним серед сонму святих в Україні. Встановлені ним правила стали кодексом монашого життя на Сході, як правила Святого Бенедикта на Заході [6, с.330]. Святий Василій – аскет, єпископ, учитель-богослов, учений. Таким і представив його невідомий автор процесійної ікони. На вищезгаданій пам'ятці бачимо зображення святого в ріст, з піднятою вверху правою рукою та розгорненою книгою в лівій руці. Святий одягнений у голубий квітчастий фелон та червону митру з серафимами. Слід відзначити прекрасне виконання продовгуютого обличчя Святого Василя Великого з темними вузькими вусами та довгою бородою. Його зосереджений погляд звернений вниз, що немовби закликає до смирення.

Образ архангела Михаїла з середини XVII ст. набуває особливої популярності на українських теренах. З цим культом пов'язані певні патріотичні уявлення, в ньому втілюється ідея справедливого покарання грішників. Окрім широкого застосування зображень архангела Михаїла на дияконських дверях [4, с.97], зустрічаємо його і на процесійних іконах. Переважно на іконах він

виступає прекрасним і, водночас, грізним, сповненим сил юнаком із мечем у піднятій руці, у пишному лицарському обладунку.

Лицевий бік процесійної ікони з с. Лімна містить зображення архангела Михаїла в обладунках і розвіяному плащі жовтогарячого кольору, що зав'язаний вузлом на лівому плечі. Постаць фронтальна, обличчя ледь повернуте ліворуч, права рука піднята з мечем, а ліва тримає ланцюг, яким облутано диявола. Святий Михаїл гордо стоїть на поверженому дияволі, а зліва, вгорі, з-за хмар виділяється благословляюча рука, що є підтвердженням Божої скерованості й справедливості його вчинку. Божа десниця зображена в благословляючому жесті в оточенні небесних сфер, символізує покровительство праведним і зображується з часів ранньохристиянської епохи в багатьох сюжетах [7, с.63]. Слід відзначити вдалі пропорції постаті, гармонійність композиції зображення, вмело передану динаміку руху, яка підсилюється своєрідно вирішеними віночками хмар та свіжими кольорами.

Подібний героїчний образ втілено на лицевому боці ікони XVIII ст. із с. Яворова (ЛНМ). Святий Михаїл зображений у шоломі з червоними й синіми перами й червоному плащі поверх обладунків. Постаць зображена у динамічній позі – стоячи на клубках хмар і полум'я архистратиг Михаїл пронизує списом диявола.

У другій половині XVII ст. в іконографічному образі Святого Михаїла втілюється ідея справедливої винагороди за добро, тобто, окрім меча, він одержує терези, на яких важить людські вчинки [4, с.97]. Такий іконографічний варіант образу Михаїла знаходимо на звороті процесійної ікони XIX ст. із с. Уріж (ЛМІР). Він представлений у вигляді рельєфного зображення молодого кучерявого юнака в шоломі, лицарських обладунках, поверх яких накинута золотий плащ. У правій руці він тримає піднятий догори меч, а в лівій терези, одну шальку яких намагається відтягти до себе чорт, а в чаші іншої проглядається постаць людини. Цей іконографічний епізод є своєрідним трактуванням ідеї справедливої винагороди.

Вдало вирішеною композицією та вправним реалістичним виконанням відзначається сюжет “Архангел Михаїл” зі звороту процесійної ікони початку XX ст. із с. Поморяни, де святого зображено в момент битви. Динамічна постаць молодого Михаїла з мечем за поясом, в обладунках жовтого кольору і синьому плащі, зі списом у руках, яким замахнувся на диявола, що лежить у нього під ногами.

Перелік агіографічних сюжетів на процесійних іконах можна доповнити ще одним цікавим зображенням “Святого Андрія Первозванного”, вміщеним на звороті процесійної ікони с. Доронів. Постаць Святого Андрія у білому хітоні та синій накидці спирається на Х-подібний хрест. Виразний лик сивобородого старця випромінює доброту, сердечність, погляд зосереджений. У нижньому полі іконографічної схеми вміщено епізоди з життя Святого Андрія, розп'яття святого, чудо з човном на морі. Внизу донатський напис, який свідчить про те, що ця процесійна ікона була виготовлена на кошти старости Федора Ганковського і Григорія Грица

Поєднання страсного сюжету з зображенням Бога Отця присутнє на процесійній іконі 1856 р. із с. Долиняни – “Пієта”, зворот “Бог Отець” (ЛМІР).

В іконографічному репертуарі українських процесійних ікон, окрім Богородичних сцен, важливе місце відводилось й іншим жіночим образам. Серед поширених в українському іконописі постатей мучениць – Параскеви, Варвари, Катерини – лише перша мала давню традицію. Культ Параскеви П'ятниці (“П'єтки”) має глибоке дохристиянське коріння, про що свідчить фольклор, різні обряди та повір'я, які стосуються цієї святої [4, с.98]. Параскеву П'ятницю вважали покровителькою торгівлі. Її, як правило, зображають фронтально, з хрестом та пальмовою гілкою в руках [3, с.88].

На процесійній іконі з с. Гончарівка 1851 р. (ФХМ) вміщено постаць Параскеви у парі зі Святим Лукією. Святу Параскеву у фронтальній позі, поколінно представлено на синьому однорідному тлі. У правій руці свята тримає восьмираменний хрест, а в лівій руці – Євангеліє в чорній оправі. Свята одягнена в синю підперезану туніку з округлим вирізом, декоровану рослинним орнаментом, і червоний плащ. Навколо голови, увінчаної вінком із червоних троянд, німб-сяйво. Декоративності загального вирішення образу святої надають стилізовані в народно-примітивній манері троянди у віночку на її голові.

Популярними серед святих жінок на процесійних іконах є також і Варвара – свята царівна-мучениця. День, визначений церквою для вшанування Святої Варвари, не вважався великим церковним святом, зате відзначався серед народу. У цей день не пряли, не виконували деяких робіт у господарстві [4, с.100]. В залежності від побажань замовників і власного уподобання художника, Святу Варвару зображали молодого царівною, інколи ж її образ наближався до типу селянської дівчини. Неодмінними атрибутами святої були чаша, пальмова гілка, меч (великомучениця, як правило, тримає його в руках або, як бачимо це в окремих варіантах ікон, наступає на нього) та вежа з трьома вікнами [3, с.87].

На процесійній іконі з с. Микитинці XIX ст. (ФХМ) Варвара в одязі монахині представлена у повен зріст, у тричвертному повороті ліворуч. Права рука відведена вбік, притиснута до грудей, між пальцями долоні затиснута вервиця; опущена вниз ліва притискає до тіла довгий латинський хрест і пальмову гілку. Варвара стоїть на узвишші на тлі гористого пейзажу. Вдалині з лівого боку намальовані червоні вежі базилікальної культової споруди. Фігури відзначаються пропорційністю та злагодженістю колірного вирішення.

Специфічними іконографічними рисами в українському іконописі відзначались ікони з зображеннями святих – покровителів ремісничих цехів. В окремих випадках вони відрізнялись від звичайних канонічних типів святих лише підписами та подекуди ремісничими емблемами, що вказували на їх зв'язок із цеховими корпораціями. Інколи такі сюжети відрізняються від канонічних схем, втрачаючи, подекуди, іконний характер.

Саме такий специфічний сюжет на звороті процесійної ікони XVIII ст. із с. Потелич (ЛНМ) із гончарської церкви Святого Духа. Сюжет “Зішестя Святого Духа. Гончарі” з цієї процесійної ікони повинен був підтримати віру гончарів у Святого Духа. Тому іконографічна сцена вирішена таким чином: обабіч одноверхої мурованої церкви в барвистому одязі відтворено дві групи вусатих міщан навколішки в молитовних позах. У першій групі зображено

бородатого священика в рясі, жінку, молодого чоловіка, а в другій – переважають статечні, стрижені “під кружок” чоловіки

Вторі над ними автор зобразив Святого Духа. Його символізує на іконі голуб, від якого розходить сяйво. Гло блакитне з тональними розводами донизу, пропорційні співвідношення різномасштабні. Таке вирішення зображення свідчить про творчий підхід автора до вирішення теми заступництва Святого Духа над мирянами-гончарами.

Розглянуті вище агіографічні сюжети західноукраїнських процесійних ікон дають змогу зробити висновок, що серед такого типу зображень найчастіше зустрічаємо образи Святого Миколая, Архістратига Михаїла, Святого Юрія, Святої Параскеви. Найпоширенішим серед них є Святий Миколай Мирлікійський – заступник, всемогутній чудотворець, який ще з давньоруських часів часто зображувався на звороті процесійних ікон. Святий представлений, переважно, по пояс, фронтально, у відповідному одязі й з атрибутами. Зображення Святого Юрія у вигляді Змієборця виникло на основі апокрифічних джерел, а розглянута іконографія цих сцен і характер пейзажу та архітектурного оточення якнайкраще втілили образ захисника рідної землі й християнської віри. Образ крилатого лицаря архістратига Михаїла також несе в собі захисні та миротворчі функції й часто наповнений цікавими іконографічними елементами. Специфічним для звороту процесійної ікони є сюжет “Зішестя Святого Духа. Гончарі”, що продовжує низку зображень святих покровителів ремісничих цехів в українському іконописі XVII–XVIII ст. А іконографічні схеми українських процесійних ікон підпорядковувалися загальному процесу розвитку живопису в Україні і, водночас, були залежні від сакральних-історичних обставин, від особливостей, світогляду, вірувань та побуту народу.

1. Билецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. – Ленинград: Искусство, 1981. – 256 с.
2. Ікананіс Беларусі XV-XVIII стагоддзя – Мінск: Беларусь, 1992. – 231 с.
3. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб.: Мифрил, 1995. – 263 с.; ил.
4. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII століть. – К.: Наукова думка, 1978. – 327 с.; 178 іл.
5. Откович В. Народна течія в українському живописі XVII-XVIII століть. – К.: Наукова думка, 1990. – 94 с.
6. о. Катрій Ю. Пізнай свій обряд – Рим: Український католицький університет, 1986. – 485 с.
7. Филатов П. Реставрация темперной живописи. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 264 с.

Iryna Dundyak

PECULIARITIES ICONOGRAPHIC AHIIOGRAPHIC PORTRAYALS WES' FERN UKRAINIAN PROCESSION ICONS OF THE 17-19 CENTURIES

Much attention has been paid to the main iconographic plots and the most typical ones have been analyzed taking into account specific character of the bak-ikonostasis portrayals.

ЗМІСТ

СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Г.Карась.</i> Основні етапи розвитку музичної культури української діаспори.....	3
<i>Б.Кіндратюк.</i> Дзвони й дзвоніння на Русі в німецькомовному дослідженні...	12
<i>Ю.Волощук.</i> Львівська скрипкова школа другої половини ХХ століття: специфічні риси і тенденції розвитку	22
<i>Н.Сиротинська.</i> Напрямки систематизації восьмигласних циклів річного літургійного кола (на основі використання ком'ютерної бази даних).....	31
<i>Н.Мариняко.</i> Маловідомі сторінки мистецького життя Житомира початку ХХ століття.....	41

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

<i>Л.Лехник.</i> Василь Витвицький на тлі галицького музичного життя.....	46
<i>І.Полякова, І.Дейчаківська.</i> Діяльність Українського Народного Театру ім. Івана Тобілевича.....	51
<i>І.Таран.</i> Осип Залеський та Галя Лагодинська-Залеська у контексті музичної культури Галичини першої половини ХХ століття.....	63
<i>У.Молчко.</i> Виникнення та діяльність музичного журналу “Боян”.....	72
<i>О.Німілович.</i> Композитор, диригент і педагог Богдан Вахнянин (до 120-річчя від дня народження).....	80
<i>З.Валіхновська.</i> Церковно-співоча школа у Станіславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк.....	88
<i>Д.Лесик.</i> Листи Василя Барвінського з Мордовії.....	96

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

<i>І.Глібовицький.</i> Цитра в контексті розвитку інструментальної музики Західної України другої половини ХІХ – початку ХХ століття.....	103
<i>І.Завадецька.</i> Становлення наукової думки про національну школу духового виконавства України.....	109
<i>А.Карпак.</i> Духові інструменти в житті видатних композиторів.....	117
<i>М.Черепанин, М.Булда.</i> Естрадно-джазові стилі та специфіка їх використання у практиці акордеонно-баянного виконавства.....	127
<i>Л.Пасічник.</i> Творчість Астора П'яццоллі в сучасному академічному баянно-акордеонному ансамблевому мистецтві України.....	141
<i>В.Князєв.</i> Перекладення і транскрипції у становленні та розвитку виконавської техніки баяніста.....	148
<i>В.Дутчак.</i> Динаміка конструкцій бандури в Україні та діаспорі.....	157
<i>Г.Стасько.</i> Творче та раціональне у вокальній підготовці спеціалістів музично-естетичного профілю.....	168
<i>Р.Дудик.</i> Проблема сценічного самопочуття диригента-виконавця.....	176

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>В.Лукань.</i> Процесійні хрести та патериці на Гуцульщині ХVІІІ – ХХ ст.....	184
<i>І.Дундяк.</i> Особливості іконографії агіографічних зображень західноукраїнських процесійних ікон ХVІІ – ХІХ ст.....	192

CONTENTS

MODERN MUSICOLOGY

<i>G. Karas</i> . Main stages of ukrainian diaspora's musical development.....	3
<i>B. Kindratiuk</i> . Bells and Ringing in Rus in the German language Research.....	12
<i>Y. Voloshchuk</i> . Lviv violin school of second half XX of century: specific features and tendencies of development.....	22
<i>N. Syrotynska</i> . The directions in systematization of eight glasses cycles of ecclesiastical year.....	31
<i>N. Marynyako</i> . Unknown pages of Zhytomyr's cultural and art life at the beginning of XX th century.....	41

THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF HALYCHYNA

<i>L. Lekhnyk</i> . Wasyl Wytwycky on the background of Western Ukrainian music life....	46
<i>I. Polyakova, I. Deychakivska</i> . The activities of the Ukrainian People's Theatre named after Ivan Tobilevych.....	51
<i>I. Taran</i> . Osyp Zaleskyj and Halyna Lahodynska-Zaleska in the context of Halychyna's musical culture in the first part of XX century.....	63
<i>U. Moltechko</i> . The music magazine's "boian" history of origin and activity.....	72
<i>O. Nimylovytch</i> . Versatility of the composer's, conductor's and teacher's talent (to the 120 th anniversary of Bohdan Vakhnianyn's birthday).....	80
<i>S. Valichnovska</i> . Church-singing school in Stanislaviv and its founder Ignatiy Polotniuk.....	88
<i>D. Lesyk</i> . Vasyl Barvinsky's Letters from Mjrdovia.....	96

THE THEORY AND THE HISTORY OF MUSICAL PERFORMANCE

<i>I. Glibovytskyi</i> . Cytra in the context of development of the Western Ukrainian instrumental music during the second part of the 19 th and early 20 th centuries....	103
<i>I. Zavadetska</i> . Development of scientific opinion about national school of wind playing of Ukraine.....	109
<i>A. Karpyak</i> . Wind instruments in lives of the outstanding composers.....	117
<i>M. Cherepanyn, M. Bulda</i> . Variety-jazz styles and Peculiarities in their Usage in the Practice of Accordion-Bayan Performance.....	127
<i>L. Pasichnyak</i> . Astor Piazzolla's activity in actual academical ensemble-accordion art of Ukraine.....	141
<i>V. Knyazyev</i> . Transposition and transcriptions as a progressive factor in formation and development of performing technique of an accordionist.....	148
<i>V. Dutchak</i> . Dynamics of designs of bandura in Ukraine and diaspora.....	157
<i>H. Stasko</i> . Creative and rational aspects in vocal training of music – aesthetic profile specialists.....	168
<i>Romana Dudyk</i> . The problems stage state a direktor-doer.....	176

THE THEORY AND THE HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>V. Lukan</i> . Procession cross and "paterytsya" XVIII-XX st. in Hutsulschyna.....	184
<i>I. Dundyak</i> . Peculiarities iconographic ahiographic portrayals Western Ukrainian procession icons of the 17-19 centuries.....	192

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський університет імені Василя Стефаника

ВІСНИК

Прикарпатського університету імені В. Стефаника

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Випуск 6

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Сахарова, 34а,

Інститут культури і мистецтв
Прикарпатського університету імені В. Стефаника,
тел. 52-34-29.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian University named after V. Stefanyk

NEWSLETTER

Precarpathian University named after V. Stefanyk

ART STUDIES

ts № 6 Issue

Published since 1995

Publishers' adress: Institute of culture and arts
of Precarpathian University named after V. Stefanyk.
34a, Sakharova Str., 76000 Ivano-Frankivsk, tel. 52-34-29.

Старший редактор: Олена БОЙЧУК
Літературні редактори: Олександра ЛЕНІВ,
Любов ОБОДЯНСЬКА
Комп'ютерна правка: Олег БОЙКО, Оксана КЛИМЕНКО, -
Лідія КУРІВЧАК
Комп'ютерна верстка: Віра ЯРЕМКО
Коректор: Марія СПЛАВНИК

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 19.02.2004 р. Підл. до друку 24.03.2004 р. Формат 60x84/16. Папір коордонний.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 11,87. Вид. арк. 12,00. Тираж 300 прим. Зам. 576.

Друкарня видавництва "Плай" Прикарпатського університету імені В. Стефаника.
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51.