

Кадіков

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



Мистецтвознавство Випуск VIII

Івано-Франківськ
2005

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

В І С Н И К
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
ВИПУСК VIII



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
"ПЛІЙ"
2005

**Вісник Прикарпатського університету.
Мистецтвознавство. 2005. Вип. VIII.**

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

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

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

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

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету
ім. Василя Стефаника.
Протокол № 9 від 31 травня 2005 р.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЦУК (*голова ради*); д-р філос. 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.І.МАТВІШИН; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р мистецтв., проф. М.С.СТАНКЕВИЧ; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.С.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. А.П.ЛАЦЕНКО; 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.ДУГЧАК (*відповідальний секретар*).

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а.
Інститут мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Видавництво "Плай" Прикарпатського національного університету, 2005.
Тел. 59-60-51

УДК 711.451
ББК 85.11

Зоряна Лукомська

**ІСТОРИКО-АРХІТЕКТУРНИЙ РОЗВИТОК
МІСТА ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА**

Особливості заснування фортеці Івано-Франківська і послідовність розвитку міста продемонстровані завдяки попереднім історичним дослідженням і порівнянням з іншими містами. Зроблено теоретичну реконструкцію періоду заснування міста. Стаття пропонує визначення історичного місцезнаходження і планування структури центру міста

Ключові слова: архітектура, містобудування, плани, фортеця.

При розгляді історико-архітектурного розвитку міста Івано-Франківська (раніше – місто Станіславів) стикаємося з рядом питань щодо його закладення, розпланування та розвитку протягом XVII–XX ст., які вимагають уточнень і допрацювань. Оскільки на даний період у місті немає заповідної території, яка б забезпечила захист та ознакування збережених елементів міських фортифікацій і об'ємно-планувальної структури міста, актуальною стає проблема ґрунтового дослідження його історико-архітектурного розвитку. У даному дослідженні ставимо перед собою мету узагальнити й доповнити відомості про розвиток міста як визначеного містобудівельного об'єкта.

Дослідженням Станіславова займався ряд дослідників, які вивчали його містобудівельні засади на період закладення фортеці та проводили аналогії з європейськими містами XVII ст. На сьогоднішній день у переважній більшості збережені історичні описи міста [1, с.100; 2, с.5-6; 3, с.4-12; 4, с. 36-41; 5, с.212-225], в яких тільки фрагментарно згадується про містобудівну ситуацію та визначні архітектурні споруди. Тільки деякі з авторів розглядали Станіславівську фортецю як містобудівельний об'єкт і досліджували об'ємно-планувальну систему міста. Ґрунтовний історичний нарис та опис планувальної структури, а також реконструкцію первісного вигляду подає С.Кравцов [6, с.3-19]. М.Мотак також описує розвиток міста, робить аналіз його композиції та гіпотетичну реконструкцію первісного вигляду [8, с.197-215]. Об'ємну реконструкцію центральної частини міста виконав П.Ричков [9, с.26-31].

Місто Станіславів засноване на Покутті, в межиріччі двох Бистриць. Територія, на якій виникло місто, належала двом селам – Заболоттю і Книгшину, які пізніше стали передмістями укріпленої фортеці. Місто розляглося на рівнині, яку з одного боку оточувало село Заболоття, а з інших трьох боків – озера й мочарі, посеред котрих текла мала річка Бистриця (Солотвинська) і впадала до міського рову. Такі природні умови відігравали роль додаткової оборони.

Історія виникнення міста Станіслава та ім'я його засновника до нині залишається спірним питанням. Хоч більшість авторів датують заснування міста 1662 р., а засновником його вважають Андрія Потоцького, що назвав місто в честь свого сина, але існують і інші версії. Уродженець Станіслава вірменин Садок Баронч, один із перших авторів, що описують місто, подас нам дату заснування 1654 р. За його словами, ідея заснування міста на території колишнього села Заболоття належить Станіславу Ревері Потоцькому, однак той, будучи зайнятий громадськими справами, доручив своєму синові Андрієві зайнятися будівництвом міста. Андрій Потоцький уклав місто і назвав його на честь свого батька Станіслава [1, с.100]. Іншу дату заснування міста – 1644 р. – укажує В.Полек. Він подас відомості про те, що згадка про Станіславів, як про вже існуюче місто, була віднайдена у документі, який зберігається в ЦДІА у Львові [2, с.5-6.]. Остаточної версії поки що не маємо за браком історичних документів, які б розповіли про те, коли і як дані землі перейшли у власність Потоцьких. Відомо, що першим власником тих земель був Станіслав Ревера Потоцький, воєвода краківський і гетьман великий коронний. За його часів знаходився тут, поміж двома річками, невеликий дерев'яний замок, недалеко від села Заболоття [3, с. 4-12.].

Зважаючи на скрутне становище, яке панувало у той період на теренах Королівства Польського, причини до виникнення міста були дуже вагомі. У XVII ст. польські території були під загрозою зовнішніх ворогів, найбільше, звичайно, турбували татаро-турецькі набіги. Тому новостворена фортеця мала стати на захист цілого Покуття і прийняти на себе удар завойовника (рис.1). Також утворенню міста сприяв транзитний шлях зі Львова до Молдавії, що проходив на цих теренах [4, с. 36-41].

За свідченнями німецького мандрівника Ульріха фон Вердума, місто було збудоване всього за десять років. Споруджували його феодално-залежні селяни з навколишніх сіл, які при цьому ще й позбулися своїх наділів, бо на їхніх територіях зводили міські укріплення. Будівничим, а очевидно, й автором проекту був пан Франсуа Корассіні з Авіньйону, підполковник пішої гвардії воєводи Андрія Потоцького. За словами Ульріха фон Вердума, на період 1672 року укріплення склалися з шести правильних земляних бастионів, нижче яких був частокіл із поставлених сторч цілих дубів. Воєвода ще збирався наказати викопати рови та забезпечити їх зовнішніми укріпленнями, що, мабуть, було виконано, про це свідчить план з 1792 року (рис.2). При цьому головна бойова лінія мала 150 стоп довжини. Міські мури були збудовані з цегли. Місто замикали три брами. З північного боку Галицька (Львівська) брама, з південно-західного – Тисменицька (Кам'янецька) і з південно-східного – Вірменська (Заболотівська) фіртка. Брами були збудовані з каменю і завершувалися вежами. До міста можна було потрапити трьома довгими дерев'яними мостами [5, с.212-225].

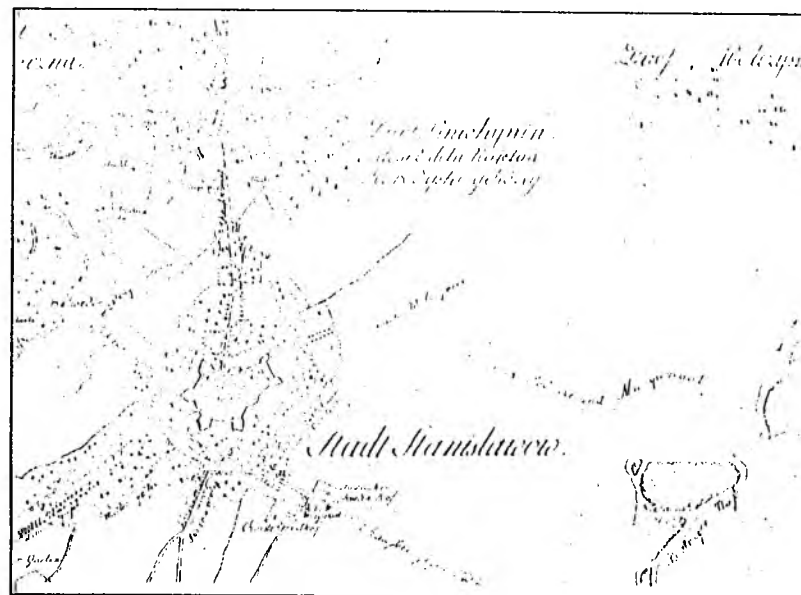


Рис. 1. План Станіслава з навколишніми селами, полями, лісами 1805 р. виконаний на замовлення міської управи.

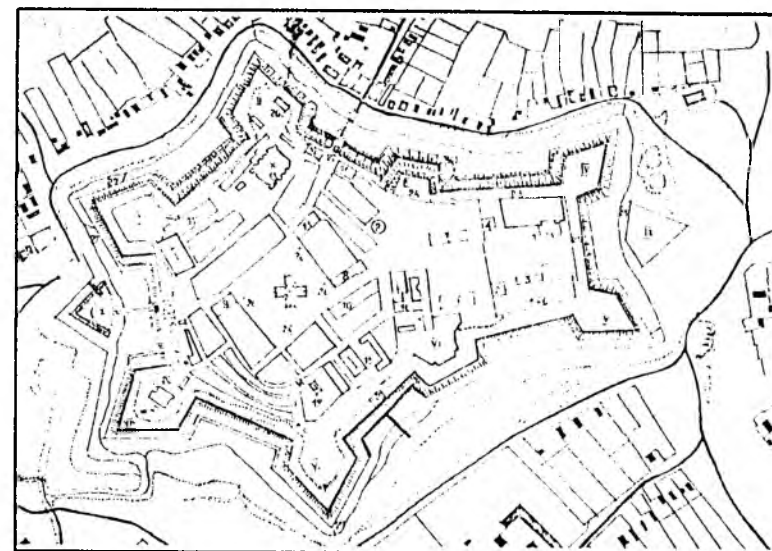


Рис. 2. План Станіслава 1792 р., складений за участю Артура Дреклера. Копія, що зберігається в Івано-Франківському краєзнавчому музеї.

На цей час забудовувалася і територія середмістя. Посеред міста знаходився великий чотирикутний ринок, у центрі якого була дерев'яно-мурована рагуша, що нагадувала грецький хрест і закінчувалася стрімкою вежею. Навколо площі знаходились приринкові будинки, далі за ними сакральні споруди і навіть вища школа. Замок пана на цей час був тільки дерев'яний і розташовувався на місці пізнішого Єзуїтського костелу. Так виглядало місто через кілька років після заснування. Про новостворену фортецю розходила слава по всій окрузі та далеко за її межами. Відкликалися про неї сучасники, відзначаючи міць, велич та красу міста. Місто стало торговельним центром усього Покуття і, крім того, надійним захистом (у 1676 р. Станіславівська фортеця вистояла кількадемну турецьку облогу). З опису королівського секретаря: ринок, будинки мешканців і арсенал перевершують усі міста Русі [3, с.13-19].

Опираючись на опис Ульріха фон Вердума, стає очевидним, що територія міста спочатку була розпланована у вигляді правильного шестикутника, що наближає його до ідеальних міст італійського ренесансу із замкненою планувальною композицією. До головних засад ідеального міста, крім досконалої композиції, належало забезпечення різноманітних потреб мешканців і одночасно наявність укріплень, які б боронили проти зовнішніх атак.

У XVIII ст. місто змінювалося, поліпшувалася його оборонна система. У 1700 році його успадкував Йозеф Потоцький, гетьман великий коронний і каштелян краківський. За період його правління міські фортифікації були розширені й змінені. До цього часу вимурували новий палац Потоцьких на північний схід від існуючого міста. У середині XVIII ст. Станіславівську фортецю було вдосконалено на зразок системи Вобана, відомого військового інженера за часів Людвіга XIV. Новий палац обнесли мурами, і ці укріплення були об'єднані з існуючими міськими фортифікаціями. Тоді ж збудували чотири нові бастіони. Два бастіони з'явилися з північно-східного боку, інші два півбастіони служили обороною для видовжених куртин [6, с.4-19]. Під час будівництва фортеці особливо відзначився Станіслав Потоцький (пізніше – воевода Познанський), син Йозефа, котрий як військовий інженер працював під час спорудження фортеці у Кам'янці-Подільському та Ченстохові [7, с.4-9].

Після розбудови Станіславівська фортеця набула вигляду міста-резиденції, яка складалася з трьох елементів: резиденції Потоцьких, середмістя та фортифікацій. За взаємним розташуванням міста й резиденції М.Мотак відносить їх до міських утворень типу міста-ансамблю, тобто всі елементи фортеці творять єдиний композиційний ансамбль. До цього типу відноситься також польське місто Замостя [8, с.199, 209-211]. Дана система земельно-мурованих укріплень належить до французької військово-інженерної школи. Головними рисами ренесансового міста були: регулярний план, вписаний у

правильний багатокутник, застосування міричного модуля, вплив нарису фортифікації бастіонової системи на загальний вигляд міста. Проаналізувавши план Станіславава, стає очевидним, що місту притаманні дані риси, отже, автор, під час його розпланування керувався саме засадами ренесансового міста.

У 1743 р. планувалося проведення нових фортифікаційних робіт, було передбачено додаткові укріплення у вигляді ряду рavelінів. Даний проєкт дійшов до наших часів, він зберігається у військовому архіві у Відні (рис.3). Однак його не було втілено в життя.

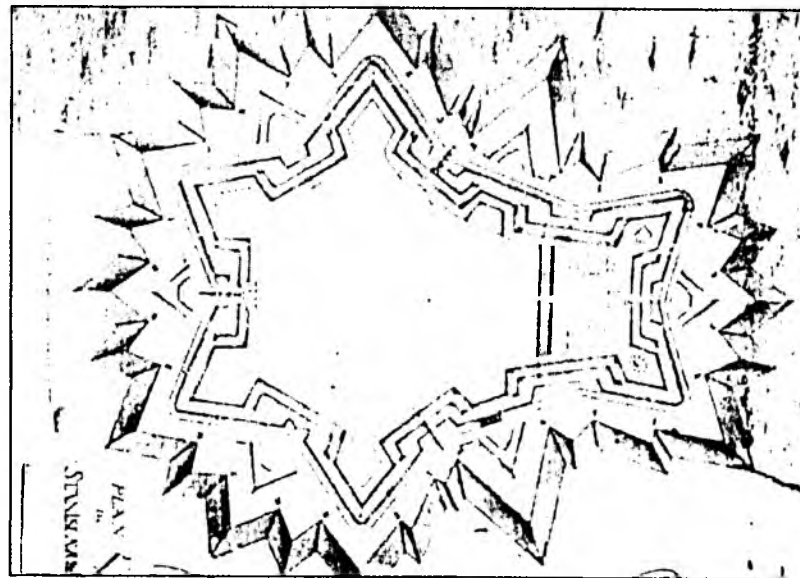


Рис. 3. Станіславів. План міських фортифікацій 1743 р. Прорис. Військовий архів у Відні. (Не реалізований).

У 1809 – 1812 рр. розібрали станіславівські фортифікації, а рови засипали. Причиною тому стала домовленість між Росією та Австро-Угорщиною. Було збережено тільки невеличкі елементи мурів: поза греко-католицькою катедрою і гімназійним будинком, а також за військовим госпіталем і обводним садом. Сліди валів залишилися за військовим госпіталем, на території городу пана Цісеського, пані Ленковичової з боку пл. Міцкевича і поза Нарафіяльним костелом із боку передмістя Галицького. Рови засипали в 1812 р. і тільки абрис частини тих ровів можемо прослідкувати, але в загальному різниця між середмістям та передмістям перестала існувати [5, с.220-225] (рис.4, 5).

З XIX ст. до сьогодні залишки мурів та валів поступово все більше руйнувалися і зовсім зникли. Нині тільки в одному місці можемо прослід-

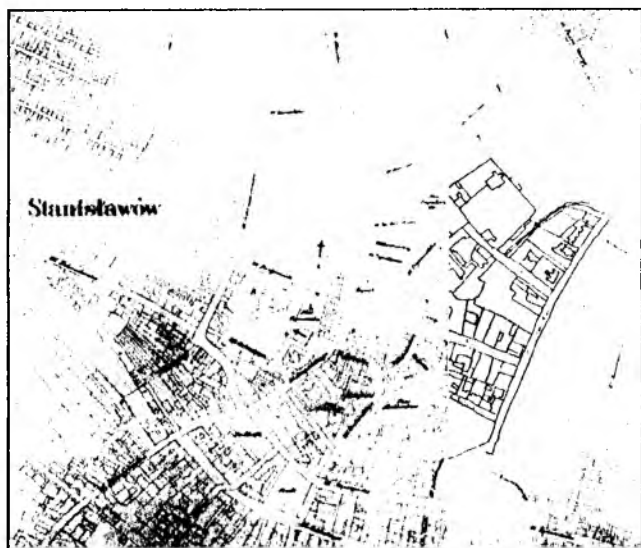


Рис. 4. Кадастрова карта міста Станіславова 1848 року. ЦДДА України у Львові. Ф 186 Оп. 11 Справа №220.

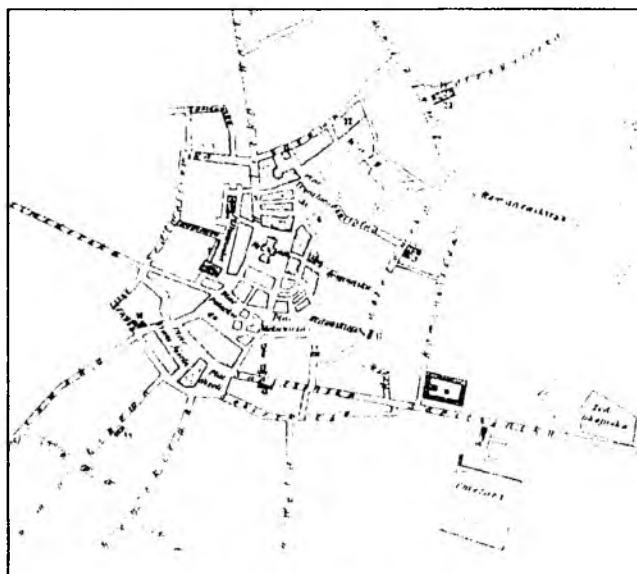


Рис. 5. План Станіславова 1886 р., опублікований у книзі Szarlowski A. Stanisławów i powiat Stanisławowski. Stanisławów, 1887.

кувати рештки мурованої кладки, що відповідають колишній внутрішній оборонній лінії. Відрізок мурованого бастіону зберігся в сучасному Фортечному провулку. Інші залишки валів дуже знищені численними земельними роботами, що проводилися протягом років, тому їх контури є сильно розмиті.

При опрацюванні літератури та картографічних, бібліографічних, іконографічних джерел щодо історії розвитку міста робимо висновок, що дана тема розглянута фрагментарно. Кожен з авторів вивчав певний період розвитку міста, та жоден із них не прослідковував еволюцію його планувальної і фортифікаційної систем на всіх етапах розвитку. Крім того, не було виявлено закономірностей розвитку об'ємно-планувальної та оборонної систем міста. Автори-попередники не виділяють етапів розвитку міста, що є особливо важливим при визначенні історико-архитектурної цінності споруд, комплексів та історико-архитектурного середовища його центру. Тому вважаємо за доцільне продовжити ґрунтовне дослідження розвитку станіславівських фортифікацій та проведення гіпотетичних реконструкцій планувальної системи міста.

1. Ульріх фон Вердум. Щоденник // Жовтень. 1983. № 10. 220 с.
2. Полск В. Майданами та вулицями Івано-Франківська. Історико-культурний путівник. Львів, 1994. 89 с.
3. Baracz Sadok. Pamiątki miasta Stanisławowa. Lwów, 1858. 191 s.
4. Грабовецький В. Історія Івано-Франківська. Ч. 1. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1999. 301 с.
5. Szarlowski A. Stanisławów i powiat Stanisławowski. Stanisławów, 1887. 312 s.
6. Krawcow S. Stanisławów w XVII - XVIII w. Układ przestrzenny i jego symbolika. Kwartalnik architektury urbanistyki. T. 3. 31 s.
7. Szarlowski A. Rys historyczny miasta Stanisławowa. Stanisławów, 1887. 10 s.
8. Motak M. Elementy nowatorskie i tradycyjne w kompozycji urbanistycznej wybranych renesansowych założeń miejsko-rezydencjonalnych w Polsce // Studia z historii architektury i urbanistyki. Kraków, 1999. 315 s.
9. Ринков П. Ринкові площі // Нам'ятки України. 1996. № 2. 51 с.

Peculiarities of foundation of the fortress Ivano-Frankivsk and stages of town's development are demonstrated thanks to previous investigations, inquiries and comparisons with similar towns. Theoretical reconstruction in the period of town's foundation was made. The historical situation of planning the structure of historical centre of the town is described here.

Key words: architecture, town-planning, plan, stability

**АРХІТЕКТУРНА СПАДЩИНА НАРОДНОГО МАЙСТРА
ВАСИЛЯ ТУРЧИНЯКА 1900–1939 РОКІВ**

У статті "Архитектурна спадщина народного майстра Василя Турчиняка 1900–1939 років" розглянуто пам'ятки церков Надвірнянського району. Проаналізовано типологію споруд, композицію і характер архітектурних форм. Автор статті зосереджує свою увагу на прикрасах і зовнішніх елементах церков В. Турчиняка.

Ключові слова: архітектура, дерев'яні храми, плани, композиція.

Дерев'яна храмова архітектура України – одна з яскравих сторінок історії мистецтва нашого народу. На території Прикарпаття збереглися десятки пам'яток дерев'яного церковного будівництва. На жаль, із кожним десятиліттям час безжалюно зменшує кількість дерев'яних храмів, втрачаються імена будівничих цих споруд. Потреба у збереженні й дослідженні даних пам'яток, виявленні імен народних "архітекторів" виступає як нагальна необхідність. На території північно-західної Гуцульщини такими пам'ятками є церковні споруди, зведені у селах Верхній Майдан, Стримба, присілку селища Делятина – Лузі, селищі Ворохта Надвірнянського району. Вони збудовані під керівництвом Василя Турчиняка, непересічного народного будівничого-різьбяря з Лугу. Церкви В. Турчиняка, мабуть, останні дерев'яні церковні будівлі, споруджені у передвоєнні роки (1900–1939 рр.) на Гуцульщині традиційним способом із використанням давньоукраїнської мірки довжини¹ [1]. Доробок таких майстрів, як В. Турчиняк, потребує належної фахової оцінки, атрибутування, введення у науковий та соціально-культурний обіг.

Про творчий доробок цього майстра в галузі дерев'яного будівництва маємо обмаль інформації – здебільшого це статті публіцистичного характеру місцевої преси. Ще прижиттєво (1930-ті рр.) на сторінках краківського часопису "Kronika ilustrowana Wieku Nowego" публікується світлина В. Турчиняка і подається коротка біографічна довідка про майстра такого змісту: "Wasył Turczyniak, 72-letni hucul z gorskiej wioski Luh, gminy Jaremcze, przesłal w upominku imiennowym Panu Prezydentowi sliczna rzeźba cerkiewki z drzewa limbowego"² [2].

¹ У процесі будівництва майстер використовував поряд із традиційними інструментами "власну мірку" ("мірило"). Такий своєрідний еталон довжин-відтінків колись мав кожен тесля, проте на поч. ХХ ст. рідко хто ним користувався. Як зазначає І.Монітич, В. Турчиняк був "останній з народних майстрів, що користувався давньоукраїнською міркою".

² Василь Турчиняк, 72-річний гуцул із гірського села Луг, гміна Яремче, надіслав Панові Президенту подарунок – гарної різьби (мініатюрну модель) церкви з лімбового (тисового) дерева".

Наступною була публікація Г.Лагодницької у красознавчому виданні "Наша Батьківщина" за 1938 рік. Дослідниця описала подорож у присілок Луг, побачену церкву та знайомство зі славним місцевим майстром В. Турчиняком [3].

Першу спробу дати мистецьку оцінку творчій спадщині Василя Турчиняка зробив Ю. Ланчук. Будучи аспірантом відділу мистецтвознавства Академії наук УРСР, молодий дослідник (згодом доктор мистецтвознавства), проводячи у 1950-х рр. польові дослідження на території Гуцульщини, зокрема, оглядаючи церковні споруди у селах Надвірнянського району, звернув увагу на оригінально різьблені іконостаси невідомого йому майстра. Результатом зібраних відомостей про В. Турчиняка, власних спостережень та висновків став реферативно викладений невеликий рукопис, матеріали якого залишились чекати своїх дослідників [4].

Великим ентузіастом у збиранні спогадів старожиттів про різьбяря, публікацій про майстра, фотоматеріалів був священик, красзнавець о. М. Дацишин, який у 1962–1993 рр. працював священиком у с. Дуліби Стрийського району Львівської обл. М. Дацишин зібрав свідчення очевидців та легендарні перекази про будівничого-різьбяря церкви Святого Юрія у Дулібах В. Турчиняка. Красзнавець зацікавив зібраним матеріалом ученого Р. Корогодського, котрий невдовзі, побувавши у Дулібах, опублікував у журналі "Образотворче мистецтво" статтю про творчість В. Турчиняка, де зробив загальний огляд творів майстра – церковних споруд у Дулібах та Грушеві – і подав декілька народних переказів про процес будівництва [5].

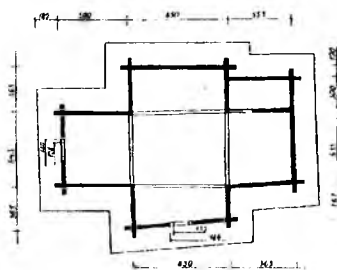
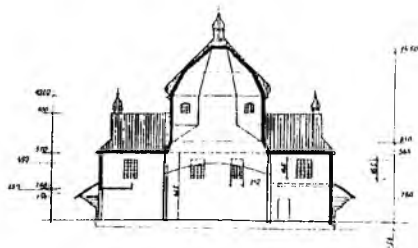
Загалом огляд літературних джерел указує на недостатнє висвітлення питань, пов'язаних із творчістю народних будівничих. Їхні імена часто залишаються історії невідомі. Такою маловідомою є творчість народного будівничого-різьбяря Василя Турчиняка, який зводив церковні будівлі та облаштовував їх інтер'єри [6, с. 38; 7, с. 100; 8, с. 234; 9, с. 591; 10, с. 595].

Однією з перших церков, будівництвом якої керував В. Турчиняк, була церква Святого Миколая у Верхньому Майдані. Записи у церковній книзі села засвідчують, що на цьому місці до 1905 р. стояла стара дерев'яна церква, яка згоріла, і замість неї у 1906 р. було споруджено нову дерев'яну церкву [11].

При огляді храму зауважуємо розходження у розмірах, які підтверджуються у процесі обмірів споруди. Сторони південного приділу мають різну довжину: західна – 3,65 м, східна – 2,67 м, південна – 8,3 м, північна – 8,05 м; внутрішня висота також різна. Притвор нижчий ніж північний приділ, вітвар нижчий ніж притвор, а найнижчим є південний приділ (відповідно висота зрубів дорівнює 6,85, 5,7, 6,65, 5,5 м). При огляді церкви Святого Миколая у Верхньому Майдані зовні ці розходження у розмірах непомітні, майстер-будівничий зумів ілюзорно приховати недоліки конструкції. Загальні довжина

її ширина споруди переважають її висоту і створюють урівноважену, величаву, але дещо важкувату композицію об'ємів. Архітектурні форми вирізняються підкреслено суворою простотою логічного розвитку, не виявляючи напруження й пориву.

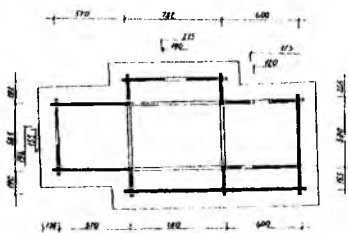
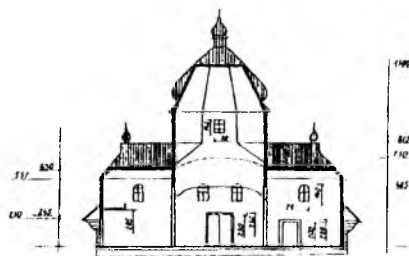
Контраст затінених притвору і бокових зрубів при переході до центру підкреслює монументальність стін зрубу центральної нави і зосереджує на цьому увагу глядача. Світло у церкву проникає через великі прямокутні вікна (1,65 м x 1,1 м) – один із найбільш виразних елементів в архітектурній композиції церкви. Вони порушують монотонність масивних площин, розбиваючи їх і



План і розріз церкви Святого Миколая (креслення автора), с. Верхній Майдан Надвірнянського р-ну. 1906 р.

створюючи певний ритм чітких прямолінійних просвітів.

Наступною будівлею, зведенням якої керував Василь Турчиняк, була церква Святого Миколая у Стримбі. Церква збудована протягом 1906–1910 рр. Характерною прикметою екстер'єру є відсутність причілкових над боковими зрубами приділів, порушення рівноваги відновлює різкий виступ маленького фронтона над проїмою дверей північного приділу. При огляді церкви з південного боку не знаходимо такого виступу, майстер-будівничий порушив симетричність і “безфасадність” культової споруди і цим самим не дотримався традиції, за якою дерев'яна церква не мала головного фасаду, якому підпорядковувалися б інші, в неї всі сторони



План і розріз церкви Святого Миколая (креслення автора), с. Стримба Надвірнянського р-ну. 1906–1910 рр.

були рівноцінні [12, с. 160]. Майстер виділяє північний бік церкви і надає йому, поряд із західним, статусу головного фасаду¹.

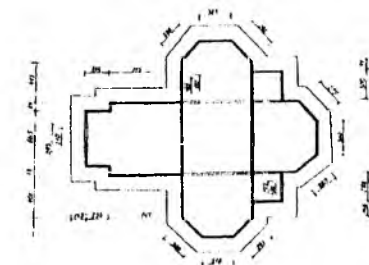
Як і в церкві Верхнього Майдану, у церкві зі Стримби освітлення будується на контрастному зіставленні освітлених ділянок і затінених, не досягаючи до стелі бані. Світло розсіюється з освітленої центральної нави до притвору і бокових приділів, у яких воно згасає. Коли дивинися з притвору – відкривається внутрішній простір центральної нави та бокових зрубів приділів, і через просвіт між намісним і святковим рядами іконостасної стіни бачимо вівтарну частину храму.

Протягом 1911 р. Василь Турчиняк керував будівництвом церкви Святого Івана Богослова у Лузі (не збережена). План-проект церкви розробив архітектор В. Фільоус, дотримуючись оригінального задуму майстра. У церковній книзі записано: “Дня 9 березня віддано будову церкви Василеві Турчинякові та списано з ним умову, на основі якої майстер мав виконати всі роботи “до ключа”... Будову згоджено за 5000 к (крон)”. На жаль, детальний аналіз церкви зробити важко. Церкву розібрали, а деревину використали на

будівництво спортзалу, що нагадує планом і конфігурацією основних об'ємів попередню споруду. З певністю можна твердити, що церква була хрещата, з прямокутним чи квадратним притвором, центральною навою і гранчастими зрубами приділів та вівтаря, подібна до перков, зведених майстром пізніше у селах Дуліби і Грушеві. За даними Г. Лагодинської, вона була п'ятиверха, покрита бляхою, “її здалеку було видно” [13].

Церква Святого Юрія у Дулібах на Бойківщині закладена у 1921 р. і збудована протягом 1922–1924 рр. Вона належить до п'ятиверхніх хрестових культових будівель (подібна до п'ятиверхої церкви Святого Івана Богослова).

У пропорціях храму переважають вертикалі (на відміну від попередніх церков). Слід зауважити, що будівничий не дотримується геометричної правильності у побудові, тому



План і розріз церкви Святого Юрія (креслення автора), с. Дуліби Стрийського р-ну. 1921–1924 рр.

¹ Можливо, таке рішення було продиктоване характером навколишнього середовища: церква стоїть на схилі горба, її північний бік звернений до дороги, що веде у центр села

квадрати зрубів деформовані, особливо центральний зруб нави⁴. Особливістю споруди є побудова центрального верху, де В.Турчиняк використовує конструкцію залому – елемент чужий гуцульській школі будівництва. З кожної грані залому виступають маленькі трикутні фронтони, які наче віпючком оточують барабан. Форми бань вибагливі, з різким перехватом у нижній частині. Вони далеко відходять від прямолінійних форм верхів церков у Стримбі та Верхньому Майдані. Внутрішні об'єми притвору й вівтаря продовжують високі, стрункі, добре освітлені барабани. Ззовні пропорції верхів сприймаються як стримано стрункі, витонченість форм наростає поступово, в напрямку знизу вгору. Притвор перекритий доволі високим двосхилим дахом у формі східчастого спуску. Над дверима ганку спуск завершується невеликим двосхилим дахом. Така конструктивна знахідка майстра – східчастий західний зруб – підкреслює компактність споруди й урівноважує ансамбль верхів церкви. Зруби приділів і вівтаря перекриті центрично-вінчастим дахом. Зміна ракурсів і світлотіньової градації під час огляду екстер'єра будівлі дає мальовничий ефект. Енергійно розчленовані маси струнких верхів, вибагливі куполи підсилюють декоративно-мальовниче трактування форм. Таким є підхід майстра до створення архітектурно-художнього образу церкви Святого Юрія.

Інтер'єр церкви яскраво освітлений, але поглядом не одразу охопили увесь його простір. Верхи південного й північного приділів ізольовані і не сприймаються як єдина, пов'язана з центром композиція. Майстер змушує спостерігати їх по черзі, поступово створюючи художній образ інтер'єру будівлі.

Хоч будівля зведена на території Бойківщини, але, на відміну від бойківських тридільних, триверхих пам'яток, вона належить до типових гуцульських хрещатих церков. З бойківськими традиціями її пов'язує співвідношення вертикалей (тяжіння вгору) та деякі елементи конструкції (дах притвору, залом центральної нави, ганок). Церква зовнішніми обрисами нагадує п'ятизрубну п'ятибанну церкву в м. Перегінську на Стрийщині [14].

У 1922–1923 рр. В.Турчиняк, керуючи будівництвом церкви у Дулібах, зводив церкву у с. Грушів. За планом церква Святого Симеона Стовпника⁵ у Грушеві подібна до планів церков у Дулібах та з Лугу, але за розмірами й принципом співвідношень деяких об'ємів відмінна від них.

Порівнюючи церкву Святого Симеона Стовпника у Грушеві з церквою Святого Юрія у Дулібах, знаходимо однотипні елементи: ступінчасту конструкцію притвору, залом центрального верху, ритм та форму вікон другого ярусу.

⁴ Довжина сторін восьмигранника: 2,25, 2,25, 2,30, 2,15, 2,28, 2,24, 2,32, 2,28 м (з архіву о. М.Дашинина).

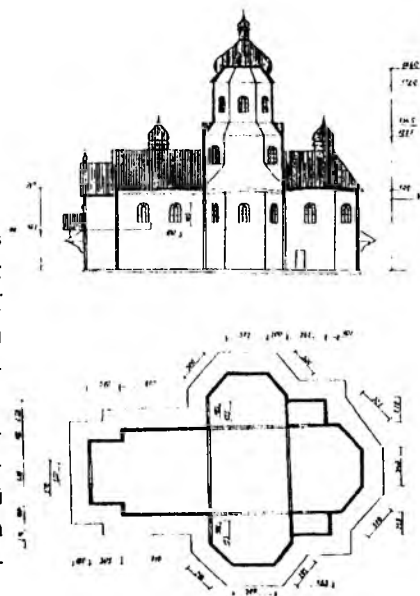
⁵ В альбомі В.Слободяна ця церква помилково названа Собором Пресвятої Богородиці [135, с.333].

В обох пам'ятках ці елементи подібні, але виконані за різними вихідними розмірами. Бачимо, що майстер-будівничий володів широким запасом прийомів будівництва, які допомагали уникати одноманітності. Розміри складових частин споруди (зруби стін, восьмериків), як і в попередній будівлі, пропорційні між собою. Стержнем усієї архітектурної композиції є середній масивний верх, який пов'язує решту компонентів споруди.

Усі зруби церкви Святого Симеона Стовпника в інтер'єрі утворюють єдиний суцільний просторій зал. Світла висока церква не подібна на затінені, невисокі храми у Верхньому Майдані і Стримбі.

Зовнішній вигляд пам'ятки характеризується ошатністю, гармонійним співвідношенням просторових об'ємів усіх частин будівлі та тонким почуттям ритму. Автор більш стримано підходить до вирішення архітектурних завдань при побудові церкви, не вражає багатством форм, як у Дулібах, а обмежується красою пропорцій. Як і в попередній споруді, будівничий поєднує гуцульську і бойківську традиції зведення культових будівель. Церква Святого Симеона Стовпника належить до хрещатих п'ятизрубних будівель, а вертикальні співвідношення, конструкція залому і ступінчастого притвору, велика маса центрального верху тяжіють до бойківської архітектурної системи дерев'яного церковного будівництва.

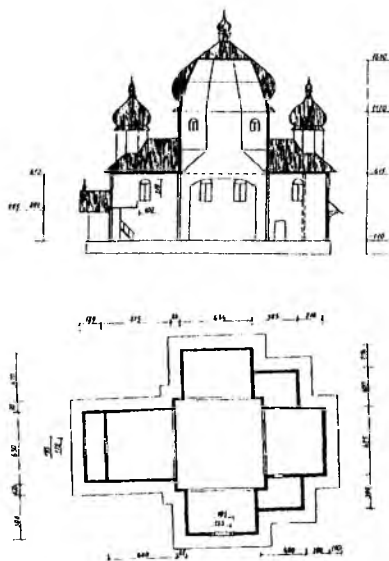
Останньою архітектурною роботою В.Турчиняка була церква Різдва Богородиці у Ворохті – хрещата, п'ятиверха церква з ганком, приєднаним до притвору, яка збудована протягом 1936–1937 рр. Головну увагу будівничий приділив центральній наві, яка на рівні другого ярусу переходить за допомогою конструкції кутасів у восьмигранний світловий барабан, рівний за шириною основі зрубу. Зовнішні форми верхів у Ворохті не відбивають характеру їх внутрішнього вигляду, тому що об'єми чотирьох верхів перекриті плоскими стелями в інтер'єрі та “глухими” гранями барабанів в екстер'єрі. Вони нагадують великі ліхтарі бокових зрубів церкви у с. Грушів, але якщо у цьому



План і розріз церкви Собору Богородиці (креслення автора), с. Грушів Дрогобицького р-ну. 1922–1923 рр.

селі виконують декоративну функцію, то у Ворохті їх висотні розміри перетворюють їх на верхи церкви. Незвичним для традиційного культурного будівництва є й те, що на місці причілків виростають високі вузькі гранчасті барабани, а також підняте над рівнем фундаменту відносно маленьке піддашся, яке оголює підопасання церкви. У гуцульських п'ятивершних церквах кінця XIX – початку XX ст. не виявлено ні важких верхів, чотири з яких глухі, ні круглих вікон, ані високо піднятого маленького піддашся. Поєднання елементів в архітектурній конструкції церкви Різдва Богородиці у Ворохті здійснено на основі еkleктичного підходу. Майстер, експериментуючи з формою, надав традиційній гуцульській церкві нового звучання, подекуди невиправданого. Відзначена будівля не є найбільш вдалою творчою роботою В.Турчиняка.

За типологією планів громадських споруд, розробленою І.Могитичем [15, с.206-219], усі церкви, збудовані В.Турчиняком, належать до хрестових п'ятизрубних споруд із прямокутними (у Верхньому Майдані, Стримбі, Ворохті) чи гранчастими гранями приділів і вітваря (з Лугу, у Дулібах і Грушеві). Церква Святого Миколая у Верхньому Майдані за цією класифікацією належить до групи церков із хрестовим планом та короткими приділами (план утворюється перегином двох прямокутників). Подібні церкви збудовані в с. Бистрець Верховинського району (Святої Анни, 1872 р.), м. Коломиї (Благовіщення Богородиці, 1587–1845 рр.). Церква Святого Миколая у с. Стримба зведена за хрестовим планом із короткими прямокутними боковими зрубами приділів та видовженим притвором, або вітварем, який створений перегином двох прямокутників. Церкви за таким планом побудовані у с. Криворівня Верховинського району (Богородиці, 1818 р.), с. Космач Косівського району (Святої Параскеви, 1718 р.). Церква, що була споруджена В.Турчиняком у Лузі, за описами очевидців та планом спортзалу, збудованого з брусів церкви, що, відповідно, зберіг основні її пропорції, також належить до церков із



Плани і розріз церкви Різдва Богородиці (креслення автора), смт. Ворохта Надвірнянського р-ну. 1936–1937 рр.

хрестовим планом, видовженим притвором та гранчастими приділами. Такого ж типу є план церкви у Дулібах – хрестовий з незначним скороченням бокових зрубів приділів та видовженим притвором, вітвар та приділи мають гранчасту форму (за таким планом споруджена Воздвиженська церква, 1681 р., у м. Надвірна, яка була перенесена з Манявського скиту і не збереглась [1, с.210]). Церква, зведена майстром у Грушеві, дещо відрізняється від типових, але загалом зовні виглядає як хрестова з короткими боковими гранчастими зрубами та видовженим притвором. Особливість побудови церкви полягає у плані, який утворений перегином широкого поперечного прямокутника з набагато вужчим. Отриманий центральний зруб виходить прямокутним, розширеним у напрямку північ – південь, а не захід – схід. План церкви, збудованої у Ворохті, близький до рівнораменного хреста з незначним скороченням прямокутних приділів та з розширеним центральним зрубом. Він єдиний з розширеним центральним зрубом, усі інші плани центральних нав церков В.Турчиняка будуються перегином двох прямокутників. Церкви у Лузі, Дулібах, Грушеві, Ворохті складніші за планом ніж перші роботи будівничого у Верхньому Майдані та Стримбі. Розміри висоти останніх вкладаються в усталену для дерев'яного будівництва гуцулів схему, а церкви з Лугу, у Дулібах, Грушеві, Ворохті за масштабом будівництва, висотою, окремими конструктивними особливостями побудови виходять за межі традиційності.

У формуванні художнього образу ансамблю дерев'яних церковних споруд В.Турчиняка вагому роль відіграв декор. Унікальними в декорі екстер'єру церков у Дулібах і Грушеві є монументальні багатораменні хрести, виконані у техніці плоскорізьби на стінах зрубів підопасання. При дослідженні ніде не виявлено подібної пам'ятки, стіни якої були б оздоблені різьбленням. Народні майстри обмежено використовували різьбу по дереву в оформленні екстер'єру церковних будівель, декоруючи тільки площини одвірків, галерей (ганків). Оздоблення різьбленням стін підопасання церков у цих селах – творча ініціатива різьбяра.

Проведені дослідження, зокрема власноручні обміри та замальовки церков, спогади старожилів, матеріали приватних архівів та церковні книги, дають можливість зробити певні висновки. За типологічною характеристикою церкви, збудовані Василем Турчиняком, належать до хрестових, плани яких утворені перегином двох прямокутників та прямокутними чи гранчастими в основі приділами і вітварем. За композицією та характером архітектурних форм усі церкви різьбяра-будівничого можна поділити на дві групи. До першої належать споруди із сіл Верхній Майдан і Стримба, до другої – церкви із сіл Дуліби, Грушеві і селища Ворохта (див табл.1). Першим притаманне чітке дотримання канонів побудови дерев'яних церков, характерне для значної

кількості пам'яток на Гуцульщині. У композиційній побудові церков другої групи, що презентують зрілий період творчості, майстер шукає нові шляхи зіставлення конструктивних частин, висот, трактування верхів, декору архітектурних елементів, але при цьому зберігає систему закономірностей створення усіх розмірів, яка ґрунтується на основі величини сторони центрального зрубу. Привертає увагу постійна зміна характеру плану та композиції верхів. Після перших архітектурних робіт (у Великому Майдані і Стримбі) – одноверхих хрещатих споруд, порівняно невисоких, із простою конфігурацією об'ємів – зводяться хрещаті п'ятиверхі, складні у плані церкви з гранчастими зрубами, яскраво освітлені й високі. Архітектурна композиція церков у Верхньому Майдані та Стримбі будувалася за принципом контрасту: темний, порівняно низький притвор і світла простора центральна нава, де поряд із добре освітленими площинами лежать такі, що ховаються у затінку, а інтер'єри церков у Дулібах, Грушеві та Ворохті одразу відкривають глядачеві внутрішній простір із м'якими переходами, де освітлення поволі наростає чи слабшає. У церквах першої групи об'єми формуються великими площинами з незначною кількістю граней, тоді як у церквах другої групи, навпаки, зруби складаються з багатьох дрібних граней. Загалом церквам у Дулібах, Грушеві та Ворохті притаманні більш різноманітні й величніші форми, їх вишукане гармонійне компонування надає будівлям урочистості й граціозності, на відміну від простих за композицією церков у Верхньому Майдані та Стримбі. У цьому відбивається характер доби із взаємовпливами різних стилєвих напрямків, які перш за все позначилися на збільшенні об'ємів споруд, на зміні трактування окремих елементів конструкції та декорі. З цього погляду визначимо, що принцип побудови церков у Дулібах і Грушеві, характерний для етнографічної зони Гуцульщини, був перенесений майстром на Бойківщину, де існували зовсім інші конструктивні підходи до спорудження церков. Цей факт спонукав будівничого змінити пропорційну залежність висотних елементів споруд і наблизити їх до бойківського принципу, за допомогою якого майстри-будівничі визначали основні розміри церкви – споруди майстра набули витягнених увись світлих, просторих об'ємів.

Еклектичний підхід В. Турчиняка до об'ємно-планувального вирішення споруд та використання декору в оформленні екстер'єру збагатив архітектоніку прямолінійних елементів напруженими гнучими формами бань, змінив форму вікон, надаючи їм аркоподібних округлих контурів, у виготовлення дверей вніс профілювання і різьблення, оздобив стіни зрубів різьбленням, замінив гонтове покриття листами бляхи. Далеко не всім майстрам-будівничим вдавалося відшукати гармонію співвідношень між конструкцією і декором у побудові церковних споруд на основі новаторських підходів до дерев'яного будівництва. Василю Турчиняку цю рівновагу вдалося зберегти. Якщо форма

планів і конструкції церковних будівель майстра повторюють традиційні форми чи недалеко відходять від них, то форма й особливості співвідношень конструктивних частин, їх декоративне оформлення є оригінальними й неповторними.

1. Могилнич І. Гуцульські майстри будівничі / Домашевський М. Історія Гуцульщини – Т. IV – Львів: Логос, 1999. – С. 510-518.
2. Kronika ilustrowana Wieku Nowego (Dodatek) - 1936. – 9 Intego.
3. Лагодницька Г. Скарби мистецтва в глухій закутті // Наша Батьківщина – 1938 – С. 259-260.
4. Лашук Ю. П. Народний архітектор та різьбяр-декоратор Василь Турчиняк (Турч) (1864–1939). Обстеження творчості народного архітектора й різьбяр-декоратора з Підкарпаття – К., 1955. Рукопис. – С. 10. (Архів Ю. Лашука. – поз. 398).
5. Корогодський Р. Відродження джерел // Образотворче мистецтво. – 1992. №1. – С. 38-40.
6. УРЕ. – К., 1964. – Т. 15 – 591 с.
7. Будзан А. Ф. Різьба по дереву в західних областях України. – К.: АН УРСР, 1960. – 104 с.
8. Словник художників України / Ред. М. Бажана. – К.: Гол. ред. УРЕ, 1973. – С. 234.
9. Митці України. Енциклопедичний довідник - К., 1992. – 846 с.
10. Мистецтво України: Енциклопедія в п'яти томах / Редкол.: А. В. Кудрицький та ін. – К.: Вид-во Укрениклопедія, 1995. – Т. 1. А-Б. – 400 с.
11. Шематизм Станіславської греко-католицької Єпархії на 1927 р. Рочшиць XXXI. – Станіслав, 1927.
12. Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К.: Будівельник, 1976. – 335 с.
13. Лагодницька Г. Скарби мистецтва в глухій закутті // Наша Батьківщина – 1938 – С. 259-260.
14. Сулик Р. Дерев'яне церковне будівництво на Стрийщині. – Львів – Стрий: МП "Опришки", 1993. – 121 с.
15. Могилнич І. Громадські споруди. Церкви // Народна архітектура Українських Карпат XV–XX ст. / За ред. Ю. Гошка, Т. Кішук, І. Могилнич, Н. Федакі. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 180-243.
16. Титчук В. Церкви Василя Турчиняка (Турчиняка) на Бойківському підгір'ї // Народознавчі Зошити. – 1998. – №5. – С. 529-531.

The church monuments of the Nadvorna region are discussed in the following article "The Architectural Heritage of the Folk Master Vasyl Turchyniak (1900–1939)". The typology of the buildings, the composition and the character of architectural forms are also analyzed. The author partially concentrates on the decorating of exterior elements on the Turchyniak churches.

Key words: architecture, wooden churches, plan, composition.

УДК 75.058
ББК 85.103

Олена Дяків

ЛОКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ОСЕРЕДКІВ ПИСАНКАРСТВА ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті проаналізовано розвиток декоративних видів мистецтва Західного Поділля в XIX–XX століттях. Локальні особливості символіки Великодня – писанка, крашанка лежать в основі дослідження. Проаналізовано регіональні центри писанкарства: північні (геометричні прикраси), південні (резюмуючі мотиви), а також місцевість сіл Підзамочок, Бучач, де особливо збережені лемківські традиції Великодня.

Ключові слова: писанкарство, орнамент, композиція, регіональні ознаки.

Писанкарство Західного Поділля є своєрідною високохудожньою невід’ємною частиною комплексу образотворчого фольклору. Перше визнання унікальності писанкарства належить українському антропологу Ф.Вовку. На III Археологічному Конгресі у Києві (1874) “він звернув увагу на важливе значення писанкових взорів при вивченні українського народного орнаменту” [1, с.48]. У 70-х роках XIX століття виникає зацікавленість писанковим мистецтвом на західних землях України. Про покутські та гуцульські писанки надає відомості Оскар Кольберг у першому томі своєї праці про Покуття [5], а також М.Кордуба у дослідженні “Писанки на Галицькій Волині” [6], надрукованому у 1899 році, та Н.Н.Сумцова (“Писанки” [11]). На західних землях, що належали тоді до Польщі, дослідження писанкового орнаменту проводить Ірина Гургула. Її короткі, але змістовні нариси друкувались у жіночому журналі “Нова хата”. Стаття “Писанки Східної Галичини і Буковини” в збірці Національного музею у Львові, надрукована в збірнику “Матеріали з етнології та антропології”, в якій дослідниця аналізує писанковий орнамент, подає численні народні назви писанок [3]. Окрім Ірини Гургули, писанкової теми торкнувся мистецтвознавець і колекціонер писанок Е.Біняшевський [2]. З польських дослідників про українські писанки писав Казімеж Мошинський у своїй праці “Культура людова слов’ян”, але тільки в контексті загального розгляду слов’янських писанок. Грунтовним внеском у вивчення української писанки є дослідження Антоніна Вацлавіка (1959). Тетяна Осадца зазначає, що бібліографія до цієї праці є “енциклопедією слов’янського народознавства”. У праці О.Онищук “Символіка української писанки” (1985), подаються споріднені орнаментальні мотиви, що характерні для Східного і Західного Поділля.

Метою статті є визначення мітичної природи та локальних особливостей осередків писанкарства Західного Поділля.

Найдавніші писанки Західного Поділля зберігаються у фондах археології Львівського історичного музею (глиняні писанки часів Київської Русі

Цький Олена – Локальні особливості осередків писанкарства Західного Поділля

знайдені поблизу села Товсте), в колекції музею Львівського відділення Інституту народознавства НАН України, а також у Тернопільському краєзнавчому музеї та в музеї писанки в Коломиї.

На початку XX століття писанка була розповсюдженим явищем у селах, на цей час сформувалися локальні відміни писанок. Але одночасно вони були споріднені з подібними творами інших етнорегіонів у звичаях, обрядах, символіці, орнаментіці, однак, мали локальні ознаки, відмінні від інших регіонів. По-перше, це понятійні розбіжності, що виявилися у народній термінології, за якими їх можна виокремити у групи за технікою виконання, зокрема, крашанки (пофарбовані в один колір), писанки (декоровані у два чи більше кольорів у техніці воскового резервування) і мальованки (форми декоруються у два чи більше кольорів пензлем будь-якими фарбами). Великодні пофарбовані крашанки називають на Західному Поділлі “галунка”, “фарбанка”, які іменуються за кольором “червона галушка”, “жовта галушка”. Ці поняття збереглися в побуті дотепер, зокрема, в Бучацькому, Мошастириському, Бережанському, Заліщицькому, Чортківському, Терехівському районах.

Західноподільська писанка збережена в музейних колекціях і за художніми особливостями відображає два напрями писанкарства: західноподільський і лемківський (нищать переселенці з районів Польщі), що “відзначаються поліфункціональністю: обрядова, ірова, декоративна” [13, с.218]. Писанкам Західного Поділля притаманна певна лапідарність стилістики, що простежується у простоті і ясності побудови нечисленних великомасштабних елементів, невелика кількість дрібних деталей, чіткість і геометричність малюнка, обмежена колористична гама (жовті, оранжеві, зелені, коричневі та чорні барви). За композиційною побудовою, орнаментикою і характером малюнка вони поділяються на декілька груп, серед яких окрему групу складають писанки з рознісом геометричного характеру і складним поділом площин (“клинки”, “ломані хрести”, “зірки”). Поверхня форми поділяється поперечними й поздовжніми смугами і цими лініями визначається форма малюнка. До основних ліній приєднані косі і ламані лінії, які утворюють трикутні і розеткові форми. Спосіб заповнення графікою великих форм зводиться до дублювання контуру, штрихування, що створює цікаві художні ефекти. Такі геометричні знаки, покриті сіткою, решіткою, є “дуже давньою, ще палеолітичною графемою, що позначала богиню неба” [8, с.23]. Первинне значення цього орнаменту пов’язане з просторовим та часовим поділом. Цей поділ простежується у восьмирамених зірках, чотирьох сегментах орнаменту вкриті крапками – сонцями, а інші чотирьох – порожні. На основі набору двояких ознак конструюються універсальні знакові семантичні комплекси: життя – смерть, вода – вогонь, день – ніч,

Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. Випуск VIII.

небо – земля. Символ у писанках пов'язаний зі структуризованим пізнанням взаємодії стихій, законів і виявів космосу й зберігає ці закони за допомогою базисних законів. У структурі первинних, базових форм орнаменту є коло, квадрат, трикутник, лінії, рослинні форми. Через такі матриці всередині певної традиції відтворюється архаїчна модель світу з основними параметрами першоелементів в основі протиставлень. Такі первинні ознаки прочитуються у творах В.О.Ратчук (1928) із села Колодрібно, в яких базові структури, що взяті за основу, створюють різні варіації орнаменту, складеного з прадавніх знаків. Для автора є знаковим поділ форми на чотири частини, внаслідок чого всередині півсфер утворюється тричленний узір. Цей поділ відповідає просторовому поділові землі та неба і графічно взір утворює хрест, а у ранньоземлеробській культурі хрест був знаком бога землі і сама графема позначала чотири сторони світу.

На писанках Ратчук зображає прадавні рослинні знаки, що є знаками земної рослинності (“сосонка”, “панпи”). Дана група творів складає найдавніші західно-подільські зразки писанкової орнаментики і вирізняється скупи декором, що втілюється в рисунок-ідею і, мабуть, цим продиктовано таке стилістичне рішення. Світоглядну ідею народ утілював у метафорах давніх орнаментів, їх “символіко-алегоричний підтекст є свідченням пошанування Світила, щирої приязні до всього, що ним живиться...” [1, с.8] і не випадково, що майже в кожній писанці є солярні знаки, ознаки землі, води, знаки вічності.

Вирізняються писанки Борщівського та Заліщицького районів, зокрема твори із сіл Панівці, Вільховець, Мельниця-Подільська, у візерункових формулах яких є знаки вічності, зокрема Сонця, Місяця, безконечної зміни дня і ночі (“крутороги”, “качуристе”, “вужики”, “сонечко”, “спіралі”, “хвильки”, “триніт”). Ці орнаментальні мотиви – спадок трипільської культури, наприклад символи “Сонця “Триніт” або спіраля, що прийшли в писанку з трипільської кераміки” [9, с.49]. Мотив “безконечника”, “меандра” є домінуючим у писанкових композиціях Борщівщини, він завжди в’ється вперед без видимого закінчення, доповнюється вазоноподібними мотивами, деревом життя, а також зооморфними символами (лебеді, півники, вужі). На писанках Борщівщини особливо поширений символ Березині, або “Богиньки”. Такі мотиви пишуть у селах Панівці, Вільховці і Мельниці-Подільській і як відмічає дослідник української писанки В.Манько, цей мотив із часом настільки трансформувалася й існує у схематичному варіанті, що нагадує літеру “Ж”, а також зображення спростилося і стало частиною орнаменту. При написанні таких мотивів використовується комбінований метод, який поєднує елементи різноманітних хвильчастих завитків і семантичних ліній. Писанковим різновидом цього зобра-

ження є композиції з “кучером” про що свідчать їх назви: “кучер з гілочками”, “кучер з деревом і сонцем”, “королева”, “княгиня”, “півники”, “косиці”, “качур”, “крила”. Мотив дуже абстрактний, а тому мало нагадує зображення Березині. “Кучер” розміщується вгорі зображення, внизу або ж подвоюється дзеркальним відображенням. Доповнюється цей елемент узору певними атрибутами: крильцями, короною, гілочками з листочками й обов’язково великими і малими сонечками, що підкреслює небесно-земний початок Березині, тому невідповідно в основі мотиву є спіраль – символ енергії в природі.

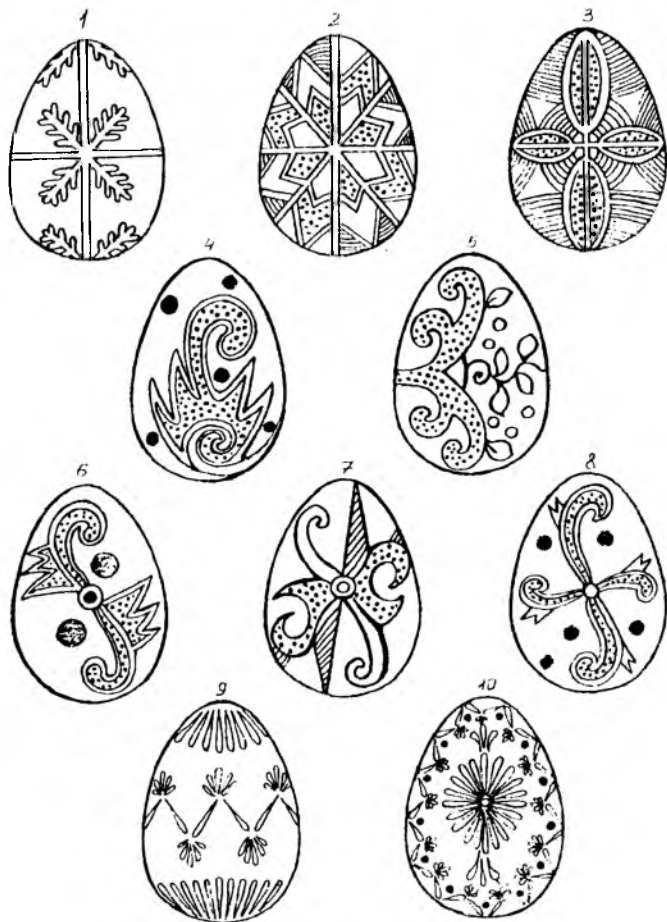
Для північних районів Західного Поділля характерна двобарвність: коричневе з білим, а для південних сіл зростає насиченість барв на чорному тлі з додаванням червоної, жовтої фарби. Різниця робиться природними барвниками за допомогою тонкої металічної трубочки – писачка, яким наноситься восковий узір і як тільки віск охолоне, яйце занурюють у відповідну барву. Процес ведеться доти, доки вся форма не буде декорована багатоколірним орнаментом, після чого знімають віск. Природні барвники отримують з кори дикої молоді яблуні (жовтий), зеленій – з лущиння соняшника, зеленої озимини (жита, пшениці), барвінкового листя, червоної, коричневої – з лущиння цибулі, з дубової кори, чорної – з кори чорної вільхи.

М.Д.Григорчук із Дністрового Борщівського району пише крапанки (на чорному тлі червоні круглі плямочки), які розписує ще й білим узором – лініями (часто снареними) ділить поверхню яйця на дві і більше частин і на них пише листочки дуба, восьмипелюсткові розетки, символічні знаки вічності. Аналогічні знаки використовує П.Р.Яковичин із села Іване-Пусте, палітра її писанок багатша, яскравіша: на зеленому, блакитному, червоному тлі розташовані рослинні мотиви. Писанки Т.А.Головатой зі села Піврицького ж району розписані по чорному тлі зірочками, листочками і завитками білого, червоного, жовтого кольорів та відмічені легким ажурним світловим орнаментом. На писанках Г.М.Соколивської із Колодрібно Заліщицького району домінує солярний знак “вічність” із відгалуженнями у вигляді крапчастих трикутників та завитунок і сонечок, який пишеться білим по чорному тлі і повторюється на двох половинках яйця.

У п’ятиколірних (чорний, червоний, зелений, жовтий і білий) писанках М.М.Губарської із села Зелений Гай цього ж району спостерігається поєднання геометричних та християнських символів (ліній, трикутників, ромбиків, хвильки, решета, хрести з рослинними мотивами).

У Збаразькому районі у селі Кобиля Я.Михайлів у композиції писанок вводить натуралістичні, пейзажні мотиви і поєднує їх із пансами.

Писанки Західного Поділля



- 1 – “Сосонка”. Автор В.О.Рагчук (р.п. 1928, с.Колодрібна, Тернопільська обл.).
- 2 – “Клинці”. Автор В.О.Рагчук (р.п. 1928, с.Колодрібна, Тернопільська обл.).
- 3 – “Сонечка”. Автор В.О.Рагчук (р.п. 1928, с.Колодрібна, Тернопільська обл.).
- 4 – “Берегиня” Місто Борнів.
- 5 – “Дерево жигтя”. Село Вільховець.
- 6 – “Кучер з крильцями”. Місто Мельниця-Подільська.
- 7 – “Богинька”. Село Вільховець.
- 8 – „Кучер в короні”. Місто Мельниця-Подільська.
- 9 – „Решітка”. Автор А.Комарніцька (р.п. 1942, с.Підзамочок Бучацького р-ну).
- 10 – “Сонечка”. Автор А.Комарніцька (р.п. 1942, с.Підзамочок Бучацького р-ну).

У 60 -80-х роках ХХ століття з'явилися дерев'яні точені форми яйця, які покривали розписом ацетонними або гуашевими фарбами. У колекції Тернопільського художнього музею знаходяться “писанки мальовані” розписані Коваленко Галиною Василівною з міста Підгайці (№ 537, 535, 527, 541, 508, 546). Їх іменують “писанками”, “мальованками”, бо витoki такого методу декорування походять від яворівських мальованих творів, “орнаментальні мотиви і композиційні рішення в розписі яворівських скринь розвивалися, зазнавали змін і доповнень” [14, с.76]. Народна майстриня з Підгайць Г.В.Коваленко (1987) розписує рослинним орнаментом мальовані писанки на тарілочках. Візерункові мотиви компонує з квіточок, листочків, прямих та ламаних ліній, розписує білими, рожевими, оранжевими, зеленими барвами. Ці мотиви займають чільне місце в рослинній орнаментіці, а доповнені геометричними елементами підсилюють їх. У своїх творах майстриня зберігає чітко визначені ритми, повторення різних елементів, пов'язує їх з орнаментальною сіткою, яку творять меридіальні та діагональні лінії. Найпоширеніші композиційні схеми, якими користується Г.В.Коваленко – це поясна меридіальна, бокова і довільна, в яких основними мотивами є стилізовані квіти, пелюсточки “віяла”, “копюшина”. Індивідуальний метод розміщення мотивів доповнюється меридіальними лініями, які, у свою чергу, дублюються по всій довжині цяточками. Кольорова гама розпису продумана, побудована на допоміжних кольорах, що підкреслюють декоративність писанок.

На Західному Поділлі писанкарство було і залишилось традиційним видом народного мистецтва. Особливий осередок писанкарства склався в Бучацькому районі, у селі Підзамочок, де вже майже п'ятдесят років живуть переселенці – лемки, які розвивають традиції лемківської писанки [7, с.317-329]. Писанки тут вирізняються неповторною самобутністю і прадавньою символікою орнаментальних мотивів, пов'язаних із землеробством, зі стародавньою слов'янською культурою, язичеством.

Серед писанкарок старшого покоління вирізняється А.Комарніцька (1942), яка продовжує династію писанкарок, серед яких були її мати Ю.І.Сембрат (1924–2000) і бабуся Ханас Марія Дмитрівна (1903–1995). Як згадує майстриня, її мама любила писати і знала багато символів, у її творчості сформувались і збереглися традиційні символи сонця, а орнаментальний розподіл склався з усталеної схеми широкого пояса і двох “вершків” (різновид – “бочівочка”). У широкому поясі фризом розміщувалися рослинні мотиви: “дубовий листочок”, “квітка”, “решітка”, “сонце”, “снопи”. За характером декоративних рисунків, композиційних прийомів, стилізацією форм живої і неживої природи, умовністю трактування декоративних розписів ці твори відмічені яскравою самобутністю. Особлива увага

надається “вершку”, що складається з витягнутих краплевидних форм (зверху – великі, знизу – менші). Укрупнені за масштабністю зображення, їх малюють на коричневому, зеленому, жовтому, синьому тлі, їм притаманна двобарвність, а в останні роки традиційна кольорова палітра доповнилася фіолетовими, червоними, рожевими барвами.

Широкою композиційною варіативністю відзначені писанки Г.А.Бачинської (1960), що теж успадкувала традиції від матері В.Дюк-Галько (1923–2001). Серед композиційних схем майстриня застосовує три види: “бочівочки”, дводільні-пояскові і довільні, з усталеною візерунковою розробкою рослинних, абстрактних, каліграфічних мотивів. По-особливому пише “вершки”, збагачуючи їх дворядністю краплевидних форм, “хвилькою”, “віночком”, “петельками”. Традиційний ряд символів доповнюється сакральними мотивами: виноградні галузки, хрест, а також стилізованими розетами, квітами, витягнутими листочками. У фризах розміщує декілька мотивів, які чергуються між собою: “сонце” і “хрест”, “сонце” і “сніп”, “виноград” і “квіточка”, “листочок” і “петелька”, напис “Христос Воскрес” і “віночок”, а також елементи можуть розміщуватися у шахоподібному порядку. У писанках майстрині проступає більша декоративність, що зумовлена появою натуралістичних рослинних зображень, наприклад квітки, форма якої подрібнюється і має чітко виражені пелюстки, з’являється триколірність.

В осередку працює ще декілька писанкарів, що нищать традиційні мотиви. До них належать М.П.Пиж (1934), Е.С.Михайлецька (1961), О.А.Сембрат-Пиж (1941), Г.Г.Сембрат (1913), А.М.Когут (1924) та М.Станкевич [4, с.574-576]. Орнаментика писанок цього осередку привертає увагу специфічною образотворчою мовою, в якій з повнотою виявилися декоративність, стилізація, умовність зображення. Виконавці на перший план висувають професійні завдання, домінує художньо-образний аспект декору, частково зникає символіко-ритуальне значення, хоч у композиціях писанок ще існують варіанти давніх знаків.

Висновки. Кінець ХІХ – початок ХХ століття означені філософським мисленням, з’являються нові художні рішення, виконавець на перший план висуває професійні завдання. Оздоблення увібрало в себе вироблену знакову систему, однак із часом воно частково втрачається. В орнаментику входять нові декоративні форми, помітно розширюється колористична гама. На традиційних писанках Західного Поділля переважає геометричний орнамент – “це різновидні “клинчики”, “гребінці”, “грабельки”, що чергуються з такими ж візерунками на писанках Східної Львівщини, Волині” [12, с.101]. На деяких творах зберігається обмежена кольорова гама, що обумовлює не більше двох кольорів, традиційним залишається поєднання

Дяків Олена Локальні особливості осередків писанкарства Західного Поділля.

коричневих і білих барв. Різноманітність символів відображає локальні особливості кожного району, зокрема, для північних – характерна геометрична візерункова розробка, а для південних – абстрактні мотиви (“спіралі”, “вужі”). Ці криволінійні мотиви, як стверджує М.Кордуба, мають давнє походження і їх витокі і розквіт “винадає на початок середніх віків і доходить вдосконалене в іншій іриській” [6, с.192]. Деякі з цих мотивів поширені по всій Україні, збережені й понині у творах народних майстрів і можна зробити припущення, що це найдавніші взори. Найдавніші зразки писанкової орнаментики мають ідеографічний характер і вирізняються скуним декором, у якому втілено світоглядну ідею шани сонцю, вогню, силам землі, а пізніші зразки вміщують християнську символіку і трансформовані язичеські символи. Новітні твори наповнені новими мотивами, новою технікою виконання, на перший план у декорі виходить певна рафінованість, культура виконання, однак “сучасні назви деяких орнаментів не відповідають колишньому їх значенню” [1, с.7].

1. Атлантова Л. Мотиви української писанки // Народне мистецтво. 1997. №2. С.6-8.
2. Бияшевський Е. Українські писанки. Альбом / Ан-хронік. вступ. ст. Е. Бияшевського. – Київ, 1968.
3. Гургула І. Писанки Східної Галичини і Буковини в збірці Національного музею у Львові // Матеріали з етнології та антропології. – Львів, 1924.
4. Заць Г. Писанковий світ Марії Станкевич // Народознавчі Зошити. Львів, 1998. №5. – С.574-576.
5. Kolberg O. Obraz etnograficzny. – Krakow, 1882. – Т.1. – 360 s.
6. Кордуба М. Писанки на Галицькій Волині // Матеріали до української етнології. – Львів, 1898. – С. 170-207.
7. Ляшенко О., Горбаль М. Писанка // Лемківщина. У 2-х т. – Т.2. – Львів, 2002. – С.317-329.
8. Манько В. Українська народна писанка. – Львів, 2001. – 46 с.
9. Ошищук О. Символіка української писанки. – Торонто, 1985. – 49 с.
10. Осадца Т. Дослідження українських писанок // Народне мистецтво. 2001. №1-2. – С.48-51.
11. Сумцов П. Писанки // Киевская старина. – Киев, 1891. – С.1-49.
12. Суха Л. Писанка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів, 1969. – С.101-102.
13. Станкевич М. Писанкарство // Антонович С.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.С. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів, 1992. – С.217-219.
14. Чугай Р. Народне мистецтво Яворівщини. – К., 1979. – 142 с.

The development of ornamental kinds of art of Western Podilla in the XIX – XX centuries has been analyzed in the article. Local peculiarities of Easter – egg painting centres have been pointed out. Among the above – mentioned centers the following ones have been singled out: northern (geometric ornament), southern (abstract motifs), and that of the village of Pidzamotchok, Butchatch region, in which the traditions of the Lemky Easter egg are developed.

Key words: *egg painting, ornamental pattern, composition, regional peculiarities*

МИСТЕЦЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВНИХ ПРОЦЕСІЙ XVII–XVIII ст.

Стаття присвячена літургійним і художнім особливостям церковних процесій. Головна увага надається особливостям процесій XVII–XVIII ст. Досліджуються художні характеристики церковних процесій у Західній Україні та їх вплив на іконографію.

Ключові слова: процесія, процесійні ікони, церковне малярство

Одна з чільних функцій у літургійному дійстві відведена процесійним іконам, які залишилися однією з недостатньо вивчених сторінок українського іконопису. Церковні процесії та процесійні ікони й дотепер становлять важливий компонент церковного обряду, тому важливим є усестороннє вивчення.

Серед вітчизняної мистецтвознавчої літератури існує дуже невелика кількість публікацій, в яких автори розглядають лише окремі аспекти церковних процесій. Зокрема, такі згадки є у працях мистецтвознавців Л. Міляєвої [1], П. Білецького [2], А. Виноградник [3], А. Барановського [4], Літургійні аспекти церковних процесій висвітлені у джерелах Л. Лужицького [5] та М. Любачевського [6].

На сьогоднішній день недостатньо вивчені церковні процесії та процесійні ікони досліджувались як цілісне явище українського іконопису та церковного обряду в його духовно-мистецькому вираженні. Тому метою цієї розвідки є систематизація матеріалів стосовно церковних процесій, чинників, які впливають на їх мистецько-культурний характер і, відповідно, процесійні ікони.

Процесійні ікони використовують у церковних процесіях, вони, переважно, двосторонні, великих розмірів, декоровані різьбою або ризами. Насамперед слід наголосити на тому, що існують винятки ікони для поклоніння у храмі та ікони процесійні, які використовують для церковних процесій. Окрім того, у літургійній практиці православної, греко-католицької, католицької церков є різні за характером процесії, які можна поділити на календарно-літургійні й оказіональні. До календарно-літургійних відносяться процесії, пов'язані зі щорічно повторюваними святами Воскресіння Христового, Трійці, храмовими празниками [5, с. 97]. Термін "оказіональні церковні процесії" дає можливість охопити дійства, які не були регламентовані календарем, а відбувалися спорадично. Їх можуть спричинити як екстремальні ситуації, пов'язані з війною, голодом, епідеміями, стихійними лихами, так і урочисті події: коронування чудотворних ікон, процесії з приводу перенесення мощей святих, проції, перенесення чудотворних ікон.

Відповідно до ситуації ці процесії мали різне мистецьке оформлення: екстремальні – лаконічне, аскетичне, головною метою яких було посилене моління про допомогу до ікони Матері Божої; урочисті – декоровані різноманітними об'єктами оказіональної архітектури, з продуманими маршрутами руху й визначеними зупинками для молитов, тріумфальними салютами, фєсєрверками тощо.

Під час процесії сностерігається особливе піднесення релігійності. Тому можна говорити про процесії і, відповідно, процесійні ікони, як про дійовий засіб релігійного впливу на віруючих. Слід констатувати комунікативні функції духовного характеру, що їх несе в собі релігійна процесія з її мистецькими складовими.

Однак треба зазначити, що іконали функцію процесійних ікон переймали на себе чудотворні ікони, яких було багато на території України впродовж віків. Особлива якість цих ікон, тобто чудотворіння, була притаманна їм не зразу від часу створення, початкове функціональне використання також було різним, але неодмінне залучення їх до літургійних процесій дає нам право зараховувати ці пам'ятки до процесійних. Чудотворні ікони залучалися до різноманітних церковних процесій як найголовніші святині, тобто вони також ставали процесійними.

Вивчення будь-яких мистецьких явищ не може бути повноцінним без розуміння історичного, загальнокультурного середовища, у якому жили і творили митці, та ідеологічних настанов, які панували в суспільстві даної доби. У цьому контексті і привертають дослідницьку увагу тогочасні церковні процесії, а саме: виявлення локальних особливостей і визначення комплексу чинників, які обумовили своєрідність таких дійств на західноукраїнських землях.

Унаслідок геополітичної ситуації у XVII ст. Польща втратила Лівобережну Україну, що значною мірою підірвало її економічну міць. Заради порятунку держави Річ Посполита намагалася максимально асимілювати українців. Не зважаючи на розруху, польський католицизм міцнів, а уніатство католики називали презирливо "хлопською вірою" [2, с. 136]. У таких умовах важко було сподіватися на те, що східний обряд, який є основою уніатства, не зазнає тиску з боку католицизму. Незмінним за характером залишаються календарно-літургійні церковні процесії (з нагоди Великодня, Храмового празника, Трійці тощо). Тому про них, як про щось усталене, незмінне і мало ефектне, майже не залишилося тогочасних письмових згадок.

Процесії оказіонального характеру, в силу непересічності подій, з якими вони пов'язувались, залишили дещо більше письмових згадок. Наприклад, із Корецькою чудотворною іконою пов'язано згадки про декілька оказіональних процесій. У 1621 р. наступником Корецького кня-

зівства став князь Іван, що згодом перейняв католицьку віру. Польські католики поставили вимогу – винести з храмів усі ікони православного письма. Князь Іван передав їх настоятельниці Свято-Успенського монастиря. Серед перенесених у четвер після Трійці 1622 р. з урочистою процесією ікон та церковного начиння була давня чудотворна ікона “Споручниця грішних” – святиня сім’ї Корецьких. Процесія супроводжувалася співом духовенства, монастирським хором і церковними дзвонами [7, с.34]. Цей факт є також прикладом окатоличення української знаті. Ще існує згадка про те, що після освячення згорілого монастирського храму чудотворну ікону святковим хресним ходом перенесли до храму й розмістили з лівого боку в кіюті [7, с.34].

У ХХ столітті ця ікона, як зауважує Я. Антонюк, відвернула безперервні дощі на Волині. Тобто “в четвер після Трійці, після закінчення Божественної літургії в свято ікони “Споручниця грішних”, по молебні, ігуменя розпорядилась взяти ікону, незважаючи на зливу, як це вимагає “монастирський устав, завершити хресний хід навколо храму з молитвою про припинення дощу. Поки хресний хід з іконою обійшов навколо храму, в небі стали ховатись хмари, вийшло сонце, і молебен був закінчений з подякою Божій Матері під сяйвом ласкавого сонця” [7, с.34].

Відомий факт перебування Холмської чудотворної ікони на полі бою під Берестечком у 1651 р. Польський король Ян Казимір узяв ікону в похід проти військ Богдана Хмельницького й отримав перемогу. Ікону носили між рядами польського війська з молитвами про заступництво [8, с.17]. Це ще один приклад використання відомої чудотворної ікони в оказіональній процесії у зв’язку з екстремальною історичною ситуацією. Після цього ікону в почесній святковій процесії перенесено до каплиці королівського палацу [8, с.17]. 29 квітня 1652 р. на прохання єпископа Якова Суші, прихожан ікону передали до шойно відновленої уніатської катедри й з урочистою процесією ввели до Холмського храму [8, с.17].

Як останню надію використав Ян Казимір Холмську Богородицю в битві під Жванцем. Для цього ікону знову було забрано з храму й урочисто привезено на поле бою [8, с.17]. Поляки всупереч своїм молитвам до Богородиці зазнали нищівної поразки й королю не вдалося знову використати Холмську чудотворну ікону як наглядний доказ “правильності католицизму”, а не “хлопської віри”. Слушним є твердження Л. Міляєвої, що “асиміляція католицької церкви православних святинь в Україні – явище досить поширене... одні й ті ж святині часто опинялися у центрі уваги різних конфесій, які ревниво ставилися до питання походження й формування культу чудотворних ікон, хоча й однаково активно розробляли специфічні форми їх шанування” [1, с.92].

Як уже говорилося, за функціональними ознаками (залученням до процесій) чудотворні ікони можна віднести до процесійних, а розроблялися

специфічні форми шанування чудотворних ікон у XVII–XVIII ст. Так, з’являються такі величчі й багатолюдні дійства, як коронування чудотворних ікон. Коронування у цих випадках мало на меті не лише здійснити канонізацію ікони, а й у такий опосередкований спосіб окатоличити українців. Тому на українських територіях цих коронацій було чи не найбільше.

У практиці римо-католицької церкви коронування ікон означало приблизно те саме, що канонізація по відношенню до святого, тобто формальне, канонічне визнання ікон насправді чудотворними, що й перетворює їх на загальну святиню [3, с.87]. Засновником коронацій Богородичних ікон вважають графа Олександра Сфорціо Паллавічіні, який заснував для цього спеціальний фонд у капітулі Святого Петра у Ватикані, яка повинна була давати згоду і благословення на коронацію. На Заході цей обряд набув поширення ще у XVII ст. [3, с.87]. Пізніше він поширився на Західній Україні, а саме – у XVIII ст., коли вона входила до складу Речі Посполитої.

Нам потрібно в межах даного дослідження з’ясувати, які ікони Богородиці вирізані папськими коронами, ким були керівники цих урочистостей, яке відношення до образотворчого мистецтва й архітектури мають ці дійства. Папська комісія визнала, що для коронування підлягають “ікони давні, які були свідками важливих історичних подій і відомі не лише людям з довколишніх територій, але й цілому народу” [4, с.309]. У XVIII ст. на території Польщі відбулося двадцять дев’ять коронацій ікон Богородиці. У порівнянні з іншими сусідніми державами, де їх лише було кілька. Започатковано такого типу релігійні урочистості коронацією відомої ікони Богородиці в Ченстохові, яка відбулася 8 вересня 1717 р. Остання відбулася 1794 р. [4, с.299].

За винятком Перемишля, Ярослава, Ряшева всі решта коронацій були пов’язані з чудотворними іконами, а також безпосередньо з церковними процесіями, адже неодмінною частиною коронаційного дійства були, власне, пишні процесії з цією іконою.

Перша коронація Богородичної ікони після Ченстоховської відбулася у костьолі бернардинів у Сокалі над Бугом, який претендував у той час на найбагатший костел у Речі Посполитій, після паулінського в Ченстохові. 8 вересня 1724 р. там короновано образ матері Божої Сокальської, який згідно з традицією вважався копією ікони XV ст. з Ясної гори, що була намальована придворним художником короля Владислава Ягели – Якубом Веньзиком. Ікона прославилась у 1516 р. під час татарського нападу на Сокаль, а також повторно в час облоги костьолу козаками в добу “потопу” [4, с.299]. Й, відповідно, це відбулося із залученням її до процесій. За кошт Потоцьких зроблено численні святкові вівтарі й покрито шатами багато ікон.

Коронація була величною подією, окрім юрби прочан обох обрядів особливого шику урочистості надала присутність кількох тисяч військових

різного чину, тріумфальні брами, ілюмінація, феєрверки. Коронацію виконав Ян Скарб'як, архієпископ Львівський, з асистентом – греко-католицьким єпископом Холмським Йозефом Левицьким [4, с.299].

Інша коронаційна урочистість приурочена іконі з домініканського костюлу у Підкамені (Львівська область). Ікона належала до типу “Богородиці Римської”. Коронацію призначили на 15 серпня 1727 р. Будувалися зразки оказіональної архітектури (тріумфальні брами, колони з гербами знаті, галереї для глядачів, балдахін, трон для ікони на чотирьох підпорах, які символізували чотири сторони світу) [4, с.300].

Папські корони було вручено єпископу-коронатору. “Єпископ поклав корони поруч себе й подав знак для процесії. Чудовий то був похід. Гриміли гармати, били дзвони, лунали пісні, шелестіли кольорові хоругви, палали свічки монарших громад, які приймали участь у дійстві, серед яких було 300 домініканців, францисканців, капуцинів, бернардинів, кармелітів і тринітарів”, – згадує свідок тих подій А.Барановський [4, с.303].

Чудові коронаційні урочистості (Сокаль, Підкамінь) стали безпосередніми імпульсами для подібних коронацій в інших місцевостях на території Західної України. Ще у 1756 році хотіли коронувати Холмську чудотворну ікону, але будівництво нової греко-католицької катедрі затримало коронацію. Потім дозвіл потрібно було поновлювати. Видання другого дозволу було пов'язане з перемогою короля Яна Казимира в битві під Берестечком. Урочиста коронація відбулася лише 15 вересня 1765 р. Керував нею холмський греко-католицький єпископ Максиміліан Рило з іншими єпископами. Кошти на коронацію дали родини Потоцьких і Ржевувцьких, які також були фундаторами тріумфальних арок (двох із чотирьох), які знаходилися у різних точках міста. Під час процесії корони, які були оздоблені клейнодами, несла Сюзанна з Ржевувцьких і Анна з Потоцьких Ржевувцька [4, с.307]. Стріляли гармати, дзвонили дзвони, здіймалися у небо феєрверки.

Дослідники українського іконопису, зокрема Л. Міляєва, вважають, що Богоматір Бердичівська набула чи не найбільшої слави серед чудотворних. За легендою ікону знайшов козак Тишко неподалік Бердичева. На місці знахідки поставили капличку, а згодом церкву. Наприкінці XVI ст. ікона опинилась у католиків. Численні чудотворіння стали причиною для коронації [1, с.94].

Старання про коронацію Богородиці Бердичівської розпочалось у 1751 р. Корона – особистий дар папи – разом із декретом коронаційним, вислано з Риму в 1753 р., але сама урочистість повинна була відбутися після завершення будівельно-оздоблювальних робіт у костюлі кармелітів босих, тобто 16 липня 1756 р. За містом збудували велике шатро для прочан, адже костел не міг умістити таку велику кількість прочан. Шатро мало форму

трикутника й уміщало 20000 осіб, у ньому ж знаходилися вівтарикі із зображенням чуда [4, с.307].

Коронацію виконав єпископ кнівський Кастан Сольник. Навколо будинку стояло військо, на шляху між наметом і костюлом знаходились 8 оздоблених тріумфальних брам. Феєрверки, залпи гармат супроводжували цю урочистість. У сучасних дослідників нема єдиного погляду на авторство сценографії цієї видовищної події, стверджує Л.Міляєва. До неї, ймовірно, був причетний П.Чаковський, хоча, можливо, він декорував лише костюл. Припускають, що до цього був залучений Ян де Вітт (будівничий костюлу) [1, с.94].

Особливою помпезністю вирізнялася сьома тріумфальна брама, через яку проходила святкова процесія. Урочистості, під час яких процесія проходить через тріумфальні брами, були відомі й раніше, наприклад у Вільні на початку XVII ст. [4, с.308]. Брама мала вигляд фортеці, Богородиця зображена на ній серед бойових знамен, а на мапшикулах арки розміщено скульптурних геніїв військової слави [1, с.95]. Оригінальністю вирізнялись також третя й восьма тріумфальні брами. Фасад костюлу оформляла архітектурна композиція, яка нагадує український іконостас, де вміщені свідчення головних чудес Богородиці. Слід зазначити, що ця чудотворна ікона належить до іконографічного типу так званої “Римської Богоматері”, і зникла в роки Першої світової війни.

Відомою як у православному, так і в католицькому світі в той час була чудотворна Почаївська Богородиця. Хроніка чудес велась у Почаєві з 1661 р. і найвідомішим є врятування монастиря під час нападу турків у 1675 р. У 1770 р. римо-католицький єкзарх України Сильвестр Рудницький-Любинецький почав вивчати чудеса ікони, які надали підставу просити Папу Римського коронувати її [1, с.94]. У 1773 р. відбулося фінансоване Миколою Потоцьким, старостою капівським, урочисте коронування ікони чудотворної Почаївської [2, с.160].

Цьому передував перехід пана Потоцького з католицизму до уніатства [2, с.160]. На жаль, нема повного опису оформлення коронаційних урочистостей. Відомо, що коронаційну капелу проєктував Ян де Вітт, а в урочистостях брало участь 100000 осіб, зокрема 1000 священників [1, с.94].

Ми не знайшли письмової згадки про процесію з цієї нагоди, але існує гравюра, яка ілюструє її. Ця чудотворна ікона відома нам лише за копіями, а оригінал, ймовірно, зник ще у 1831 р. і належав до іконографічного типу Елеуса [1, с.94].

Ще у 1672 р. спеціальна комісія офіційно визнала чудотворною Домініканську Богородицю, а згодом у 1751 р. відбулося її коронування. Тут слід зазначити те, що й ця ікона була давньоруською святинєю, яку у 1113 р. привезено до Галича, у 1250 р. – до Львова, а з 1270 р. вона стала святинєю

домініканців і зветься Домініканською Богородицею [1, с.92]. Ця коронація у Львові позначена, як вважає Л. Мілясва, “бароковою винахідливістю архітекторів і художників, для неї проектувалася спеціальна тимчасова споруда, розташована на деякій відстані від костюлу, але обов’язково на одній з ним осі. Ця споруда називається szora і, власне, з неї урочисто процесія рухалася по визначеному шляху до костюлу. Процесія проходила повз спеціально виготовлені піраміди, на яких були зображені чудеса Богородиці, які тримали на руках “представники різних народів” в умовних національних строях, представники міського середовища. Окрім того, зображення супроводжувалися спеціальними текстами різними мовами й різними шрифтами. Ці зображення мали на меті підкреслити розмах католицького місіонерства [1, с.92-93].

Великий вплив коронаційні урочистості у XVIII ст. мали на іконографічні та художні особливості західноукраїнських процесійних ікон. Це поширення іконографічного сюжету “Коронація Богородиці”, що за своїм мотивом перегукується зі змістом коронаційних урочистостей. Окрім того, особливо яскраво воно простежується у частій заміні німбу в іконографічній схемі на корону та на появі вгорі завершення процесійних ікон декоративного обрамлення нового домінуючого елемента – корони.

Підсумовуючи наведені факти, можна стверджувати, що зв’язки коронаційних урочистостей з образотворчим мистецтвом і архітектурою у багатьох випадках обмежувалися заходами косметичними в обсязі декорації святині, оточення її новими деталями інтер’єру або спорудження оказіональних архітектурних форм, що зникали одразу як минали ці події. Святкували й річниці коронування, виготовляли до них нові шати для ікони, виконували фрески. Але все ж усупереч польській католицькій пропаганді потрібно відзначити й глибинний контекст цих маніфестацій релігійно-суспільної єдності, які повторювалися впродовж XVIII ст. у різних місцях Західної України. Він полягав у підтвердженні широкій віри в опіку Богородиці, адже в загальному відчутті католицької, унійної, православної, вірменської спільнот Мати Божа була не тільки свідком тих подій, але й головним чинником установаження миру й надією на краще майбутнє для кожної окремо взятої людини.

- 1 Мілясва Л. Українські чудотворні ікони Богоматері в православній і католицькій традиціях // Альманах '94 ЛАМ - Львів, 1994. - С. 92-96.
- 2 Билецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. - Ленинград: Искусство, 1981. - 256 с.
3. Вигондік А. Сюжет “Коронування Богородиці” на волинських іконах XVII-XVIII ст. (на основі пам’яток із колекції Волинського краєзнавчого музею та діючих храмів Волини) // Волинська ікона: питання історії, дослідження та реставрації. - Луцьк, 1998. - С. 85-90.

4. Baranowski A. Oprawy uroczystosci koronacyjnych wisetunkow Marii na Rysi Koronnej w XVIII w. // Bielezyn historii sztuki. R.I VII. W-wa. 1995. №3-4. С.299-320.
5. Лужницький Л. Літургіка греко-католицької церкви. Львів, 1992. - 114 с.
6. Любачевський М. Літургіка. Рим, 1990. - 192 с.
7. Антоноук Я. Чудотворні ікони Волині і їх значення. Ікона Божої Матері Корецької // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Луцьк, 1999. - С.32-35.
8. Квасюк А., Романюк О. Холмська чудотворна ікона Божої Матері. Повернення з небуття // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Луцьк, 2000. - С.19-20.

The article is devoted to liturgical and artistic peculiarities of church processions. Much attention is paid to the historic peculiarities of church processions in the 17th-18th centuries. Artistic features of crowning ceremonies in Western Ukraine. The influence of crowning ceremonies on iconographic and artistic peculiarities of procession icons is examined.

Key words: procession, procession icons, church painting

УДК 75.03
ББК 85.103

Весела Найденова

ТВОРЧИСТЬ ПІМЕНА ЗОГРАФСЬКОГО. ЗАРОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК ГУМАНІСТИЧНИХ ІДЕЙ У БОЛГАРСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ ПЕРІОДУ ВІДРОДЖЕННЯ

Автор розглядає творчий доробок Пимена Зографського, який був одним із визначних художників Болгарії після періоду столітньої правління Османів, відродив країну традиції малювання. Аналіз фресок XVI ст. здійснюється на основі зразків Драчаєвського, Черепинського, Жеславського, Банкового, Куріловського монастирів, оскільки вплив в них ідей гуманізму, традиції фольклору стали основою для відтворення ідей національного Відродження.

Ключові слова: церковне малярство, Відродження, фрески

Занепад схоластичної філософії, поява національних літератур і небувалі географічні відкриття у Європі можна розглядати як протиставлення замкненості та відокремленості від процесів і явищ болгарського мистецтва, образно-фігуративну мову якого даремно намагалася витіснити турецька культура. Протистояння двох протилежних світів у одному історичному просторі дало несподіваний результат.

Болгарський ландшафт упродовж XVI-XIX століть являв собою те ж, що й галицькі землі¹, за означенням В.Мельника, а саме “своєрідну рекреаційну зону з кавалками розірваних історичних декорацій, купи сак-

¹ Див. Найденова В. Галичина і Болгарія. Спорідненість іконописних традицій // Перевал №1 - Ів.-Франківськ, 2000. - С.164-167; Найденова В. Споріднені риси галицького та болгарського іконопису 17-19 ст. Матеріали Першої міжнародної конференції “Духовна вісь України: Галичина - Наддніпрянщина - Донеччина” 2004.

рального каміння, яке прагне возз'єднатися з лоном землі, еклектика породжена ностальгією...” [1, с.9]. “Куни сакрального каміння”, розкидані по всій Болгарії візантійцями і турками, не стерли, а спонукали до самоусвідомлення зографами² свого національного духу. Єдиним способом інспірації³ протистояння у суперечливій XVI–XVII століття виявився художній візуальний вплив на глядачів за допомогою символу віри – ікони та монументального церковного малярства. Тому їхні твори стали ще й заклик до підняття своєї культури.

“Ставши на шляху турків, як щит до Європи, Болгарія прийняла на себе найбільший удар. І як стало можливо, щоб за якихось сто років Болгарія піднялася з попелу? Те, що історія відібрала у країни в політичному аспекті, здавалося, щедро віддалося у культурному плані” [2, с.357]. На всьому перехресті шляхів Заходу і Сходу, де сталося найбільше зіткнень різних народів та найрізноманітніших культур, разом із семантикою їх символів та образів дало надзвичайну форму болгарському мистецтву, яке увібрало в себе все розмаїття тих здобутків. “І тоді, як зазвичай, рабство перериває у підкорених народів складені традиції, у болгар спостерігалось абсолютно протилежне явище. Фактично, те поневолення посилює її почуття належності до Європейської духовної спільноти” [2, с.357]. На той час у Софійському краї з'явився Пімен Зографський, який вважався одним із найталановитіших болгарських живописців, з його іменем пов'язано оздоблення багатьох церков. Незважаючи на складні умови розвитку, мистецтво, яке створювалося по монастирських церквах, продовжувало зберігати свою образну семантику і самобутність. Іноді церковне малярство здається надміру насиченим яскравими барвами, зважаючи на період, коли було створене.

На сьогоднішній день вивчення болгарського малярства періоду Відродження залишається актуальним, а потреба в дослідженні його і висвітленні в різних аспектах ніколи не полишала коло мистецтвознавців. Цим також зумовлене і наше звернення у даній статті до творчості Пімена Зографського, який своєю творчістю інспірував ідеї національного Відродження у церковному малярстві.

Звертаючись до мистецтва періоду національного Відродження у Болгарії, не можна залишити поза увагою артефакти попередніх часів, оскільки тоді було закладено основу, своєрідний фундамент, на котрому відбулося становлення живопису у XVIII–XIX ст. Тим більше важко уявити собі дослідження болгарського малярства без звернення до творчості визначного художника Пімена Зографського. Фрески, які дійшли до наших

² Зограф (бол.) – художник, маляр, живописець.

³ Інспірація (від лат. *Inspiratio* – натхнення, навіювання): 1) намова, навіювання, спонукування зовні, підбурювання; 2) вдих.

літів, засвідчують високий рівень майстерності, творчої уяви та обдарованості живописця, який немов відтворював у розписах тогочасну болгарську дійсність. У розписах Пімена відчувається зв'язок із довколишнім гірським ландшафтом, який він переносив у простір своїх фресок, а також наближення зображених персонажів із Біблії до його співвітчизників. Твори художника ознаменували собою початок змін не тільки у живописі, але й у суспільстві. Вони наслідують кращі зразки Тирновського живопису (Друге болгарське царство XIV ст.), отримують свіже піднесення звучання, сповнене емоційних переживань, якими наділено образи. Отець Паїсій Хілендарський у своїй “Истории славяноболгарской” згадував про цього живописця. Його учень Памфілій, описуючи життя Пімена, зазначав, що той прикрасив та відновив чимало церков і монастирів у Софійському краї. Отже, вже йдеться про конкретне авторство. Крім того, творчість обдарованого живописця була пов'язана з монастирями, стіни церков яких він перетворював на художні галереї. До творчості Пімена Зографського у своїх дослідженнях зверталось чимало болгарських науковців, зокрема: В.Пандурський, Д.Каменова, Г.Чавриков та ін. Досить широко розглянув творчість художника П.Дінеков у своїй праці “Житието на отец Пимен Зографски” (в Известие на Института за българска литература. Кн. I, София, 1954).

На уламках попередніх досягнень Другої держави, у так званий період “затишшя”, через сто років після руйнівної хвилі турецького вторгнення до Болгарії, бачимо не просто намагання відродити церковне малярство, а продовження, удосконалення малярства, найкращими зразками якого можна вважати фрески XVI ст. Драгалевського, Сеславського, Бачковського, Черешинського монастирів. Наприклад, розписи церкви “Успіння Богородиці”, Драгалевського монастиря частково збереглися у нефі та переддвер'ї, с першими з уцілілих зразків, що трактуються багатьма мистецтвознавцями, зокрема Г.Чавриковим, як “спроба відродити традиції Тирновського живопису”. Водночас, вони свідчать про те, наскільки позначилися нові історичні умови на характері живопису, а також “наскільки перерваною була традиція церковного малярства” [3, с.228]. Драгалевський монастир знаходиться неподалік від Софії в дуже мальовничому ландшафті, на горі Вітоші. Звідти відкривається чудовий вигляд на столицю.

Часто поряд із фресками XVI ст. можна бачити розписи XIX ст. періоду Відродження, як наприклад, у Черешинському монастирі, який після руйнувань спустошливою австро-турецькою війною наприкінці XVI – на початку XVII ст. відновлювався Піменом Зографським. Пімен певний час перебував на Афоні, у Зографському монастирі, звідки повернувся до Софії, де працював над оздобленням та поновленням розписів церков. Помер Пімен Зографський в цьому ж монастирі, який розташований у Іскірському

проломі на березі швидкої ріки Іскър, у дефіле поміж білих скель Врачанського Балкану⁴. Найкраще краєвид тут розкривається взимку. Монах, який зустрів нас у монастирській церкві, оповів історію монастиря, а також про створення фресок. Тут поряд із розписами Пімена, на яких свій нещадний відбиток залишили вологість і час, бачимо яскраві фрески, написані вже тревненськими живописцями. Високо на скелях чорніють хрести, що нагадують про бій з турками. Там загинув Іван Шішман – болгарський цар. На місці бою пізніше знайшли багато черепів і костей. Але не знали, де саме залишки царя, тож зібрали всі кості до монастирської костниці, а монастир назвали “Черепишським” – через людські черепи, що там зберігаються.

Коли йдеться про відродження традицій сакрального живопису у XVI ст., то тут безперечно першість посідали осередки Врачанського та Софійського краю (Північно-західна й Північна Болгарія); якщо ж говорити про живопис періоду національного Відродження, то початки зародження Тревненського живопису йдуть від Врачанських земель, у яких розташоване м. Трявна, й поступово поширилися на південь країни. “Збережені пам’ятки культури Другої болгарської держави виявляють наявність місцевих традицій та їхній зв’язок із Тирново. Найчистіший болгарський дух та національні традиції збереглися саме у Врачанському краї, тому назви Трявна, Елена, Котел, Слівен, Тетевен, Враца... для поколінь є символом доброчинності та твердої волі” [4, с.5-13]. Стиль Тревненської художньої школи досконало втілено у розписах та іконостасі Черепишського монастиря “Успіння Пресвятої Богородиці”. Цікаве трактування простору привертає увагу при розгляді розписів циклу “Страстей” і “Чудес Христових”, у композиційний простір сцен яких уміщено гірський пейзаж та архітектурний стафаж. Зображені поряд із фігурами людей скелі і дерева скидаються до фігур, інсталюваних⁵ у місце перебування персонажів, наслідуючи давні іконописні зразки. Зображення гірського краєвиду нагадує ландшафт Врачанського Балкану.

Розписи **Куріловського монастиря** також пов’язують з іменем визначного живописця Пімена Зографського. Куріловський монастир “Св. Іван Рільський”, заснований у часи Першої болгарської держави, неподалік від фортеці Беліград, був зруйнований турками на початку тривалого турецького поневолення [5, с.52]. Розташований за 15 км на північний захід від Софії там, де починається Іскірський пролом. У 1593 р. на кошти ктиторів із Доброславців, Кумаріци та Требіча спорудили церкву, яку оздобили розписами, що неодноразово переписувалися зографами [5, с.52]. Найбільш цікавими вважалися фрески 1596 р. у нефі монастирської церкви. У не-

⁴ Балкан – (бол.) гори

⁵ Інсталювати – (лат.) вміщувати, встановлювати

Найденова Весела – Творчість Пімена Зографського. Зародження і розвиток гуманістичних ідей у болгарському малярстві періоду Відродження

ликій апсиді зберігся образ “Богородиці Платитери”, фрагменти “Благовіщення” та “Свхаристії”. На північній і південній стінах зображення збережені значно гірше ніж на західній. У центрі над дверима розгорнуто багатофігурну композицію “Успіння Богородиці”. Дуже цікаво репрезентовано зображення сюжету “Тамна вечеря”, яка дуже близька у вирішенні композиційного простору до Тирновської живописної традиції і має споріднені риси з фресками Івановського скельного монастиря XIV ст., особливо у трактуванні архітектурного стафажу⁶, на тлі якого відбувалася трапеза. Час і недоглянутість храму призвели до непоправної втрати більшої частини унікальних фресок, створених у найважчі роки поневолення, тому унеможливили їх досконале вивчення і розгляд тих стилістичних особливостей, які могли б більш точно виявити почерк автора. Фреска із сюжетом “Забивання віфлєсмських немовлят”, мабуть, зустрічається тут уперше чи не в єдиному варіанті по всіх болгарських землях у XVI ст. Увагу привертає написана в оригінальній манері композиція, сповнена глибокого зворушливого почуття. Василь Пандурський назвав цю фреску “справжньою батальною картиною однієї людської драми” [6, с.18]. Наїв та примітивність малярства цього твору розчинилися в емоціях і почуттях, закладених у твір самим художником. Перед очима глядача розгорнулася кривава вакханалія, в якій воїни царя Ірода з безжальною жорстокістю ріжуть і пробивають мечами дітей на очах у матерів. Нерівними лініями, що графічно підкреслюють динамічність дійства, водночас окреслюють позем, на якому це відбувалося. Всюди по землі лежать відрізані дитячі голови та закривавлені маленькі тільця; трос із солдатів тримають на списах, піднятих вгору, дитячі тіла. Вочевидь, малюючи такий жахливий та вражаючий за змістом твір, зограф мимоволі намагався нагадати про оточуючу дійсність і жорстокість мусульман. Не виключено, що автор був знайомий з однойменними західноєвропейськими творами, а хаос у його фресці перегукується з картинами Босха або Брейгеля. Болгарин по-своєму трактує цей сюжет, залишаючи поза увагою деталі, що, на його думку, здавалися зайвими, акцентуючи та зосередившись безпосередньо на драмі людей.

Фрески **Сеславського монастиря** викликають зацікавлення мистецтвознавців підходом до вирішення їх композиційного простору. Композиції сповнені складних архітектурних форм та зображень гірських краєвидів, що своїми формами підкреслюють динамічну лінію сюжету. “Розташований недалеко від Софії, посеред південних схилів Стара Планини⁷,

⁶ Стафаж – у малярстві несов’язкові для сюжетно-тематичного твору деталі, з допомогою яких підкреслено масштаб основного зображення. Його розміщення у просторі відносно першого плану чи інших об’єктів у картині

⁷ Назва місцевості. У болгарській мові “планина” означає пологина (прим. автора)

Сеславський монастир існував іще в перші століття панування турків. Наприкінці XVI – на початку XVII ст. монастир було відновлено за підтримки, багатшого тоді, **Креміковського монастиря** [3, с.192]. Не виключено також, що один із майстрів, який брав участь у живописному оформленні Креміковського монастиря, міг бути залучений до оздоблення Сеславської церкви. Оскільки у Креміковських розписах побудова ускладнених архітектурних форм займала одне з важливих місць у вирішенні сцен, при трактуванні композиційного простору, у Сеславських фресках архітектурні куліси набули більш ускладнених форм і дуже вишукано поєднані із зображенням гірських краєвидів. Фрески написані у XVI – XVII ст. Посеред куполу зображено образ Христа-Вседержителя в оточенні образів Марії, Іоана Предтечі та ангельських ликів. Невідомий художник написав обличчя ангелів ніжними й ефірними, ретельно вимальовуючи кожного з них. На схід від центрального образу Христа представлено образ Христа-Еммануїла, а на захід – Христос-Великий Архангел. Їх можна розглядати як репрезентацію в єдиному просторовому вимірі різних часових періодів життя Христа. Ці фрески характеризуються також дуже вишуканим колоритом і художнім стилем. На стінах Сеславської монастирської церкви представлено майже повний цикл євангельських сюжетів разом із циклом “Чудеса Христових”. Сцена “Різдво Христове” дуже цікава трактуванням композиційного простору, що розгортається у звичній іконографічній схемі. В одному просторі представлено Марію з немовлям, трьох царів, ангелів і жінок, які готують купель, а також домашніх тварин. На темному тлі печери, яку можна ототожнювати з космічним простором, з якого прийшов Спаситель і отвір якої художник умовно зобразив у формі хреста (символізуючи долю), репрезентовано дію центрального сюжету, довкола якого розгортаються усі інші події. Пейзаж написаний у вигляді накопичення ступінчастих гірок, які стінами здіймаються вгору. У композиції використано принцип застосування різного масштабу, що підкреслював важливість персонажів та подій. Тому фігура Богоматері, як найбільш значуща, більша від усіх інших, зображених у творі. Трьох царів представлено вершниками, які поспішають на поклін до Божого сина. Один кінь ногами заступив на передній план, позначаючи кінцеве місце прибуття вершників, тоді як інший знаходиться за горою, яка утворює надзвичайно цікавий завій. Трактування поняття простору зображення ускладнено різними формами, ракурсами, заломленнями краєвиду, архітектурних споруд, виявляє великий інтерес художника до зображень різних краєвидів. Цікаві просторові вирішення надають перспективного звучання кожній сцені, водночас залишаючись прив’язаними до попередніх живописних традицій трактувань та інтерпретацій гірського ландшафту у формі ступінчастих гірок. Нерідко у багатьох

Найденова Весела. Творчість Німеца Зографського. Зародження і розвиток гуманістичних ідей у болгарському малярстві періоду Відродження

сценах простір умовно поділяється на дві частини: в одній його частині представлено архітектурний стафаж, тоді як у іншій – містяться зображення пейзажу. Розглядаючи написання архітектурних споруд, не можна залишити поза увагою сюжет “Стрітєння Господнє” (рис. 1), що вирізняється вишуканим підходом у написанні сцени та образів, певним професійним рівнем та відчуттям кольору.



Рис. 1. Креміковський монастир, сцена розпису церкви XVII ст. “Стрітєння Господнє”.

Сеславські розписи виявляють обізнаність художників із більш ранніми іконографічними зразками та схемами, а також з анатомією людського тіла: збережено пропорції без надмірних спотворень та деформацій. Сцени сповнені життєрадісністю, передусім завдяки яскравому колориту і багатим на пейзажні елементи внутрішнім простором фресок. Сюжети та персонажі набули рис звичайних реальних подій і людей, про що переконливо свідчить репрезентація сюжету “Об’явлення Христа перед апостолами на березі Тіверіадського моря”^{*} (рис.2), що дуже рідкісний у болгарському церковному малярстві [3, с.194].



Рис. 2. Сеславський монастир, сцена розпису церкви XVII ст. “Об’явлення Христа перед апостолами на березі Тіверіадського моря”.

Але завдяки цій сцені весь сюжет набув рис реального відтворення моменту вилову риби.

Західну стіну переддвер’я, над лінією вхідних дверей, займає композиція “Корінь Ісайї”. Схожа репрезентація образів, у обрамленні завитків гілок, зустрічається у церкві Черепишського монастиря. Спільні риси у

^{*} Давня назва Галлієйського моря

трактуванні простору тла та репрезентації образів святих можуть указувати на те, що їх автор був обізнаний з розписами Бачковського монастиря, якщо й сам не мав якогось відношення до їх створення. Тим більше, що ім'я живописця, який перетворив трапезну Бачковського монастиря на художню галерею, точно не встановлено [3, с.323]. Така розгорнута інтерпретація даного сюжету представлена у Бачково (1643 р.) (рис.3), Сеславському та Арбанашському монастирях (1632–1649 рр.) [3, с.196]. У безпосередньому зв'язку з цією композицією перебувають постаті болгарських святих, змальованих



Рис. 3. Бачковський монастир. Трапезна, 1643 р.

обабіч вхідних дверей: Івана Рільського, Прохора Пчинського, Йоакима Сарандолського, Гавриїла Леснокопського; визначних літературних діячів періоду Другого болгарського царства Теодосія Тирновського і патріарха Євгimia Тирновського, що виявляє національну свідомість майстрів. Народних святих Миколу Нового Софійського і Георгія Ново-

Софійського, які уособлювали символ нескореності туркам, також можна побачити у нефі монастирської церкви. Щодо авторства Сеславських розписів, то існують цікаві припущення, що автором був Пімен Зографський [3, с.198].

Д.Каменова вважала, що “ці фрески, багатим колоритом, свіжістю виконання та звучання стали особливо цінними на порозі Відродження” [3, с.197]. Важливе місце мають елементи вишивки, введені в оздоблення одягу, а також побутові елементи у картинах, коли у сцену з трапезою вводилося зображення традиційної домотканої скатертини з вишивкою – “месал”, а персонажі сиділи навколо столу на чорбаджійських⁹ стільцях. Для тогочасного сакрального мистецтва характерним стало введення народних мотивів, що призвели до цікавих інтерпретацій біблійних сюжетів, наповнивши їх деталями, взятими з дійсності, що надавало реалістичного забарвлення творам. Схоже спостерігалося й у західноєвропейському живописі, зокрема, у творах нідерландських живописців. Своєрідні фольк-трактування призвели до метаморфоз¹⁰ біблійних сцен у барвисті картинки з персонажами в народних костюмах – поширене явище в сакральному живописі особливо у період болгарського Відродження.

⁹ Чорбаджія – (бол.) багатій.

¹⁰ Метаморфоза – (грец.) перетворення.

Каменова Весела. Творчість Пімена Зографського. Зародження і розвиток гуманістичних ідей у болгарському малярстві періоду Відродження

Людина є не тільки часткою природи, а й часткою історії, тому для болгарина слова “минуле” й “майбутнє” нерозривно пов'язувалися з поняттям “дійсності”, в якій він жив. І якщо, цитуючи О.Шпеплера, припустити, що “світовий страх є найбільш творчим з усіх прачуттів”, то можна було б пояснити з такої точки зору, що страх перед невідомим майбутнім у часи турецького поневолення змушував зографа звертатися у своїй творчості до надбань попередніх поколінь. Але, оглядаючись на минуле, болгаряки дивилися в майбутнє з надією на Відродження, зрештою, про це свідчать введення гуманістичних рис у церковне малярство, що не було так яскраво виражене у часи Тирновського живопису. “Сум і страх” спонукали до творення самобутнього мистецтва, в якому змішалися різні почуття: ненависть, надія і протистояння. Це витіснило на другий план “пізнання людини і природи” у звичному для західноєвропейського мистецтва тлумаченні. У творах художників періоду національного Відродження знайдемо відголос ідей гуманізму та фольклорного звучання, притаманних малярству Пімена Зографського. Поняття “відродження” має особливе значення та розуміння у мистецтві кожної окремої країни. Такі висновки можна зробити тільки, після безпосереднього дотику до фресок, з яких випромінюється дух тогочасних подій, та після перебування в тому ландшафті, в якому їх створено.

1. Мельник В.І. Архітектура. Каталог “Ландшафт”. Івано-Франківськ: Лілея-НІБ, 1996
2. Гречотти С. Славянський пуг пред Сирона / Болгаристика и българисти – Софія: Наука и изкуство, 1986.
3. Чавръков Г. Болгарски манастири. – Софія: Септември, 1978.
4. Савова-Касабова Р. Икони от Врачанския край. – Софія: Септември, 1977
5. Пандурски В. Курилевски манастир – Софія, 1975
6. Божков Ат. Живопис на в граде зарията и притвора на църквата на Банковския манастир // Изкуство. – №7 – Софія: Болгарски художник, 1983
7. Примов Б. Средновековна България и Европа / Новости из Болгарии. – Софія: Пресс, 1989.

The author considers creativity of Pimen Sografski, which was one of the first artists in Bulgaria after the first century of Ottoman Rule, revived the best traditions of painting of Turnovo. The analysis of frescos from the Dragalevci, Cherepush, Seslav, Bachkovo and Kurilovski monasteries of the 16th century has been shown in this article as humane ideas and folklore entered painting and later were embodied in art of the period of national Revival.

Key words: church painting, Renaissance, frescos.

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 78. 03

ББК 85. 313

Наталія Голошніак

ДІЯЛЬНІСТЬ ВИЩОГО МУЗИЧНОГО ІНСТИТУТУ ІМ. МИКОЛИ ЛИСЕНКА В КОЛОМІЇ

Стаття розглядає діяльність філій Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Коломиї, особливості формування базової музичної освіти.

Ключові слова: музична освіта, навчання, концертна діяльність.

Процес становлення національної музичної освіти в Галичині у перші десятиліття ХХ століття тісно пов'язаний з діяльністю Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Ще 1902 року в газеті “Діло” С.Людкевич писав про потребу заснування у великих містах міцних музично-культурних вогнищ, оскільки було багато аматорів-дилетантів, а фахово підготовлених музикантів – мало [1].

Вищий музичний інститут заснований у Львові 1903 року з ініціативи членів товариства “Львівський Боян” і “Сокіл” під егідою “Союзу співацьких і музичних товариств”. За роки своєї діяльності він виріс, як зазначав С.Людкевич, “в найповажнішу музичну установу вже не локального, а краевого характеру, яка претендує на музичну консерваторію та конкурсу успішно з найповажнішими музичними консерваторіями в Галичині й державі” [2, с.299]. Більше ніж сторічна історія діяльності музичного інституту (з 1939 р. – Львівська державна консерваторія, а з 2000 р. – Музична академія ім. М.Лисенка) довела життєдайність цієї установи, яка в нових історичних реаліях утвердила свою доцільність і значущість у підготовці професійних музичних кадрів в Україні.

Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка (далі – ВМІ), крім централі у вигляді повної консерваторії, мав у багатьох містах Галичини філії або окремі класи. Їх діяльність поки що мало досліджена і ще чекає на достойну оцінку науковцями. Тож метою даної розвідки є показ різнобічної діяльності однієї з таких філій, а саме – філії у Коломиї.

Одним з ініціаторів відкриття філій у містах Галичини був С.Людкевич. “Незважаючи на важкі, невідрадіні матеріальні і моральні умови нашого життя, які стоять на дорозі розвитку і плекання коштовної музичної культури..., наша суспільність у Львові і краю повинна зрозуміти, що музика для музичально одареної нації повинна і мусить бути не “люксусом”, а хлібом насущним, елементом конечним для культурного розвитку, і всіма силами піддержати змагання музичного товариства в кожному напрямі. Зокрема, повинні зрозуміти це усі наші більші міста в Галичині та заснувати філії Музичного інституту у себе” [3].

Починаючи з 1912 року, директор інституту В.Барвінський та його інспектор С.Людкевич, опираючись на параграф 17 Статуту Музичного товариства ім.М.Лисенка (про творення філій), організують філії у Стрию (1913), Станіславові (1921), Дрогобичі (1923), Черемшіві (1924), Бориславі (1924), Тернополі (1928), Самборі (1928), Коломиї (1929), Яворові (1930), Золочеві (1931), Рогатині (1938). Окремі класи від Музичного інституту були у Городку, Чорткові, Раві-Руській, Ходорові [2]. Окрім того, з 1931 р. у Львові починає свою діяльність філія для робітничих передмість Кленарова, Замарстинова, Жовківського і Знесіння.

На початку своєї діяльності більшість філій були незалежними від центрального Музичного інституту у Львові. Організовувалися вони відповідно до локальних умов і складу музичних викладацьких сил. У 1924 та 1925 роках, з ініціативи самих же філій, було проведено їх централізацію, уніфіковано навчальні програми і плани та віддано під контроль централі. Для цього створили інспекторат при Музичному товаристві ім. М.Лисенка у Львові, а Станіслав Людкевич та Василь Барвінський були призначені інспекторами. Окрім цього, було сформовано спеціальний “Правильник”, яким визначалися відносини філіальних відділів шкіл та інспекторату. Незважаючи на те, що централізація існувала на практиці і пройшла апробацію Міністерства віросповідань та освіти, вона формально не була зафіксована у Статуті, а оформлена лише у низці недрукованих тимчасових правильників [2].

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

Рівень регіональних відділень ВМІ був помітно нижчий ніж у базовій установі. Найголовніша причина полягала у відсутності достатньої кількості відповідних кадрів. Але поступово ці проблеми вирішувалися, оскільки збільшувалася кількість викладачів, що здобули освіту як за кордоном (Відень, Прага, Варшава), так і у львівських вищих музичних навчальних закладах. Однак ситуація ускладнювалася через брак потрібних фондів, необхідних для фінансування інститутів, щоби забезпечити високий професійний рівень навчання, точне виконання консерваторської програми на всіх відділах, а також полегшення вступу до інституту незаможних, але талановитих учнів. Деякі філії не мали власних приміщень, бібліотек, інструментів. Такі реалії змушували керівництво піднімати оплату за освіту. Тому про залучення великої кількості людей не могло бути мови.

Філія Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Коломиї була заснована у 1929 році з ініціативи Романа Рубінгера, який став довголітнім директором філії і викладачем скрипки, а також Романа Ставничого. Р.Ру-

бінгер закінчив Вищий музичний інститут у Львові після Першої світової війни і в 1921 році повернувся до рідного міста. Р.Ставничий, юрист за освітою, навчався у Львівському університеті, один із керівників і провідних диригентів хорового товариства “Коломийський Боян”.

Починалася праця Музичного інституту в Коломиї у двох кімнатах тодішнього Народного дому (нині – це приміщення Музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського) та у класах гімназії “Рідна школа”. Педагогів спочатку було небагато: крім директора – вчителя гри на скрипці, скрипку викладали Р.Ставничий та П.Баран; фортепіано деякий час викладали Ірина Сатурська (одружена Пилипович) та Анастасія Гіссовська, яка активно працювала також викладачем ритмічної гімнастики; клас віолончелі вів Яків Козарчук; теоретичні предмети викладали управитель – Р.Рубінгер, А.Гіссовська (сольфеджіо), Яків Козарчук (гармонію). У 1930 році викладацький актив поповнюється новим викладачем із фортепіано – Галиною Лагодинською, яка приїхала з Дрогобича.

Програма Вищого музичного інституту охоплювала всі музичні предмети, необхідні для теоретичних і практичних занять, здобуття значних знань і навиків. Тож учні могли отримувати всебічну музичну освіту. Особливо обдаровані та працюючі обирали шлях професійних музикантів, аматори ж поширювали свій музичний світогляд, що зазначалося в Статуті [4].

Вступні іспити відбувалися з 10 до 15 вересня, а шкільний рік починався з 16 вересня і тривав до 8 липня.

Прийом в інститут здійснювався за умов фізичного здоров'я, музичної обдарованості, шкільної освіти та інтелектуального розвитку. При цьому існував віковий ценз прийому на певні спеціальності: фортепіано і скрипка – починаючи з 10 років; віолончель – після 12 років; оркестрові інструменти – з 14 років; спів – з 16 років. Навчатися сольного співу могли тільки учні з хорошим музичним слухом, сильним голосом, відповідною тілобудовою. Композицію могли вивчати лише ті, хто здав вступні іспити з теорії музики та гри на фортепіано.

Предмети, які вивчалися в інституті, поділялися на: головні предмети – теорія, композиція (що поєднувала в собі науку гармонію і контрапункт), сольний та хоровий спів, фортепіано й оркестрові інструменти, тобто предмети зі спеціальності; побічні предмети – музична теорія, гармонія, додатковий інструмент – фортепіано та історія музики (західноєвропейська, східноєвропейська до новітніх часів, орієнтальна, грецька та церковна музика) і “надобов'язкові”, куди входили всі сценічні дисципліни – декламація, міміка, сценічна поведінка, танець, основи італійської мови.

Теоретичні предмети були обов'язковими для всіх вихованців закладу. На нижчому й середньому курсах було обов'язковим вивчення теорії та

гармонії, а на вищих курсах – історії й естетики музики, оскільки головною ознакою професіоналізму вважалася ґрунтовна теоретична база.

На початку діяльності філії ВМІ ім. Лисенка в Коломиї діяли фортепіанний, струнний і вокальний відділи. У перший навчальний рік було прийнято дев'ять елєвів у фортепіанний клас нижчого рівня. Успіхи у навчанні в цьому класі поки що були досить скромними. Натомість у класі скрипки навчалася 24 елєвів I–IV року, які відрізнялися доброю музичною підготовкою [5].

Навчання гри на фортепіано було основою кожної музичної школи. Тому у філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка з уведенням у дію реформи Статуту (1910–1911) створили три ступені (по 3 роки навчання) з певним поділом на вищий, середній і нижчий курси, що разом становило 9 років. Пріоритетними цінностями у підготовці майбутніх музикантів були професіоналізм та виконавська майстерність, що базувалися на вивченні піаністичної літератури різних стилів, а також на впровадженні нових поглядів у педагогіці й виконавстві. З інших спеціальностей термін навчання був коротшим. Так, у перші роки діяльності ВМІ термін навчання гри на скрипці тривав 7 років, а після змін у навчальних планах він збільшився до 8 років.

Сольний спів вивчався протягом п'яти років. Навчання сольного співу було найскладнішим з огляду на те, що результат великою мірою залежав від умінь професора, його методики, виконавської школи, а також від потенційних можливостей голосових даних учнів. На той час в українській вокальній та хоровій педагогіці ще не було створено належних теоретичних основ навчання співу.

Важливе місце в навчальних планах займав хоровий спів, який визначався програмою як головний предмет, що був тісно пов'язаний з теоретичними дисциплінами. Викладався він окремо для жінок та чоловіків і готував диригентів хорів.

Навчання хорового співу тривало протягом трьох років. Учні опановували елементарну теорію музики, основи вокалу, здобували знання про голос, його тембр, висоту, силу, звук. Практикували спів дуетами, терцетами, квартетами; засвоювали навички керівництва хором.

Навчання гри на віолончелі тривало шість років.

Матеріальні можливості філії не дозволяли у повному обсязі виконувати окреслену програму: бракувало інструментів, потної літератури, педагогів відповідної кваліфікації. Тому найбільшою популярністю користувалося навчання гри на фортепіано (яке опановувати зобов'язувалися також учні інших спеціальностей на III і IV році науки).

Впродовж усього курсу навчання проводилися різні форми контролю та звітності. Це були інспекції класів та піврічні й річні іспити, що проводилися у лютому і травні (червні) кожного навчального року. Такі іспити прово-

дилися перед комісією, яка складалася з учителя, директора і двох делегатів Управи. На ці экзамени приїздили до Коломийської філії інспектори інституту С.Людкевич, В.Барвінський, деколи Н.Нижанківський [6, с.374].

Іспит зрілості проводили наприкінці навчання і видавали Свідоцтво про успішність. Учні з “першостепенним” Свідоцтвом зрілості допускалися до виступів, отримували похвальну грамоту, мідну чи срібну медаль.

У музичному закладі регулярно проводилися “пописи” – концерти за участю кращих учнів для громадськості міста і краю. Такі пописи відбувалися в залі Народного Дому і, зазвичай, збирали багато публіки. Показовим, на думку одного з прихильників музичного мистецтва, став попис, що відбувся 28 лютого 1931 р. Цей прилюдний іспит зібрав численну публіку – поважне громадянство і молодь. Програма концерту відзначалася різноманітністю: були представлені інструментальна й вокальна музика Р.Шумана, Ф.Шуберта, Л.Бетовена, Ф.Мендельсона, П.Роде, Ш.Беріо, а також твори українських композиторів Я.Лопатинського, Д.Січинського, Я.Ярославенко та ін. Як зазначає дописувач, “увесь попис учнів філії перейшов добре й залишив миле враження”, однак він також слушно зауважує, що “в нинішні часи, коли музична освіта для українців не є люксом, а навпаки – може бути джерелом існування, фахом – треба побажати, щоб якнайбільше нашої молоді ходило до своїх музичних шкіл” [7]. На цьому концерті особливо відзначилися виконавці-скрипалі Л. Сатурська, І.Каратницька, В.Баран, В.Цісик, піаністи М.Сатурська, Н.Поповичівна, О.Нагірна та вокалістка Т.Фединська.

Починаючи з 1925/26 навчального року, Вищий музичний інститут організував у Львові та більших містах краю спільні пописи учнів філій. Учні Коломийської філії вперше взяли участь у такому пописі 19 травня 1930 р. На цьому концерті виступили два скрипалі – Володимир Цісик (кл. проф. Рубінгера) та тринадцятилітній Вільгельм Баран (учень проф. Барана). “В обох, – як відмічає рецензент, – єдна велика повага і пошана, з якою вони ставляться до свого діла як поглядом техніки, так і виконання” [8]. У пописі наступного року відзначилися піаністка С.Гісовська та скрипалі Люба Сатурська і Володимир Цісик [9]. Кожний попис відкривав нові імена талановитих учнів. Так, на спільному концерті елевів 1932 р. “доволі гарну музичну заокруглену лінію виявила М.Витвицька з Коломиї у Ноктюрні Шопена *g-moll...*, а добра наука і технічна презиція еліна була у ... Л.Сатурської з Коломиї” [10]; 1933 рік відзначений успішним виступом Богдана Задорожного з концертом М.Бруха [11], а 1934, окрім уже відомої М.Витвицької, представив вдалий виступ Шехтера, скрипаля вищих класів [12]. Особливо слід відмітити успіхи учнів Коломийської філії у збірних пописах ВМІ ім. М.Лисенка, що відбулися 22–23 травня 1937 р. На цьому концерті “гарно запрезентувалися так рівнем програми, як і її виконанням двоє елевів фортепіано середніх років

Любомир Ковалів і Люба Коссаківна і елевів скрипки Богдан Запотонович (гарно заокруглений тон фразування романси Бетговега). ... та одна адептанка (уперне на пописах філії) солоспіву, О.Николишинівна з гарним мецесоправовим матеріалом і доброю дицією” [13]. Як зазначає у відгуку на цей попис директор інституту Василь Барвінський, “продукції учнів із філії... ствердили не тільки велику, совісну працю, на загальне добро педагогічного проводу у наших філіях, але виявили і дуже гарне відношення і запал до музичної студії нашої молоді, що переконуючим способом ... проявила ... і дуже часто визначні музичні спосібності” [14].

Регулярне проведення пописів за участю кращих учнів сприяло вихованню сценічної витримки, самоконтролю, фахових навиків, активності, що було однією із складових частин методики виховання музиканта-професіонала.

Формуванню професійних навичок допомагало залучення учнів Музичного інституту до гри в оркестрах. Зокрема, правління навчального закладу робило спроби створити власний симфонічний оркестр, у який активно залучалися вихованці струнного та духового класів. Оркестр у музичному закладі спочатку збирався тільки у разі потреби, перед виступами на концертах. А починаючи з 1935–1936 рр. проф. Р.Рубінгер організував невеликий симфонічний оркестр, у якому, крім учнів інституту, гралі коломиянці: д-р Роман Ставничий на віолончелі, його син Андрій на контрабасі, проф. Баран на скрипці, проф. Іван Зубень – відомий письменник – на гобой, а в разі необхідності запрошувалися музиканти духового оркестру руханково-спортивного Товариства “Сокіл”. У репертуарі оркестру були відомі твори західноєвропейських і вітчизняних композиторів: “Незакінчена симфонія” Ф.Шуберта, “Арлезіанка” Ж.Бізе, симфонія М.Вербицького в редакції С.Людкевича тощо [15].

У 20-х роках у музичному житті Галичини з’являється новий вид концертної діяльності – тематичні концерти. Філія Музичного інституту ім. М.Лисенка в Коломиї організовувала проведення концертів, на яких проголошувалися реферати на музичні теми для широкого кола слухачів. Такі реферати було багато, але найкраще враження склав, на думку Г.Лагодницької, “реферат професора Романа Шинайло про підсовєтську українську музику. Його розложено на два вечори, ілюструвала його фортеп’яном Ірина Николишин” [6, с.378].

Одним із кращих мистецьких вечорів, на думку не тільки слухачів, а й відповідальної критики, був концерт із творів Е.Гріга, який відбувся 16 грудня 1935 р. Його провели силами філії Вищого музичного інституту і чоловічим хором товариства “Коломийський Боян”. Програма концерту була складна й насичена. Виконувалися: перша сюїта “Чер Гюнг” у виконанні оркестру Музичного інституту під орудою Р.Рубінгера (за участю 31 особи), хоровий твір “Олаф Тригвазої” (мішаний хор із 65 осіб), яким диригував д-р Роман Ставничий, солістами виступали Марія Витвицька, Клим Гнатюк і Ірина

Николишин, та інструментальне тріо: Ірина Николишин (фортепіано), Роман Рубінгер (скрипка) і Яків Козарук (віолончель). Доповідь про Е.Гріга, його творчість проголосив Яків Козарук. Новиною для подібних концертів було те, що перед кожним номером музиколог-доповідач давав коротку інформацію про зміст і форму твору [16].

Такі заходи сприяли популяризації творчості визначних композиторів та розширенню музичного світогляду громадськості міста.

Діяльність філії ВМІ у Коломиї була припинена у зв'язку з Постановою за №1545 Ради Народних Комісарів УРСР від 19 грудня 1939 р. про реорганізацію закладів культури й мистецтв Галичини. Згідно з нею у Львові було проведено реорганізацію мережі музичної освіти, за якою на базі трьох навчальних закладів, а саме: ВМІ ім. М.Лисенка, консерваторії Польського Музичного Товариства та імені К.Шимановського, а також Інституту музикології Львівського університету утворено Державну українську консерваторію [17, с.25].

У післявоєнні роки на базі філії ВМІ в Коломиї у грудні 1939 р. була сформована музична школа, яка продовжує свою роботу по сьогоднішній день.

Діяльність Вищого музичного інституту високо підняла українське музичне мистецтво в Коломиї. Вихованці та педагоги цього закладу брали активну участь у концертному житті міста. Регулярно проводилися ювілейні імпрези, концерти творчих організацій (Музичного товариства ім. М.Лисенка, "Коломийського Бояна" та інших), лекції-концерти, вечори класичної музики, сольні виступи виконавців. Це сприяло ознайомленню широкої публіки з музичними творами талановитих зарубіжних і вітчизняних митців та розбудженню музичного життя міста і краю.

Серед учнів – випускників Коломийської філії багато талановитих і відомих музикантів. Це: Володимир Цісик – скрипаль і професор Українського Музичного інституту в Нью-Йорку, Люба Коссак (Баб'юк) – професор Львівської консерваторії ім. М.Лисенка, Богдан Запатович (США), Вільгельм Баран – артист оперного оркестру у Відні, Богдан Фіглюс (США), Дарія Кассіян (США), Люба Сатурська, Марія Витвицька-Сливинська (США), Надія Недільська – викладач Українського музичного Інституту у Філадельфії, Леся Шипайло (США), Юрій Новодворський – викладач Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського, Любомир Ковалів (загинув у роки війни), Марта Коссак (тепер Волошинська) – у Коломиї, Оксана Яремич (США), Нуся Кібюк (закінчила Львівську консерваторію, Київ) та інші [6; 15].

Отже, діяльність філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Коломиї була різноплановою і неоцінено важливою, що в першу чергу сприяло становленню та розвитку музичної освіти в місті та регіоні в перші десятиліття ХХ століття.

1. Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руських музичних консерваторій у Львові // Діло. – 1902. – Ч.239.
2. Людкевич С. Музичний інститут ім. М.Лисенка // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи – Т.ІІ – Львів, 2000. – С.299-301.
3. Діло. – Львів, 1926. – Ч.151.
4. Дирекція В.Музичного Інституту. Звіт із діяльності Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка і його філії (за 1929-1930 рр.) // Музичний Вісник. Видав. тов-во ім. М.Лисенка. І піврік – 1930 – Львів. – Квітень. – С.5-6.
5. Шкільний Устав Вищого Музичного інституту під управою "Союза співацьких і музичних товариств" у Львові – Львів, 1903. – 66 с.
6. Галя Лагодницька-Залеська. З музичного життя в Коломиї // Над Прутот у луц. Коломия у сногахдах. – Торонто, 1961. – С.371-382.
7. Діло. – 1931. – 10 березня. – Ч. 53. – С. 6.
8. Діло. – 1930. – 11 червня. – Ч. 126.
9. Діло. – 1931. – 14 березня. – Ч. 57.
10. Діло. – 1932. – 5 лютого. – Ч. 26.
11. Діло. – 1933. – 20 травня. – Ч. 127.
12. Діло. – 1934. – 26 травня. – Ч. 136.
13. Діло. – 1937. – 26 травня. – Ч. 115.
14. Барвінський Василь. Хроніка й рецензії // Українська музика. – Р.І. – 1937. – Ч. 4. – С.55-56.
15. Бабюк Люба. З історії музичного життя Коломиї // Музика Галичини. – Т.ІІ. – Львів: Сполом, 1999. – С.149-163.
16. Діло. – 1935. – 23 грудня. – Ч. 343.
17. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка – Львів: Сполом, 2003. – 256 с.
18. Мазета Лешик, Мазета Тереса. Шлях до музичної академії у Львові – Том 1. Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. ХV ст. – до 1939 р.). – Львів: Сполом, 2003. – 288с.; Том 2. Від консерваторії до Академії (1939-2003). – Львів: Сполом, 2003. – 200 с.

The article deals with the activities of the branch Lysenko Institute of in Kolomyia. Basic spheres of the educational establishment activities are determined in it

Key words: music education, education, concert activity

УДК 789.5

ББК 85.313

Богдан Кіндратюк

ДЗВОНАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО НА ГУЦУЛЬСЬКИХ ГОНЧАРСЬКИХ ВИРОБАХ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття аналізує зображення дзвонів і дзвонарів на гуцульських кахлях. Визначено функції і зміст дзвонарського мистецтва на гуцульських гончарних виробках.

Ключові слова: дзвони, дзвонарське мистецтво, гончарство, кахлі.

Серед актуальних проблем української кампанології – науки про церковні дзвони й дзвоніння – є не тільки створення наукової джерельної бази, а й студії над їх функціональним призначенням. Нами вже приверталася

увага до дзвонарського мистецтва в літписах [1], усній народній творчості [2], іконах *Страшного Суду* [3], загалом у духовному житті українців [4; 5]. Однак іконографічні аспекти потребують глибшого й системного опрацювання: зображення дзвонів і дзвонарів у книжкових мініатюрах і гравюрах, народних малюнках, гуцульських кахлях тощо. Це дає можливість прослідкувати не тільки типи зображень церковних дзвонів, а й їх ужиткове призначення.

Цікаве мистецьке явище української культури – гуцульські кахлі – досліджувало немало мистецтвознавців [6; 7; 8; 9; 10]. Ними приверталась увага до оберегової функції зображених на кахлях святих (наприклад, св. Миколу “шанували як заступника бідних і обездолених, а гончарі, ще й до того, як покровителя ремесел” [6, с.30]), поряд котрих ставилися кахлі із церквами, хрестами, дзвонарями [6, с.32; 9, с.451], виділялась їх особлива декоративність образів [10, с.438], порівнювались малюнки споруд для дзвонів і дзвонарів у виробках того чи іншого майстра [9, с.454]. Вивчення літератури, де характеризуються вироби гуцульських гончарів, переконує, що ще недостатньо звертається увага на окреме оберегове призначення створених ними образів дзвонів і дзвіночків; їх чомусь не відносять, як приміром Тарас Янко, до музичних інструментів [10, с.438]. Тому метою нашої розвідки є вивчення охоронної функції образів цих ідіофонів у кахлевих виробках майстрів українського мистецтва. *Завдання* бачаться у показі місця та ролі дзвонів у міфології, їхніх зображень на кахлях, систематизації інформації про побутування дзвонів у своєрідному етнорегіоні України – Гуцульщині. Водночас це дасть змогу краще вивчати різні способи їхнього підвішування, прийоми гри на них, одяг дзвонарів як джерело інформації про їхній соціальний статус тощо.

Якщо російська кампанологія вже звернула увагу на проблему відображення дзвонарського мистецтва в народних звичаях [див., наприклад: 11], то в сучасних публікаціях українських дослідників Валентина Савеги [12], Іоланти-Анни Чушенко [13], Богдани Прашок [14] про національне радше не йдеться. Ігор Мацієвський хоч згадує про органічне входження дзвонів (подібно до храмового співу) у цілісну структуру церковного обряду й зауважує вплив дзвонарського мистецтва “на стрій і звукоідеал усіх інших видів музики, що звучала на відкритому повітрі” [15, с.10], тільки коротко зазначає деякі християнські традиції, пов’язані із дзвоніннями. Подібно Любомир Кушлик лише згадує про використання великих церковних дзвонів (окрім богослужбових потреб) у певних життєвих обставинах (биття на сполох, при пожежі, повені, нападах звірів, потребі розігнати хмари, відвести бурю, грозу тощо) [16, с.56]. Стисло освітлює місце дзвонів і дзвонів у багатому та яскравому світі української міфології (народних уявленнях, обрядах, звичаях, віруваннях і повір’ях) Валерій Войтович [17]. Не оминає в розповіді про дзвони, біла, дзвінки й дзвіночки традиційного розуміння українцями їхньої оберегової

функції, духовної чистоти Леонід Черкаський [18, с.32, 35]. Ширше згадує деякі народні магичні заклинання, ворожіння, примовки тощо, пов’язані із дзвонами й дзвоніннями, Михайло Тимофійв [19, с.216–219].

Оскільки церковні й громадські дзвоніння та всілякі музичні звучання, створені за допомогою цих ідіофонів, глибоко проникли в життя гуцулів, народні обряди й звичаї, вони отримали шанобливе ставлення (прикладом поважного відношення до дзвонів є часті згадки про них у колядках: *А в Вишнісі рано дзвонили* [20, с.82], *Ізрадують си в дзвониці дзвони* [20, с.90], святі ангели п’ятьма возами саме на першому возі “голосні дзвони” [20, с.177]), то вони були водночас як обереги. Підтвердження цьому є те, що серед зображень християнського змісту (св. Трійці, церкви, капличок, монастирів, хрестів тощо), які традиційно виводилися гуцулами на великодних писанках з охоронною метою, бачимо й дзвони та дзвінці [20, с. 224]. Адже в українській міфології, як і слов’янській загалом, церковне дзвоніння важлива складова культурного простору. Панує переконання, що “деякі міфологічні персонажі показуються на очі людям і шкодять їм тільки після того, як відлунає церковний дзвін. Дзвоніння як присутність вищої сили, Бога, зв’язувалося в народних уявленнях з істиною. Люди вірили в те, що дзвоніння змушує розкаятися клятвopушників, а якщо під час якої-небудь розмови лунали звуки дзвона, то все, що було сказане під час цього, вважалося незаперечною істиною. Церковне дзвоніння, за віруваннями, зупиняє злодія, котрий втікає з місця злочину, і примушує його повернутися назад; віжки, прив’язані до церковного дзвона, заставляють конокрада залишити свою здобич або навіть вдавитися” [21, с.294]. Вважалося, що все зроблене під час звучання церковних дзвонів є ніби освячене вищою силою. Дзвоніння наділялося тими ж магичними функціями, що й гучний голос, крик, стрільба тощо. Гуцули вірять, що після смерті людини поки не вдарити у дзвони, то “душа блукає полями і глухими місцями: лише при звучанні дзвонів вона досягає свого місця призначення” [22, с.168].

Переконання, що дзвони оберігають від грому, лихого повітря, злої сили, міститься в молитві Чина освячення дзвонів: “Господи Боже [...], наповни Своїм Небесним Благословенням дзвона цього, щоб, голос дзвеніння його почувши, противні повітряні сили повідступали далеко від осель вірних Твоїх, і погасли всі їхні розпалені вогненні стріли на нас, і [...] громи блискавок, напад граду, і ввесь шкідливий стан повітря, прогонені й задержувані всесилою й міцною Правцею Твою, були вгамовані, затихли й відступили” [23, с.296].

Що звуки дзвонів сприймалися як своєрідні обереги, засвідчують відповідні написи на них: “СВЯТА МАРИС, ЯКА НАРОДИЛА БОГА, МОЛИСЯ ЗА НАС” (дзвін 1584? р., Певкіне біля м. Ярослава); “ХРИСТЕ, СПАСИТЕЛЮ ВСІХ, ОБЕРІГАЙ СВОІХ СІУГ” (дзвін 1596 р., Львів, монастир сестер

бenedикток); “ЩАСЛИВИ ТІ, КОТРІ СЛУХАЮТЬ СЛОВО БОЖЕ І ОХОРОНЯЮТЬ ЙОГО” (дзвін другої половини XVI ст., Радимно біля м. Ярослава); “ГОСПОДЕ, ЗРОБИ СВІЙ НАРОД ЗДОРОВИМ” (дзвін XVI ст., Правковці біля Перемишля) та ін. [24, с.76, 80, 82, 83]¹. Ці оберегові тексти як прикраси дзвона передавалися кирилицею або латинкою, оздоблювалися виливними прикрасами, зокрема рельєфів того чи іншого святого [24, табл. II–VI, IX]. Про розповсюдження на Гуцульщині дзвонів із подібними прикрасами свідчить напис (у перекладі з латинської мови): “ТЕБЕ, БОГА, ВОСХВАЛЯЄМО, ТЕБЕ, ПАНЕ, ХВАЛИМО” на найбільшому ідіофоні (він вилитий наприкінці XVI ст. [25, с.84]; висота разом із короною – 59 см, нижній діаметр – 67 см) церкви с. Уторопи Косівського району Івано-Франківської області (цей дзвін нині використовується разом із ще чотирма, вилитими в 30-х роках XX ст.).

Такі ж зображення бачимо у виробх гуцульських майстрів, адже вже в середині XVIII ст. Косів мав цілу когорту гончарів, котрі розвивали сюжетні розписи на кахлях. Тематика сюжетів зумовлювалася певними обставинами: підвищеною цікавістю до людини, актуальних подій, чогось незвичного в побуті чи друкованій продукції [7, с.16].

Хоч фахівці прямо не говорять про оберегове значення зображених на кахлях дзвонів, але воно досить виразно впливає з того, що “існував ряд сюжетів, які мали постійне, установлене традиціями місце. Святого Миколая, наприклад, котрому призначалась роль оберега, поміщали на лицьовому боці комина в центрі. Поруч ставили кахлі із церквою, хрестами, дзвонарем. На що ж площину, нижче, виносили святкові й героїчні сюжети – виїзди, музикантів, вершників” [6, с.32]. Про зображення св. Катерини й св. Варвари як втілення ідеї заступництва йдеться в роботі Агнії Колупасової [9, с.451]. З цього випливає висновок про захисне призначення зображених дзвонів. Підтверджується це характеристикою творчості гончарів, у кахлях котрих у дусі народного бачення світу трактуються навіть побутові події та явища, відзначається, що силою свого таланту народні майстри підносили ці зображення “до рівня високих художніх образів. Утім, це не просто зображення – це з’яви, наближені до обрядів, священнодій, в яких митець [...] сам присутній і нас прилучає до цього світу” [7, с.17].

Майстер Олекса Бахматок (1820–1882) на кахельній печі в с. Волове Верховинського району (яка нині знаходиться в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Іокуття імені Йосафата Кобринського (далі – КМНМГП)) після фронтона у верхньому ряді на окремих кахлях схематично зобразив дзвіницю, церкву, св. Миколая. На дзвіниці чотири різних за розмірами дзвонів. На цій

¹ Автор висловлює сердечну вдячність викладачам Інституту філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника доценту Ользі Лазарович і Ларисі Шинайло за допомогу в перекладах із польської та латинської мов.

кахлі (21,7 X 14) дзвонар, як прийнято бити у дзвони, без шапки, одягнутий у сертак (?) і чоботи (?). Шнури прив’язані не до язиків, а, напевно, до важелів.

Для творення різних за функціональним призначенням дзвонів, дзвонареві треба прикласти певні психічні й фізичні зусилля. Про це свідчить зображена на іншій кахлі постать дзвонаря [7, с.7] (див. ілюстрацію 1 [7, с.21]). Він тримає у правій руці шнури до двох дзвонів, а в лівій – до третього. Мотузки прив’язані не до язиків ідіофонів, а до важелів (дзвонар не в гуцульському одязі та, як прийнято, без шапки). Пантоміміка того, хто одночасно б’є в три дзвони, говорить про певне напруження. Підтвердженням цього є характеристика подібного образу на інших кахлях: “Приваблива й жива, повна експресії фігура дзвонаря; стоячи на верхньому помості дзвіниці, один або в парі з помічником, він спритно управляє ансамблем дзвонів” [6, с.30].

На кутовій кахлі з печі, яку міг виготовити Й. Баранюк (1868–?), бачимо зображення дзвонаря, одягненого в гуйош (короткий пригальований різновид чоловічої куртки), у жовтого кольору штаних, узутий у чоботи (дзвони, гуйош, покрівля дзвіниці й прикраси по периметру зеленого кольору). На цьому взірці добре видно, що дзвони нерухомо прикріплені до осей, вверху – проти ваги. Кахляр чомусь зобразив язик дзвонів прикріпленими ззовні (див. ілюстрацію 2 [26, с.80]).



Іл. 1. Кахля “Дзвонар”. Бл. 1875 р.

Іл. 2. Й. Баранюк (?). Дзвонар. Кутова кахля.

Зображення на кахлях, що пов'язані із дзвонарським мистецтвом, не завжди носили власне релігійну образність. Серед різноманітних життєвих сюжетів на цих виробах, які розміщалися на нижніх рядах, зустрічаємо сатиричне змалювання О.Бахматюком образу дзвонаря з перехиленою чаркою (1878, КМНМГП), адже випити на дзвіниці чи біля неї вважалося великим гріхом. Водночас такий образ теж мав своє оберегове значення – застерігав проти вживання алкоголю.

Оберегове призначення образів дзвонів підтверджується також тим, що береги тарілок інколи прикрашалися віночком, утвореним мотивом дзвонів². Наприклад, на тарілці Й.Баранюка у вазонковій композиції (стилізоване дерево життя) бачимо три квітки й із верхньої виходять пуп'янки-дзвони. На іншій тарілці в середині мальтійського хреста, композиція якого утворена дзвонами, по краях сюжет підсилений віночком із дзвоників. Мальтійськими хрестами, які утворюються мотивом дзвонів, гуцульські майстри кінця XIX – початку XX ст., зокрема Й.Баранюк, Юрій (1822–1884) і Микола (1858–1920) Шкрібляки часто прикрашали баклажки, рахви, тарілки, миски, подвійні соплі. Багато виточених дерев'яних дзвоників різьбярі часто підвішують як прикраси до свічників-трійць, патериць, люстр тощо.

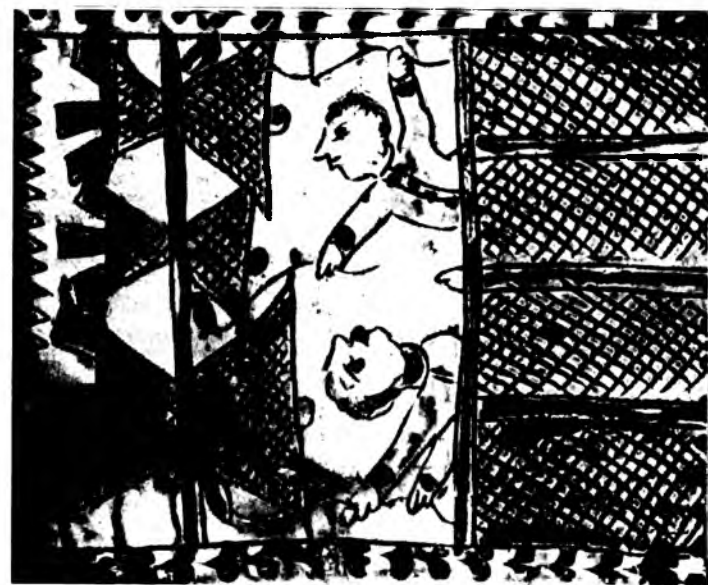
Систематизація іконографії дзвонів у гуцульських кахлях сприяє дослідженню їх різних функцій. Водночас мотиви дзвонів, дзвонарів і відповідних споруд мали велике значення для формування шанобливого ставлення до дзвонарського мистецтва. Інформація з виробів народних майстрів щодо розповсюдженого побутування дзвонів на Гуцульщині сприяє глибшим студіям кампанологів. *Перспектива* наукових пошуків бачиться у подальшому вивченні іконографії дзвонів і дзвонарів у виробах ужитково-прикладного призначення українських майстрів, чекає своїх дослідників робота Зенона Кузеля про вплив Церкви на народний побут українців “Der Einfluss der Kirche auf das ukrainische Volksleben” у книзі “Ukraine und die Kirchliche Union” (Берлін, 1930 р.) [27, с.22], що стане підґрунтям глибоких студій оберегової функції дзвонів і дзвонів.

1. Кіндратюк Б. Літописні джерела до історії дзвонів і дзвонів у Київській Русі // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – Вип. V. – С. 3–11.
2. Його ж. Усна народна творчість про церковні дзвони й дзвонів // Там само, 2002. – Вип. IV. – С. 104–114.
3. Його ж. Дзвонарське мистецтво України в іконах “Страшного Суду” // Там само, 2004. – Вип. VII. – С. 94–99.
4. Його ж. Церковні дзвони й дзвонів в духовному житті українців // Духовність українства: 36 наук праць / Ред. кол. Ю. Білодід та ін. – Житомир: Редак.-видав. відділ ЖДПУ ім. І. Франка, 2003. – Вип. шостий. – С. 38–40;

² Автор висловлює щире подяку Романі Баран – завідувачу відділу кераміки КМНМГП – за привертання уваги до багатьох виробів гуцульських майстрів із мотивами дзвонів, дзвоників і дзвіниць



Майстер із Косова. Кутова кахля “Дзвонар” (23 X 17) [6, с. 57].



О. Бахматюк. Кахля “Дзвонар” (22 X 18) [6, с. 139].

Кіндратюк Богдан. Дзвонарське мистецтво на гуцульських гончарських виробках XIX початку XX століття

- 5 Його ж. Церковні дзвони та дзвониння у громадському побуті й обрядах українців // Там само, 2004. – Вип. сьомий – С. 53–58.
- 6 Гоберман Д. Росписи гуцульських гончарів. Л.: Искусство, 1972. – 200 с.
- 7 Олекса Бахматюк Альбом / Вступ. стат. та впорядкув. Юрія Лашука. – К.: Мистецтво, 1976. – 96 с.
- 8 Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини. Альбом / Авт.-упоряд. О.Кратюк. – К.: Мистецтво, 1991. – 208 с.
- 9 Колупасва А. Гуцульські кахлі: композиції на релігійну тему // Історія Гуцульщини. У 6-ти т. – Львів: Логос, 2001. – Т. VI – С. 446–456.
10. Янко Т. Гуцульські кахлі // Там само. – С. 436–445.
11. Давыдов А. Колокола и колокольные звоны в народной культуре // Колокола. История и современность. Сб. статей / Ответ. ред. Б. Раушенбах; Состав. Ю. Пухначев. – М.: Наука, 1985. – С. 7–17.
12. Савва В. Благовест. История колоколов, колокольного литья, колоколен и колокольной бронзы. – Днепропетровск: Пороги, 2000. – 461 с.
13. Чушенко І.-А. Хтось у дзвони тихо б'є... – Львів: Мистецер, 2001. – 80 с.
14. Працюк Б. Время и колокол // Час. Простір. Музика: 36 статей. Наук. вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 63–66.
15. Мацієвський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та ангажованість // Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди. Матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Івано-Франківськ–Надвірна, 10–11 березня 2000 р.). – Івано-Франківськ, 2000. – С. 5–14.
16. Кушлік Н. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині // Там само. – С. 54–60.
17. Войтович В. Дзвін // Вип. жє. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – С. 143–145.
18. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. – Київ: Техніка, 2003. – 264 с. – (Народні джерела).
19. Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних // Музика Галичини. Musica Galiciana – Львів, 1999. – Т. II. – С. 209–233.
20. Шухевич В. Гуцульщина / Репринт. вид. У 5-ти частинах. – Верховина: Журнал "Гуцульщина", – 1999. – Ч. 4. – 304 с.
21. Шапарова Н. Краткая энциклопедия славянской мифологии. Около 1000 статей / Н.Шапарова. – М.: ООО "Издательство АСТ", 2001. – 624 с.
22. Кайндль Р. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. Перевидання 1894 р. – Чернівці: Молодий буковинець, 2000. – 208 с.
23. Чини благословення й освячення дзвона // Трєбник. – Львів, 2000. – С. 296–297.
24. Szydłowski T. Dzwony starodawne z przed r. 1600 na obszarze b. Galicji. – Kraków, 1922. – 96 s.
25. Кіндратюк Б. Париси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / Редакт. і автор переднього слова Юрій Ясіновський. – Івано-Франківськ-Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (Серія: Історія української музики. – Вип. 9: Дослідження), 2001. – 144 с.
26. Гоберман Д. Искусство гуцулов. – М.: Сов. художник, 1980. – 192 с.
27. Пеленський С. Зенон Кузеля – етнограф // Кузеля З. Бойківське весілля в Лавочині. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004. – С. 17–23.

The article deals with the peculiarities of depicting of bells and bell-ringers in Hutsul tiles. The functions and the purpose of bellringing in the pottery of Hutsul region are described here.

Key words: *bells, the art of bell music, pottery, tiles.*

ПІАНІСТКА ОЛЬГА ОКУНЕВСЬКА (до 130-річчя від дня народження)

Стаття досліджує творчий шлях та мистецьку діяльність видатної піаністки і педагога, однієї із засновниць західноукраїнської піаністичної школи Ольги Окуневської.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, виконавство, концертна діяльність

Серед діячів української культури чимало обдарованих, яскравих особистостей, імена яких не зайняли поки що належного їм місця в пам'яті нащадків. До них слід віднести і визначну піаністку та педагога, одну із зачинателів західноукраїнської фортепіанної школи – Ольгу Окуневську. Її ім'я, як і ім'я її видатної родини, мало хто знає в Україні й навіть на Прикарпатті, у Яворові, звідки вона родом, де прожила більшу частину свого життя й померла вже в радянські часи. Найперше, через відсутність матеріалів, які у свій час замовчувалися...

Основу сучасної інформації складають музикознавчі публікації тогочасної періодици ("Діло"). Їх автором є С.Людкевич. Деякі відомості про О.Окуневську знаходимо у статтях Н.Кашкадамової "Про шляхи розвитку Львівської піаністичної школи", Я.Михальчишина "Піаністка й педагог", В.Гуменюка "Порвані струни родини Окуневських" та І.Пелипейка "Жінка високої шляхетності". Про неї згадується у листуванні Лесі Українки до О.Кобилянської і О.Кобилянської до О.Маковея. Метою запропонованої статті є спроба на основі відомостей про життя і творчу діяльність О.Окуневської визначити її місце і роль у розвитку галицької фортепіанної школи.

Ольга походила з давнього священничого роду Окуневських, який був у авангарді культурного відродження на Покутті разом із родинами Кобринських, Шухевичів, Озаркевичів і багатьох інших. Її рід упродовж XIX століття постачав українській культурі визначних діячів у галузі політики, літератури, науки та музики. Старший брат Теофіл був відомим громадським і політичним діячем, послом від радикальної партії в австрійському парламенті в 1897–1900 і 1907–1918 роках, захищав права українського народу. Другий брат, Ярослав, був військовим лікарем, адміралом австро-угорського флоту (перший гуцульський адмірал!). Крім медицини, великі його заслуги в розвитку української публіцистики, мемуаристики, у збагаченні нашої літератури художньо-документальними нарисами з життя й побуту багатьох народів світу (два томи "Листів з чужини"). Сестра Наталія – активістка жіночого руху в Галичині й на Буковині. З того самого роду походила Софія Окуневська-Морачевська – перша жінка-лікар в Австро-Угорській імперії, письменниця, збирачка фольклору. З цього ж роду була і Наталія Кобринська.

Ольга – наймолодша донька в родині Окуневських. Народилася 1875 року в селі Яворові на Гуцульщині, у якому її батько Іполит у 1868 році отримав посаду священника. У їхньому домі часто бували видатні тогочасні українські письменники, поети, діячі науки й культури: І.Франко, Леся Українка, М.Коцюбинський, В.Стефаник, М.Грушевський, Гнат Хоткевич, В.Шухевич і багато-багато інших. Саме завдяки родині Окуневських селу Яворів, задовго до Криворівні, судилося стати свосередним українським Олімпом, приїжджати до якого вважалося за велику честь.

Ось у такому оточенні і спілкуванні проходило дитинство та юнацькі роки майбутньої піаністки. Ольга вчилася в місцевій парафіяльній школі. Ми не знаємо, під чий впливом і коли захопилася музикою, але достеменно відомо, що музичну освіту вона отримала у Віденській консерваторії. Варто згадати, що обидва її брати здобули освіту також у Відні. Після закінчення навчання у Відні Ольга їде до Києва і деякий час бере уроки з фортепіано у Миколи Лисенка. Тут, у Києві, Ольга знайомиться з Лесею Українкою і входить до кіл національно-свідомої української інтелігенції. По закінченні навчання вона повертається у Яворів через Чернівці, де познайомилася і подружилася з О.Кобилянською, яка часто гостювала в сім'ї Окуневських. Також тут, у липні 1901 року, зустрічалася Леся Українка, коли їхала на лікування в Буркут, про що докладно описано в її листі з Буркута до Ольги Кобилянської, датованому 1 серпня 1901 року. В листі з повагою зазначено, що Ольга Окуневська "... стала значно ліпше грати і сама стала куди цікавішою, ніж була у Києві" [1, с.260-264].

З 1896 р. О.Окуневська живе в Перемишлі. Ми не знаємо, через які обставини вона, молода дівчина, вирішила поїхати працювати далеко від рідного дому. Нам видається справедливим стверджувати, що в Ольги були високі наміри щодо свого призначення в житті, які культивувалися в їхній родині, і вона свідомо вибрала стежку незалежності, присвятивши себе служінню рідному народові на ниві мистецтва.

Перемишль не випадково став важливим місцем у житті О.Окуневської. На той час це був значний культурний центр Галичини, друге, за значенням, після Львова місто краю, у якому з кінця XIX століття розпочався активний процес становлення професіоналізму в музичній культурі Західної України. Це був час, коли настала нагальна потреба в підготовці та вихованні професійних національних музичних кадрів. У своїй статті "Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні" С.Людкевич наголошував: "Українська музична фахова школа – це одна з найважливіших органічних частин нашої рідної школи, яка для нас є справедливо символом національного відродження та якою наша суспільність у Галичині мусить дорожити саме тому, що не має своєї власної держави, яка має обов'язок усіма засобами плекати чистий ідеал національної культури" [2, с.389-395].

Вивчення історії фортепіанного виконавства та музичної освіти в Галичині кінця XIX століття бере свій початок саме з імені Ольги Окуневської. Вона була однією з перших професійних українських піаністів. Разом із піаністкою Ольгою Ціпановською була засновницею фортепіанної школи як безпосередньо в Перемишльському дівочому ліцеї, так і в широкому розумінні цього слова. О.Окуневська більше як двадцять п'ять років (з невеликою перервою) очолювала цю школу, яка "...стала значним осередком музичної освіти в Галичині" [3, с. 13]. Учениць готували до професійної роботи, хоч, насамперед, мали на увазі розвивати їхній світогляд, постійно дотримуючись цього напрямку.

У десятих роках XX століття у школі зародилася важлива традиція проводити в кінці кожного навчального року музичні концерти-звіти ("пописи"), що відіграло певну позитивну роль у культурному розвитку Перемишля. У своїй рецензії на один із перших концертів учнів школи (1909 рік) С.Людкевич відзначив високий дух, який панував у цьому закладі, а звідси і високий рівень виконавства дівчат-піаністок.

Двома роками пізніше (1911), знову побувавши на концерті-звіті "школи фортеп'яно", Станіслав Людкевич назвав його уже "моментом важним і незабутим, бо се був перший музичний наш попис у Перемишлі, до якого треба віднести не тільки серйозно, але й респектовно, і який у многих моментах відбивав значно від шаблонів в офіціальних школах і консерваторіях музичних; знати се було трохи і в доборі поодиноких продукцій (творів. – М.Б.), що деколи не числилися зі шкільними нормами поодиноких "ступенів" науки, про які годі й питати. Бракувало тут трохи фуг, сюїт і сонат старого і класичного стилю і т.д. Та попри те все, попис тим оригінальніше представлявся та в результаті зробив на кожного неупередженого, а музикально тямущого вражіння, що наука фортеп'яно в ліцеї змістом своїм у суті речі далеко переходить границі, назначені їй умовами і нормами шкільними та майже вповні досягає задач, які ставить собі всяка й найповажніша музична школа" [4, с.441-442].

Наступного, 1912 року, Станіслав Людкевич знову говорить, що "музична школа фортеп'яно в дівочім ліцеї, яка, замкнена в шкільних мурах, не потребує реклами, ані не має конкуренції, підіймає останніми роками свій престиж музично-педагогічний так високо, що переходить найсміліші надії всіх, що інтересуються нею", і далі: "Якщо порівнювати його з минулорічним, то оцінка мусить вийти вдвоє похвальніша. Велика праця – та ще кращі результати. Бо справді серце ширшає в грудях, коли бачиш, що десь у наших пансіоні, тихо й незаметно, ростуть і розвиваються таки на очах кріпкі і дуже музикальні таланти, зростає культ і почуття правдивої краси і штуки та никнуть останки дилетантизму. За все те учительському проводові щире спасибі" [5, с.446].

Як бачимо з рецензій С.Людкевича, професіоналізм у школі постійно зростав, і в цьому була найбільша заслуга її директорки – Ольги Окуневської.

"Ніякі похвали тут не зможуть зрівноважити тої величезної суми і вартості праці, вложеної над музикальною освітою дівчат у перемишльськім ліцеї. Не треба, мабуть, і казати, що львина часть заслуги належить знаменитій просто вчительці і директорці школи п. О.Окуневській, що своїм ученицям, особливо ж надійним, віддається всією душею з правдивим пожертвуванням" [6, с.447].

О.Окуневська виявила послідовність та наполегливість у налагодженні систематичної освіти дівчат-піаністок, що дозволило відчутно підняти фаховий рівень викладання фортепіано. За свою багаторічну вчительську працю вона виховала багатьох учениць, сформувавши їхній світогляд та піаністичні принципи в початковий період. Серед них дві найвизначніші, що прославили як її ім'я, так і галицьку піаністичну школу початку XX століття. Це – Наталія Кміцикевич-Цибрівська (1896–1986), яка після ліцею вчилася у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові та у Віденській музичній академії в К.Радля й інших; концертувала в Західній Україні, в радянські часи працювала в музичному училищі Станіслава (нині Івано-Франківськ) та Володимира Божейко (1895–1955), яка вчилася у Теодора Ленетицького, Еміля Зауера й А.Кессісоголю у Віденській музичній академії, концертувала у Відні, Празі, Гауці та Західній Україні. Вона була першою галицькою піаністкою, що почала виступати на європейських концертних естрадах. Високофаховим мистецьким рівнем свого виконання зробила відчутний внесок у підвищення музичної культури Західної України.

Окрім педагогічної діяльності, О.Окуневська постійно займалася концертно-виконавською діяльністю по містах Західної України. Брала активну участь у громадському житті Перемишля і Львова. Вона неодноразово виступала в концертах до Шевченкових роковин, виконуючи твори М.Лисенка. Виступала на першому концерті-ювілей Івана Франка, який влаштувала студентська молодь Львова 30 жовтня 1898 року. "Вдалося теж вставити у програму фортеп'яну точку, бо відома піаністка, прихильниця Франка Ольга Окуневська згодилася виступити на концерті з одною лістівською та лисенківською точкою", – згадував С.Людкевич [7, с.406-407].

У цьому ж році вона виступала разом з усесвітньо відомою співачкою Соломією Крушельницькою як акомпаніаторка. Це підтверджують театральні афіші, які досі збереглися. На одній з них читаємо: "Концерт зі співучаствою піаністки п-и Ольги Окуневської, учениці М.Лисенка 21 червня 1898 року, Львів" [8, с.128]. Достеменно не відомо, як і де познайомилися дві великі артистки, але, ймовірно, через брата Теофіла, який довгі роки підтримував дружні стосунки з С.Крушельницькою.

У 1923 році, після смерті сестри Наталки, Ольга покидає педагогічну працю і назавжди повертається у Яворів у будинок своїх батьків, у "монастир", як любили називати його сестри. З собою забрала улюблене фортепіано

австрійського виробництва. Часто грала на ньому, звуки його розносилися далеко по сусідніх горах. Пікуди не виїжджала, але з великою любов'ю приймала дорогих їй гостей: чи то рідних братів – Теофіла і Ярослава, чи Ольгу Кобилянську та інших.

Ольга прожила найдовше з усіх Окуневських і померла в 1960 році. Прожила самотньо. До 1939 року вона вела велике господарство, мала прислугу, яка їй допомагала. З приходом радянської влади господарство ліквідували, прислуги не стало, і стара жінка доживала свій вік у матеріальних нестатках. Вона слабо орієнтувалася у практичних справах, чим користувалися не завжди совісні люди. Так, інструмент купив у старої піаністки один панок із Косова майже за безцінь і незабаром вивіз його в Палестину, де вигідно продав [9].

Інші цінні речі, реліквії, книжки (сімейна бібліотека налічувала книжки на п'ятьох мовах) опинилися у руках колекціонерів та випадкових людей. Громадськість виявила байдужість до людини, яка так багато зробила для української культури. Навіть на її могилі встановлений хрест не має напису.

На закінчення варто підкреслити про необхідність розвитку духовності нації через вивчення культурної спадщини свого минулого. І в цьому контексті творча постать Ольги Окуневської заслуговує на "повернення із забуття".

О.Окуневська стала однією із засновниць перемишльської піаністичної школи і відіграла велику роль у становленні, розвитку й успіхах галицького піанізму. Її виконавська, педагогічна та громадська діяльність долучається як самодостатня частка до складного процесу становлення професіоналізму в західноукраїнській музичній культурі.

1. Леся Українка. Лист до О.Ю.Кобилянської // Зібрання творів у дванадцяти томах. – Том 11. Листи (1898–1902). – К., 1978. – С.260–264.
2. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Том II. – Львів, 2000. – С.389–395.
3. Кашкадамова Н. Фортеп'яння мистецтво у Львові. – Тернопіль, 2001
4. Діло. – Львів, 1911. – Ч.127.
5. Діло. – Львів, 1912. – Ч.132.
6. Діло. – Львів, 1912. – Ч.133.
7. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Том II. – Львів, 2000. – С.407
8. Врублевська В. Соломія Крушельницька: Роман-біографія. – К.: Діпнро, 1986.
9. Гуменюк В. Порвані струни родини Окуневських // Гуцульщина. – 1994. – №6(42). – Вересень.
10. Медведик П. Записки НТШ. – Т.226. – Львів, 1993. – С.430–431.

This article deals with the returning of the name of one of the first founders of the West Ukrainian piano school – Olga Okunevska, a famous pianist and a teacher from forgetfulness.

Key words: piano art, artistic performance, concert activity.

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

УДК 781.6

ББК 85.310.71

Богдан Стюга

ОСОБЛИВОСТІ ПОЗАМУЗИЧНИХ ЧИННИКІВ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В МУЗИЧНИХ ТЕКСТАХ КІНЦЯ ХХ ст.

Стаття присвячена аналізу позамузичних чинників художньої цілісності музичних текстів кінця ХХ ст. Розглядаються форми прояву і приклади таких робіт здійснюють на основі творчості українських, шведських та польських композиторів

Ключові слова: музичний текст, позамузичні чинники, композиція, інтерпретація

Увага, що приділяється українськими музикознавцями вивченню питань ролі та місця позамузичних чинників в організації художньої цілісності, помітно зросла впродовж останніх десятиліть. Це було спричинене, з одного боку, повсюдним утвердженням мистецьких принципів постмодернізму в музичній творчості. З іншого ж, – цьому помітно сприяли активне розроблення різних аспектів теорії музичної інтерпретації та декодування змісту музичних творів слухачем (Н.Дика, В.Іванченко, М.Ковалінас, О.Котлярєвська, В.Москаленко, А.Сташевський), а також початок всебічного дослідження музичного тексту (О.Гармель, О.Данєвська, М.Ковалінас, О.Козаченко, І.Коханик, Є.Морева, В.Москаленко, О.Мурзіна, І.Пяковський, О.Сакало, О.Самойленко, Н.Товстопят, С.Шип). Так чи інакше, музикознавці все частіше звертаються до проблем, пов'язаних із функціонуванням позамузичних чинників у музичній творчості, підкреслюють їх важливість та досліджують у загальнокультурному й специфічно музичному аспектах. Пропонована стаття своєю метою ставить висвітлення ролі позамузичних чинників в організації музичних текстів як цілісних артефактів, пов'язаної із закодовуванням-розкодовуванням їх значеннєвих рядів, побудовою інтертекстуальних фігур і референційних зв'язків, що уможливають ці дії, і збиранням закладеної автором екстрамузичної інформації та її узагальненням у ході процесу художньої комунікації. При цьому предметом нашої уваги є насамперед такі позамузичні чинники, які відіграють у зазначених процесах роль домінуючих.

Позамузичні чинники завжди посідали помітне місце у процесі компонування, способи якого постійно змінювалися, еволюціонували, вдосконалювалися. Але незмінним залишався їх величезний вплив на процес творення музики – чи йдеться про Г. де Маїно, чи про М.Дилецького, Ф.Й.Гайдна чи Р.А.Шумана, про В.Сильвестрова або Д.Лігеті. Особливо помітне місце у цьому процесі займає слово: у вигляді словесного ряду, формотворчої основи, спрямовуючої назви, програми тощо. Однак впродовж майже тисячоліття – від Ars antiqua й аж до ХХ сторіччя – еволюція сфери мистецтва

фесійної музичної творчості розвивалася в керунку формування самодостатніх методів організації художньої цілісності на основі інтрамузичних закономірностей. Роль позамузичних поступово ставала все більше підпорядкованою, службовою. Ситуація почала кардинально змінюватися у XX сторіччі, надто ж – із виходом на авансцену культури нової музики [1]. Уже наприкінці XX ст. вагомість впливів позамузичних чинників на організацію художньої цілісності стала не просто помітною, але, дуже часто, вирішальною. Вони стають одним із домінуючих чинників організації художньої цілісності в музиці. І розглядаються, як правило, в широкому загальнокультурному контексті, у якому, власне, існує як художньо-естетична цілісність кожен сучасний музичний текст. Найпрямовістішою характеристикою останнього чимало дослідників вважає розроблений саме в цей період “принцип зведення, збирання всього і вся, аж до посидання непомітного” [2].

Промовистою ілюстрацією тези про вагомість позамузичних чинників у сучасній композиторській творчості є стаття М.Ковалінаса з вельми оригінальною назвою: “Бах+Шуман+Шостакович=Вагнер? или парадокси індивідуального стилю” [3]. У статті йдеться про проблему розуміння музичного твору та адекватного дешифрування закладених у ньому автором референційних кодів та конотативних значень.

Позамузичні чинники і їх роль у процесі організації музичного твору як художньої цілісності виокремлюються особливо виразно у тому випадку, коли ми розглядаємо цей твір як текст, що цілковито реалізується лише в процесі його “читання” та після його завершення. У даному разі надзвичайно важливим стає кожен байт інформації, отриманий слухачем із позамузичних рядів тексту або ж “добутий” у результаті використання референційних зв’язків, зокрема побудови інтертекстуальних фігур.

Показовим прикладом вагомості екстрамузичних чинників організації художньої цілісності є відомий твір К.Пендерезького “Трен за жертвами Хіросіми” (до нього апелює також М.Ковалінаса у згаданій статті), що отримав свою назву зовсім випадково, коли композитор змінив на неї первісну – “8’ 37”, що означала час виконання твору. “Чисто музична” композиція у стилі ксенакісівських “Метастазиса” чи “Піфопракти”, організована способом зіставлення та пов’язування співмірних сонорних сегментів двох основних звученісвих типів, із “хронометричною” назвою сприймалася б як вдало виконане наслідування (коли не епігонство) музики видатного грека. Назва додала музичному текстові нових значенісвих імпульсів. Підготований слухач уже перед прослуховуванням твору вибудовував семантико-конотативну арку між символами, пов’язаними з іще свіжою у свідомості сучасників вселенського звучання трагедією мешканців Хіросіми 1945 року та перипетіями особистої драми, пов’язаної з передчасною втратою любові доньки великого польського поета-

гуманіста XVI століття Яна Кохановського, який своїм талантом надав цій трагічній події, творчо переломленій у рядках геніальних “Третів”, воістину шекспірівського розмаху. Таким чином, композитор, залучивши до тексту культурний контекст останніх 400 років світової історії, не просто змінив семантичне поле твору, але, не міняючи ні його у музичному тексті, незмірно збагатив його референційний потенціал та можливості актуалізації підтекстових значень, які до того у цій композиції **просто не існували**. Відповідно змінилися слухачські підходи до організації художньої цілісності: домінуючими чинниками тепер однозначно стають актуалізовані ряди значень, які “видобуваються” винятково завдяки новій назві, що стала вже невід’ємною частиною тексту твору.

Досить часто транляється також ситуація своєрідного (часом несвідомого!) програмування композитором побудови можливих інтертекстуальних фігур слухачем у процесі “читання” запропонованого тексту. Це здійснюється, як правило, засобом сплавлювання в єдиному семантичному полі інтра- та екстрамузичних інтерпретантів, результатом чого стає породження нових текстових значень через побудову цілого ряду інтертекстуальних фігур, які виводять музичний твір у найширший культурний простір, масштаби якого обмежуються лише культурною компетенцією слухача. Кінцевий результат таким чином спрограмованого процесу організації художньої цілісності може при реалізації задуму в тексті твору досить далеко відхилитися від передбачень автора. У мистецтвознавстві та культурології такий тип творів почав ґрунтовно досліджуватися ще від середини XX ст. і навіть отримав загальноприйняте нині окреслення, впроваджене Умберто Еко, – відкритий твір [4].

Візьмімо для прикладу відомий твір Ліджея Пануфніка 12 евокацій для 12 струнних інструментів “Arbor cosmica”, виконаний у вигляді чітко структурованої системи, внутрішня логіка побудови якої, власне, й має за зразок дерево як цілісний організм. Виконання композиції обов’язково супроводжується ознайомленням з авторською анотацією з роз’ясненням задуму, принципів побудови твору, його структурування. Але вже сама назва твору, ознайомлення з якою відбувається у будь-якому випадку швидше, аніж із рештою тексту твору чи анотацією до нього, спричиняє вихід за межі фіксованого потного тексту й обумовлює можливість вибудовування інтертекстуальних фігур, що у кожному окремому випадку “нарошують” початковий текст до значно ширших масштабів. Так, винесення у назву симфонії слова “дерево” може спричинити появу конотативних зв’язків із відомим у багатьох народів, зокрема слов’янських, фольклорно-міфологічним символом “світового дерева”. Включення такої інтертекстової фігури до основного тексту твору ніскільки не суперечитиме авторському задумові, а певною мірою навіть розширить його. Латинськомовна назва може також спричинити у багатьох

слухачів залучення (доцільність такого залучення може ставитися під сумнів, але виключати цю можливість не вважаємо за реальне) з метою підвищення ефективності музичної комунікації такої специфічної інтерпретанти, як найдосконаліший твір великого Філіпа де Вітрі – мотет “Tuba – In arboris”, який, у свою чергу, “тягне” за собою для включення у відчитуваний текст твору А.Пануфніка масу суміжних інтерпретант, пов’язаних із культурними та історичними реаліями XIV століття. У всіх цих випадках контекстова частина тексту при сприйманні твору істотно відрізняється від первісно “запланованої” автором (тут варто віддати належне позиції Р.Барта з його положенням про “смерть автора” [5]). Відповідно, у будь-якому з описаних варіантів “читання” тексту А.Пануфніка, кінцевий варіант організації його як художньої цілісності буде іншим.

Узагалі контекстно-підтекстові складники позамузичної природи відіграють у музиці XX століття щораз більшу роль. Особливо ж важливими й до певної міри обділеними увагою музикознавців видаються нам саме підтекстові складники нерозривної тріадної єдності “текст – контекст – підтекст”. Існує умовно-аксіоматична думка про те, що текст музичного твору повністю реалізується лише у процесі його відтворення [6]. С.Шип, розглядаючи “відношення музичного тексту до самого себе” [7], зазначає, що при відтворенні музичного тексту існують (як теоретичні абстракції) дві взаємно протилежні тенденції – до руйнування тексту й до точного відтворення його. Гадасмо, що в центрі наведеної музикознавцем схеми [7, с. 20] можна було б відзначити ще одну позицію: *збагачення тексту* як зв’язної і повної послідовності знаків, що функціонують за законами певної мови (знаки можуть мати різну природу і бути, зокрема, екстрамузичного походження). Безумовно, виконавець музичного твору є водночас своєрідним співавтором композитора і вносить до тексту твору інформацію “від себе”. Вирішальну роль тут відіграє актуалізація різних “моделей ситуацій”, особистих знань носіїв певної музичної мови, що акумулюють їх попередній досвід. Цими носіями є також і слухачі твору (тобто “читачі тексту”). Вважається, що інтерпретатор збагачує твір найбільшою мірою контекстово-підтекстовою інформацією, а підтекстова її частина, власне, й актуалізується у процесі інтерпретації [8]. Найчастіше підтекст музичного твору закладається в текст ще в момент реалізації авторського задуму, а реалізація цього підтексту безпосередньо узалежнюється від міри актуалізації попереднього досвіду слухача, особливостей використаних дискурсивних практик та епістемологічною ситуацією у момент сприйняття тексту (тобто можливостей слухачів актуалізувати загальний масив знань (“архів” за М.Фуко), нагромаджених певною культурною епохою).

Наведемо для прикладу декілька показових зразків музичних текстів XX століття. Найбільш відомими виявляться, мабуть, хрестоматійні цикли Е.Саті – “Три п’єси у формі труші”, “В’ялені ембріони”, “Три справжні зів’ялі

прелюдії”. Безумовно, декодування прихованих у цих текстах змістів розпочинається з актуалізації підтексту, закладеного вже в їх назвах. Адже явний значеннєвий ряд цих назв фактично позбавлений сенсу: навряд чи можуть зів’янути прелюдії, нікому не спаде на думку в’ялти якісь ембріони й ніхто не візьметься вирішувати, чи можна написати аж три п’єси у формі однієї труші. Цілком зрозуміло, що назви підігтовхують слухача до актуалізації закладеного в них підтексту як частини музичного тексту творів. Цей підтекст має виразно позамузичну природу й існує у тексті як потенційна можливість, що може бути (може бути частково або й не бути) реалізованою. У будь-якому випадку закладений у назву твору підтекст впливає на подальше прочитання та декодування тексту й організації твору як художньої цілісності. Адже незалежно від того, чи знає слухач про гостру критику на адресу композитора за те, що він мало турбується про форму своїх творів, і про своєрідну художньо-народійну “відповідь” на цю критику трьома п’єсами, форма яких прописана аж надто виразно вже в назві, він обов’язково спробує актуалізувати певні коди, що, на його думку, повинні бути імпліцитно присутніми у тексті твору. Певідомі контекст та підтекст завдяки використанню доступної *позамузичної* інформації, що, ймовірно, може бути дотичною до даного тексту (біографічні дані про композитора, його світогляд, оточення, стиль його творчості, інформація про інші твори цього ж автора й т. ін.), частково реконструюються і пов’язуються у звичній тріаді контекст – текст – підтекст. Підтекст може так і залишитися нерозкодованим або виявитися підміненим па сконструйованим слухачем залежно від використаних ним експлікацій. Від цього, зокрема, залежать способи організації музичного твору як художньої цілісності.

Використання позамузичних чинників як тонких експлікацій авторського задуму, необхідних для організації музичних творів у єдину цілість, добре прослідкувати на прикладі авторських назв ряду творів сучасної музики (тут, як і перед тим, використовуємо при аналізі тексту так званий репрезентативний підхід). Ось декілька прикладів: “Migum für Tuba” М.Карля і “Tuba Migum” В.Рунчака, “Kantrimusik” і “Нісні народів” відповідно М.Карля та С.Зажитька і, нарешті, магія звучання кагльвської назви “Die Entführung im Konzertsaal”, що виразно переткується з модартівською “Die Entführung aus dem Serail”, або ж цикли творів “Тра в карти №1-3” (“Флен-розль”, “Вечірній пасьєанс”, “Нічний преферанс”) чи “Аум-квінтел” К.Іценколенко, “Homo ludens 1-5” В.Рунчака та ін. Цікаво, наприклад, що назви циклів творів К.Іценколенко та В.Рунчака цілком однозначно передбачають цілі ряди позамузичних референцій, які в кінцевому результаті суттєво змінюють характер організації творів як цілісних мистецьких одиниць. Слухач “Homo ludens” В.Рунчака апелюватиме не лише до прекрасно втіленої в музиці концепції “Три тональностей” П.Піндлеміта, але й до блискучих досліджень ігрових ситуацій та моделей поведінки

у книгах Йохана Гейтцінги та Еріка Берпа. А дехто може замислитися і над включенням до ігрового поля поруч із композитором та виконавцями ще й слухача, тобто себе. Назва квінтету для тенорового саксофона, голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі К.Цепколенко підказує, що сприймати цей твір як художню цілісність без мінімального ознайомлення з теоретичними викладками вчення про мову М.Я.Марра означає упустити цілі ряди закладених у ньому композитором значень.

Слухачеві ж, який налаштувався сприймати “Гру в карти” К.Цепколенко подібно до аналогічної за назвою балетної музики І.Стравінського, чекає певне розчарування: це цикл зовсім небалетних композицій камерного звучання. Але ігрова стихія та її логіка, притаманна відповідним картковим розвагам, тут не тільки панівною, а стає фактично головним організуючим чинником у кожній із п’єс. Так, наприклад, у “Нічному преферансі” компактна розстановка чотирьох виконавців-інструменталістів, передбачена авторкою у діаграмі на початку партитури, таки пробуджує уважні паралелі з розсаджуванням чотирьох гравців-преферансистів довкола “зеленого сукна”. Однак референційний ряд на цьому не закінчується. Проникливий слухач почне вибудовувати інтертекстові фігури між характером музики, її розвитку, фактури, динаміки та ін. і однією з комбінацій карт у грі в покер або розкладами “солітера” чи “лев’ятерними” іграми в преферансі. Може також з’ясувати, чи відповідають емоції музики гостроті емоційних станів, що супроводжують гравців названих карткових ігор. Та особливо цікавим є той факт, що, наприклад, фазово-драматургічна організація розгортання форми у “Нічному преферансі” таки справді опирається на фази розгортання у часі процесу відповідної карткової гри: два короткі вигуки “пас” у супроводі постукування по дещі інструмента в партіях флейти та віолончелі “на початку гри” після заявки на гру “хрестовими” у партії органа (цифра 1). Цього принципу “торгування за гру” авторка послідовно дотримується впродовж цілої композиції. До речі, у творі, побудованому в алеаторично-сонористичному дискурсі, звуко-темброві комплекси відповідних мастей не тільки залишаються базованими на незмінних структурних елементах (скажімо, символом хрестової масті є співзвуччя e-a-c¹-e²-f¹-a¹-c²-f² у послідовності з низхідним секундовим ходом паралельних терцій на його тлі, а символом чирв виступає низхідний ліричний хід на сексту – обов’язково *cantabile!* – з подальшим його мелодичним розспівуванням), але й візуалізуються іконографічно: у тих місцях партитури, де фіксуються відповідні комплекси, над їх потним записом представлені символи відповідних мастей. Цікаво прослідкувати, наприклад, розгортання епізоду “бубнової” гри флейти (шість тактів до цифри 4) з поліфонічно-імітаційним “вистуванням” органа. Не менш цікава й наступна “чирвова” (всюди неодмінно – *cantabile!*) гра віолончелі з флейтою (цифра 5), в якій домінують низхідні ходи на сексту

(чи низхідні ходи на дві послідовно зчеплені малі сексти: a-cis-f і т. п.). Напруження гри все більше наростає: у цифрі 7 вступає алеаторично-сонорний комплекс “винових” на форте й *Rubato agitato*. Гра не спиняється. Поступово знакові звукові комплекси мастей починають переплітатися та переходити з партії в партію. Зростає інтенсивність тонового заповнення звученнєвого поля. Стихія алеаторичної гри поступово заповнює всі партії. Неухильно наближається логічна кульмінація твору-гри. Динамічне наростання, що стоїть на межі динамічної кульмінації, раптово завершується у цифрі 19. Цифра 20 розпочинається на pp заявкою “гравця-флейти” (пошепки в інструмент) на гру: *Mi-ser!* у тріольному ритмі вісімка-чвертка. Ця несмілива пропозиція раптово розростається, певинню повторюється, міцніє і матеріалізується у флейтовому *Voce: e²-h¹ (Mi-ser!)*. Наступні епізоди (цифри 21–24) подають нам картину карйного емоційного напруження при розігруванні мізера й могутнього протистояння “мізерної” карти флейти та сильною “довгою масті” у хресті в партії органа. Картина жорстокого побоїща (цифра 23) стає загальною кульмінацією і “мізерної” гри, і п’єси в цілому. У наступній 24 цифрі робиться спроба якимось чином звученнєво примирити двох гравців-опонентів – флейту й орган. Але закінчення останнього “мізера”, як і звучання п’єси, не дає остаточної відповіді на всі запитання: щоб з’ясувати кінцевий результат, ми повинні провести для себе детальний розрахунок, який зможе показати, хто ж таки виграв...

Розгляньмо ще один яскравий приклад із цього ж ряду – “*Recitativo ed Arieto*” М.Ковалінаса. Схожість звучання італійських слів *Arietta* та *Arieto* може ввести в оману (а ця гра значень фонологічно близьких звучань була свідомо використана автором, що спробував зробити акцент, власне, на музичному озвученні останнього слова) – і справді вводить – не зовсім уважного до позамузичних елементів тексту твору (конкретно-назви) слухача. Зрештою, не кожен зобов’язаний знати, що італійською *arieto* означає бучати, товкти, пробивати (до речі, щоразу, контактуючи із цим текстом М.Ковалінаса, мимоволі вибудовуємо інтертекстуальну фігуру, пов’язану з дещо дивною як для музичного контексту, але, вочевидь, надзвичайно актуальною для сьогоденніших європейських реалій інтерпретацією – гордістю італійських сухопутних військ – танками “*Arieti*”). Суть полягає у тому, щоб виявити різницю написання обох слів, одне з яких увійшло до назви твору, і тим самим вибудувати для себе нові ряди його значень. На нашу думку, авторський задум виявився занадто ускладненим через використання дуже непростих ексцентричних моделей. Це добре ілюструє комплексно-стильовий аналіз згаданого твору, виконаний О.Кушніренко [9]. Хоч їй відомі значення нари слів *arietta* – *arieto* [9, с.8], вона все ж не може до кінця стати на позицію автора, який у викладі тексту бере за основу організації цілісності гри значень, яка вільно послідує з типовою

постмодерністичною грою стилів, пагромаджуючи тим самим значенні ві пласти і вуалюючи їх значення, роблячи його в кожен наступний момент прозорим (скористаймося дуже вдалим терміном із мовної семантики) до непрозорості.

Значної ваги набувають позамузичні чинники у тих творах, де використовується такий засіб музичної виразності, як електронні звучання. Сама специфіка електронної музики апелює до цілковитого відмінної організації часу розгортання твору. Композиторів, який не ставить собі за мету створювати виключно твори експериментального спрямування, необхідно шукати способи погодження таких різномірних звученісвих масивів, як електронно-комп'ютерні та традиційно-акустичні звучання. Об'єднуючими й організуючими в таких випадках найчастіше стають чинники позамузичної природи. Візьмімо для прикладу вишукану композицію А.Загайкевич для голосу, скрипки, фортепіано та електроніки під назвою "Дихати". Формально (й суто умовно) 15-хвилинна композиція членується на три рівновеликі п'ятихвилинні розділи: "Згадування", "Фольклорне", "Забуття" (або ж "Втікати", "Дихати", "Мовчати"; обидва ряди назв розділів походять від мультимедійної інсталяції, звуковою частиною якої і є цей твір). Основою організації композиції як мистецького цілого є моделювання емоційних станів-реакцій на звучання певного типу. Усі типи використовуваних у п'єсі звучань, що беруть участь у цьому моделюванні, базуються на одному фундаменті – звуковій імітації руху повітря. Це – і подуви чи завивання "різних вітрів" (як дихання зурбанізованого й бездушного світу), і дихання-фонемотворення-наспівування людини (як пошук людиною себе і, врешті, віднайдення завдяки сфері культури, яку тут уособлює напівсинкретичний і майже зникаючий звуковий світ фольклору), і переплетення цих подихів та розчинення, витіснення "людського" дихання (як локального у цьому знеособленому, жорстокому й дегуманізованому світі) й заміни його на "механічні" пасажі скрипки і самодостатні й жорсткуваті перебори фортепіано на тлі відсутнього "дихання" людини, змушеної від такого світу втікати й самотньо мовчати. Усі перетікання звучань дуже добре моделюються: одне звучання переформовується в інше на основі збереження якоїсь явної спільної фонологічної одиниці. Їх кількість наростає та урізноманітнюється і, відповідно, звуковий рельєф твору розростається довкола стрижневого звучання вітру-дихання. Організувати твір у мистецьку цілісність слухач зможе тільки у випадку опори при дешифруванні прихованих смислів на пропонуване авторкою дослідження психологічної семантики звучань різного характеру дихання та експлікування на запропонуване озвучення фонем рядів значень, закладених у мультимедійній інсталяції. Усі семантичні шари твору А.Загайкевич можна скласти в єдине художнє ціле, лише орієнтуючись на вищезгадані чинники позамузичної природи.

Не менш цікаво буде розглянути в такому ракурсі блискучий цикл творів відомого сучасного шведського композитора Фредріка Ґьогберга

Сюта Богдан. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця ХХ ст.

"Джон & Клінг" ("John & Clint"), що виник у середині 1990-х років. Він складається з чотирьох віртуозних творів для мідних духових інструментів (перші два – для тромбона та басового тромбона, третій для тромбоніста (створено спеціально для Християна Ліндберга), четвертий для тромбоніста і трубача). Вплив позамузичних чинників у цьому циклі настільки вагомий, що в художню цілісність кожна п'єса зокрема і цикл у цілому організуються виключно завдяки їм. По-перше, твори виконуються тільки за наявності відповідної анотації. По-друге, розгортання матеріалу та загальна драматургія мають сенс лише у випадку знайомства слухача з реаліями сюжетів із життя Дикого Заходу й хоча б мінімальним знайомством із функціонуванням багаторівневих комп'ютерних ігор. Увесь цикл визначається за словами з авторської анотації Ф.Ґьогберга як "комп'ютерна гра в чотирьох рівнях на сюжети з життя Дикого Заходу, де ніхто не обходиться без зброї і кожен сам за себе". "Зброєю" у цих творах виступають духові музичні інструменти, які слід "зарядити відповідними інтервалами". Виконавці ж, "одягнені в західні строї, є учасниками комп'ютерної гри", за якою спостерігають слухачі. Основою драматургії усіх п'єс є принцип змагання (у п'єсах перших двох та четвертого рівня – "На головній вулиці", "У магазині перукаря-голяра" та "Гавк Гордон і Кіт Бонес" – інструменталістів, у "Кіт-самотній Християн" – інструментів) та яскрава сценічна поведінка виконавців (аж до розпалювання виконавцем на сцені цигарки, запускання цигаркового диму в інструмент і зневажливого випускання його "в обличчя супернику" з паралельним видобуванням відповідних "зарядів-інтервалів"). Самих же виконавців на сьогоднішній день можна порахувати на пальцях: адже, за автором, "чим вищими є рівні, тим важча гра". До третього та четвертого поки що "дойшов" лише славетний віртуоз-тромбоніст Християн Ліндберг. Зате спостерігати за цією "музично-комп'ютерною" грою можуть усі бажачі, тобто слухачі. Без візуального контакту з належно вбраними виконавцями та імплікацій із світу літературних і кіно-вистережів описані твори, як художньо цілісні одиниці, втрачають усякий сенс: вони з натяжкою можуть сприйматися навіть як інструктивні етюди.

Як бачимо, роль екстрамузичних чинників в організації художньої цілісності в сучасній музиці є доволі істотною. Мало того, позамузичні чинники різної природи все частіше відіграють цю роль не як побічні чи периферійні, а навпаки – домінуючі. Вищевикладені аналітичні етюди показують, якими різноманітними вони можуть бути і наскільки вишукано використовуються сучасними композиторами. Зважаючи на це, можемо стверджувати, що позамузичні чинники у процесах організації художньої цілісності в сучасній музиці не просто втрачають характер традиційно другорядних, але щораз частіше займають центральне місце серед чинників домінуючих.

- 1 Про це див., наприклад, Сюта Б. Польська "нова музика" 1970–80-х рр. та її рецепція в Україні // Комплексне дослідження духовної культури слов'ян: Колективна монографія – Київ, 2004. – С.149-156; Сюта Б.О. Проблема форми в "новій музиці" 1970–90-х рр. // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – Виц. Е. Збірник наукових праць – Київ: ІВЦ Держкомстату України, 2002. – С.196-204; Сюта Б.О. Теоретичні проблеми "нової музики" в науковій концепції О.Костюка // Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірник наукових праць. – Випуск 2. – Київ, 2002. – С.154-157.
- 2 Рожновський В. Постмодернізм: Лебедина пісня или пролог нейрокосмической эры? // Музыкальная академия. – 2001 – №3. – С.22.
- 3 Ковалинас М. Бах+Шуман+Постакович=Вагнер? или парадоксы индивидуального стиля // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – Випуск 38. – Київ, 2004. – С.60-67.
- 4 Див.: Eco U. Orga arctica. Milano. Bompiani, 1962. – P.370; рос. переклад – Эко У. Открытое произведение. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. – 384 с.
- 5 Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва. Прогресс, 1989. – С.384-391.
- 6 Див., зокрема: Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – Москва: Композитор, 1998. – 343 с.; Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство – Текст музичного твору: практика і теорія – Київ, 2001. – Випуск 7. – С.3-10
- 7 Шин С. "Музыкальное произведение" как видовая категория и структурные свойства музыкального текста // Музичний твір: проблема розуміння – Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського – Випуск 20. – Київ, 2002. – С.19-20.
- 8 Зеленіна Н.В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування / Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Київ, 2004. – С.10-11.
- 9 Див.: Кушніренко О. Апорія стильової множинності (до питання полістилістики в українській музиці) // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – №4. – С.7-10.

This article is devoted to the problem of extramusical factors of artistic integraty in the music created in the end of the XX-th century. Different forms of those manifestations and the examples of such works of Ukrainian, Swedish and Polish composers are showed

Key words: musical text, extramusical factors, composition, intepretation.

УДК 781.68; 78. 071.1

ББК 85.310.71

Тереза Кальмучин-Дранчук

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ КОЛЕССИ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Стаття розглядає фортепіанну творчість Миколи Колесси, його роль у формуванні національної композиторської, виконавської і педагогічної школи в Галичині у XX столітті, стильові аспекти виконавської інтерпретації його фортепіанних творів

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, виконавство, інтерпретація

Як і більшість культурних діячів Галичини, професійне становлення яких відбувалося в першій половині ХХ століття, Микола Колесса представляє елітну генерацію національного музичного мистецтва і на сьогодні залишається єдиним визначним свідком його історичної та професійної генези.

Творча постать видатного українського композитора, диригента, культурно-просвітницького діяча Миколи Філаретовича Колесси, сторічний ювілей якого 6 грудня 2003 року відзначив мистецький світ, репрезентує країні традиції національної композиторської школи. Життєвий шлях композитора, його творче кредо віддзеркалюють великий спектр глибинних еволюційних процесів, які пройшла українська нація в ході свого історичного та мистецького самовизначення у ХХ сторіччі. З погляду сучасності влучні слова про свого вчителя висловив професор Львівської консерваторії ім. М.Лисенка Михайло Антків: "Музичне мистецтво багате на визначних людей, але часто вони творять своє ім'я виключно в одній вузькій галузі, тому і розповідати про них простіше. Микола Філаретович Колесса – велика постать в українській культурі, можна сказати, ціла епоха, якою стало все надзвичайно складне ХХ століття, і описати його творчість – це означає творити широке епічне полотно. І кожний розділ у тому новітствуванні буде багатим на правду про подвижництво для народу і стане набутком історії національного мистецтва, бо Микола Колесса для нас – щедра гілка славного роду світочів українського духу, композитор, диригент, учений етнограф, фольклорист" [6, с.180].

Проте в науковому аспекті творчість композитора у світлі останніх політичних змін історичного розвитку української держави залишається малодослідженим, актуальним розділом національного мистецтвознавства, виконавства та педагогіки.

У ракурсі цієї проблеми основною метою публікації є окреслення характерних особливостей фортепіанного доробку М.Колесси, якій становить переважаючу сторінку інструментальної творчості композитора. Визначена мета спрямувала вирішення таких завдань: висвітлення домінуючих факторів, що вплинули на формування композиторського стилю; визначення коор-

динуючих аспектів виконавської інтерпретації фортепіанних творів на прикладі сюїти “Картинки Гуцульщини”.

Вирішальною крапкою відліку процесу дослідження є вислів самого композитора про сенс та зміст його творчості: “Менше-більше в 1933 році я відчув себе зовсім зрілою людиною, і почав застановлятися над сенсом своєї творчості, над тим, що мушу писати музику, слухаючи яку можна було б визначити, що це є музика Миколи Колесси, а не якогось іншого автора. Я прагнув створити свій власний стиль, через який міг би передати всі переживання, враження, задуми, що жили в моїй душі” [2, с.10]. Професійне сходження композитора відзеркалює мистецько-освітню традицію, сформовану в Галичині на початку ХХ століття.

Народившись у м. Самборі, в сім’ї уславленого класика світової фольклористики Філарета Колесси, майбутній композитор у вісім років вступає на навчання до філії Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка – єдиного українського громадського навчального закладу Галичини. Перші композиторські спроби датовані 1922 роком. До них належать “Мазурка” для фортепіано та “Думка” для фортепіанного тріо. Найяскравіші події цього періоду – зустрічі з Іваном Франком, співаком Модестом Менцинським, які часто відвідували родину Колессів: “Франко бував у нас удома. Але мені було 9 років і я міг лише підслухувати і підглядати. Добре запам’ятав його голос – змученої і хворої людини. Вигляд мав скромний, середнього зросту, рудавий, повіки завжди мав червоні від недоспаних ночей. Мій батько записував народні пісні і багато хто приходив і співав у нашому домі, Менцинський, наприклад” [1].

Вищу освіту М.Колесса здобуває у Празькому Карлівському університеті, а пізніше продовжує навчання у Празькій консерваторії за спеціальностями композиція та диригування. Слід наголосити, що зв’язки галицьких композиторів, виконавців, музикознавців із представниками чеського професійного мистецтва протягом тридцяти років ХХ сторіччя були надзвичайно плідними й тісними. Початківцем цього процесу виступає Василь Барвінський – учень чеського піаніста, педагога Вільєма Курца, який довгий час викладає фортепіано у Львові та згодом стає ректором Празької консерваторії. Закінчивши Празьку Школу вищої майстерності у класі Вітєслава Новака, учня Антоніна Дворжака, Барвінський торує мистецьку дорогу талановитим галицьким музикантам – Нестору Нижанківському, Миколі Колесі, Романові Сімовичу, Стефані Туркевич-Лукиjanович, Зиновію Лиську, Романові Савицькому.

Після закінчення Празької консерваторії Микола Колесса продовжує навчання у Школі вищої майстерності і завершує його в один рік із Нестором Нижанківським. Відзначимо, що спільність мистецького джерела позначилась на спільних тенденціях у формуванні стилістики письма галицьких композито-

рів. Як відомо, В.Новак, продовжуючи традиції свого видатного вчителя, пропонував неоромантичні стиліові пріоритети, однак при цьому акцентував особливу увагу на гнучкості структури композиційних утворень, вимагав глибоких знань гармонії, поліфонії, інструментовки. Домінуючою рисою творчих пошуків українських і чеських композиторів було звернення, вивчення та переосмислення багатогранності фольклорних джерел. Саме в Празі М.Колесса вперше отримав змогу ближче і глибше ознайомитися не тільки з чеською, словацькою, але і російською літературою та мистецтвом. Вагомим є і фортепіанний доробок композитора після празького періоду навчання – “Фортепіанний квартет” та дві фортепіанні сюїти: “Дрібнички” і “Пассакалья, скерцо, fuga”.

Під час еміграції М.Колесса підтримує постійні творчі контакти з українськими мистцями, науковцями, письменниками. Однак особливою теплою і захопленням відзначене його відношення до Станіслава Людкевича. “Найбільшою гордістю свого життя” композитор вважає лист до нього в Прагу від С.Людкевича: “Він просив мене надіслати йому партитуру і оркестрові голоси моєї “Української сюїти” для симфонічного оркестру” [1]; особливо визначним виступом творчої біографії був ювілейний концерт до сторіччя Людкевича у Львові, на якому звучала кантата “Кавказ” під диригуванням Колесси. Для композитора творча постать Станіслава Людкевича була незаперечним авторитетом, взірцем самозреченого служіння мистецтву, його високим естетичним ідеалам, національним інтересам ще з гімназійних років: “Він викладав українську літературу в нас у гімназії, всі його любовно називали Сясько. Партитури писав олівцем, невразно, допускався помилок через неухважність” [1]. Ще і сьогодні Микола Філаретович зберігає зошити контрольних робіт 85-річної давності, в яких помітки своєю рукою робив Станіслав Людкевич. Не випадково в день свого сторіччя Микола Колесса наголошує в інтерв’ю газеті “Експрес”: “Людкевич був справді великий композитор, завдяки йому стався помітний злам у способі мислення наших людей. Власне, в історії української музики все ХХ сторіччя наповнене його іменем” [7].

З приводу формування композиторського стилю М.Колесси Любов Кияновська зазначає: “Він ще в дуже молодому віці, по 20-ти роках, відбувся і ствердився як оригінальний, цікавий і наділений неповторною індивідуальною манерою композитор, автор двох симфоній, прекрасних фортепіанних творів – коломійок, “Сонатини”, фортепіанних сюїт” [3].

Фортепіано у творчості Миколи Колесси займає особливе місце. Як і для більшості українських композиторів ХХ сторіччя, воно стає першим повірником, звуковим генератором композиторських ідей, на чому наголошує сам композитор: “Все, що я написав цінного, народилося саме при фортепіано” [7]. Творчі здобутки Колесси в цій сфері виявляють природний синтез модерних тенденцій європейського мистецтва 30-х років із глибинним переосмис-

ленням етнографічної традиції. У контексті даного визначення слушно згадати, що Василь Барвінський один із перших признав М. Колессу справжнім новатором, першим українським імпресіоністом, насамперед з огляду на його фортепіанні твори, зокрема: Фантастичний прелюд, Сонатину, сюїту “Картинки Гуцульщини”.

Аналізуючи фортепіанний доробок композитора, відзначимо домінуючу рису його стилістики – конкретну програмно-жанрову ідею, задекларовану самим автором, та блискучу сконденсованість музичної інформації, яка розкриває її. Ця тенденція простежується як у композиціях дитячого репертуару “Дрібнички” (1928 р.), “Три коломийки” (1958 р.), “Три п’єси для дітей”, так і в більш масштабніших за побудовою творах концертного плану – “Фантастичний” та “Гуцульський” прелюди, “Сонатина”, “Картинки Гуцульщини”, “Пасакалія, скерцо, fuga”.

Крім цього, фортепіанні композиції, в яких переважають сюїтні цикли, відзначені варіаційним розвитком тематичного матеріалу, “калейдоскопічністю” структурних побудов, значною поліфонізацією фактури. Їхня самотня індивідуальність базується на майстерному синтезуванні імпресіоністичних прийомів письма та широкого спектра гуцульської інструментальної виконавської традиції з характерними для неї орнаментикою, мелодизмом, ладо-гармонічними особливостями, прийомами імпровізації, агогічною, артикуляційною палітрою.

Домінуючими засобами виразовості, якими оперує композитор, є: гуцульський лад, двічі гармонічний мінор, фригійський, дорійський лад; гостра синкопована артикуляція, чергування тактів із рівним та “затримуваним ритмами, безперервна мелодична, динамічна варіаційність тематизму, який складається з лаконічних мотивів – квінтесенції гуцульської мелодики, постійна гра опорних ступенів мелодичної канви з їхньою альтерацією; використання фанфарних закликів у кульмінаційних побудовах, що асоціюються зі звучанням трембіт та притаманним звучанню “троїстих музик” інтервальні послідовності з перевагою чистих квінт, кварт, секунд і характерних інтервалів. Саме могутня фольклорна течія та багатогранна її трансформація визначають мистецьку цінність фортепіанного доробку Миколи Колесси. Важливо, що, перевтілюючи канони гуцульської фольклорної автентики у сфері найвпливовішого для першої половини ХХ століття фортепіанного мистецтва, Микола Колесса, як і його колега Нестор Нижанківський, найяскравіше зафіксували цей феномен у європейському, а згодом і світовому культурному просторі.

Значною особливістю популяризації доробку українських композиторів у першій половині ХХ ст. є інтенсивне функціонування професійної “виконавської хвилі”, кращі представники якої з успіхом конкурували на най-

престижних концертних сценах Європи: Любка Колесса, Галина Левницька, Василь Барвінський, Роман Савицький, Дарія Гордишська-Карапович, Тарас Шухевич та інші. У контексті цієї особливості слід наголосити, що діяльність галицьких композиторів і виконавців проходила в тісній і дружній співпраці. Кожен новий фортепіанний твір без зволікання знаходив свого виконавця і виносився на концертну естраду. Якщо виконавським символом творчості Нижанківського є “примадонна фортепіано” Любка Колесса, Василя Барвінського – Роман Савицький, то з відомих перших популяризаторів творчості Миколи Колесси слід відзначити Дарію Гордишську-Карапович. Концертно-монографія нової української фортепіанної музики, з яким піаністка виступила у 1938 році, репрезентував у своїй програмі поряд із творами Л.Ревуцького, В.Барвінського, В.Косенка, П.Нижанківського, С.Людкевича, “Картинки Гуцульщини” Миколи Колесси.

Слід відзначити, що в царні сучасного виконавства та фортепіанної педагогіки саме сюїта “Картинки Гуцульщини” користується підкресленою популярністю. Такий успіх зумовлений рядом причин. Великого значення в даному контексті набуває характерна для творчості Колесси і зокрема для цієї сюїти піаністична природність фактури. Цей факт свідчить про високу піаністичну кваліфікацію композитора, який, на жаль, не репрезентував її в концертних виступах. Попри різномісний віртуозний потенціал фортепіанних композицій, яскраво насичений емоційний світ образності обсягу фактури не перевершують середніх розмірів піаністичного апарату. Тому “Картинки Гуцульщини” є улюбленим твором як відомих концертуючих піаністів, так і учнівської молоді. Написаний у стилі жанру “нової сюїти”, який сформувався в інструментальній музиці ХІХ – ХХ століть, цей цикл, поряд із традиційними особливостями, а саме: програмністю як об’єднаною платформною, контрастністю частин, розвинутим тональним планом, відзначений насиченою внутрішньою енергетикою руху – рисою, притаманною саме композиторському стилю М.Колесси, коріння якої знаходимо в гуцульських фольклорних джерелах.

Початковим імпульсом слугує тема Прелюді, в ладо-гармонічному, динамічному, штриховому, артикуляційному розвитку якої віддзеркалюється діалог сонілки та “троїстих музик”. У штрихових позначеннях переважають стакатті різновиди, які надають музиці летючості та слугують важливим фактором у логічному “диханні” фразових утворень. Серед них найбільшої уваги заслуговує остання фразова вісімка, яка в більшості випадків, протягом виконання всього твору, виконується на артикуляційно-динамічному видосі – коротким пальцевим зняттям ноги з клавіші. Усвідомлення та точне відтворення цього прийому, як і підкреслена артикуляційно-штрихова увага до акцентуації перших фразових долей, є дуже важливим стилістичним знаком,

оскільки віддзеркалює одну з традиційних особливостей виконання гуцульської музики. Темпове позначення - *allegretto semplice* і мінорна тональність – тональний символ гуцульської музики – відразу створюють психологічний контраст, який активізує процес сприйняття музичного матеріалу. Ці особливості викладу посилюються постійною зміною метра, для виконання якого важливо відчувати та зберегти єдину пульсуючу метричну одиницю. Важливим динамічним прийомом, який композитор широко використовує в сюїті, є прийом терасовидної динаміки та наскрізного динамічного розвитку.

На фоні цих особливостей відзначимо, що, не виходячи за рамки простої трьохчастинної форми, в кульмінаційних утвореннях кожної частини композитор використовує властивий імпресіонізму прийом – деяку розмитість та калейдоскопічну змінність гармонічних, структурних комплексів, що вимагає від виконавця кропіткої роботи над висвітленням логіки фразового розвитку тематизму. Ці ж принципи експонування притаманні і другій картинці сюїти – “Контрастам”. Її образний світ відразу протиставляється попередній частині, насамперед жанрово. На передній план виступає неповторний світ гуцульських танців. Основою інтерпретації стає аналогія з хореографічною композицією, в якій поєднуються вольові, величні рухи чоловічих танців, зокрема аркана, з плавним “дріботінням” жіночих. Композитор ущільнює фактуру хроматичними нашаруваннями, орнаментикою, мотивною фрагментарністю і водночас розширює її обертоновий спектр. Авторське позначення *rubato* наголошує на імпровізаційності агогічної сфери виконання. Воно передбачає як точне відтворення авторських ремарок, так і виконавські знахідки в рамках стилю. Використані композитором прийоми віртуозності відповідають образним символам і вимагають цілковитої свободи піаністичного апарату, широкого використання вагової гри та артикуляційно визначеної пальцевої техніки.

Початок третьої картинки – “Коліскової” – овіяний легким смутком, утіленим тонким плетивом хроматизмів, прийомами імітаційної поліфонії та характерною для імпресіоністичної стилістики розмитістю гармонічних і структурних утворень, різнобарвною педалізаційною палітрою. При всій жанровій визначеності ця частина циклу відкриває надзвичайно широку палітру трансформацій – від внутрішньої напруженості архаїчного інтонаційного “зерна” до натхненного енергетичного вибуху в кульмінації. У процесі створення виконавської концепції сюїти необхідно пам’ятати, що коліскова є фольклористичним терміном і за своєю сутністю має виховне комунікативне призначення. Слушно також згадати, що за часів язичества співові над коліскою надавалось значення оберегу. У сюїті роль цієї частини як етично-смыслового центру є теж символічною – вона контрастує з усіма частинами циклу психологічно, поділена драматичним змістом. Інтонаційна експресія хромати-

юваного орнаменту мелодичних ліній та характерні прийоми акцентуації – смислові акценти на кожній долі, що енергетично фокусуються в третій, відтворюють характерні риси виконання “латканок”, пісень-страждань на фоні розміреного гойдання дитячої колиски. Драматизм посилюється наскрізною динамічною хвилею, “калейдоскопом” мінорних модуляцій, симфонізацією фактури та “трембітними” фафарними закінченнями в кульмінації.

Заключна частина сюїти – “Веснянка” (гагілка) – однозначно асоціюється з весняними піснями та дівочими хороводами. Істотна риса жанру веснянок – зв’язок із рухом, танцем. У сюїті це найбільш сонячна, стрімка частина, що підкреслюється авторським позначенням *Vivo con anima* (жваво з піднесенням). Їй притаманна яскраво виражена театралізованість. Композитор створює напрочуд зриму картину весняного свята. Характерними особливостями виразової сфери є так само, як в “Коліскової”, секундове нашарування тематичного зерна, артикуляційна, інтригова, динамічна та метро-ритмічна різнобарвність на фоні поліфонізованої фактури, тільки в іншому образно-емоційному контексті. Яскраво виражена скерцозність, обертонове розширення фактури надають веснянці пружної насиченості руху, оптимістичного спрямування. Однак під час виконання саме цієї частини найчастіше зустрічаються темпові перебільшення, які перетворюють музичну тканину у звукову “кашу”. У контексті проблеми, яка стосується темпової конкретизації процесу виконання, підкреслимо, що основою її вирішення є як внутрішньо слухова інтерпретація без інструмента, так і артикульоване вербальне виконання музичного матеріалу до відтворення – методи, які забезпечують ясність і виразність виконання.

Отже, головними координуючими аспектами інтерпретації фортепіанних творів Миколи Колесси є розвинуте художнє асоціативне мислення виконавця та глибокі знання етнографічних традицій з акцентом на гуцульську. Залишаючись у рамках романтичних пріоритетів, М. Колесса майстерно поєднує у своїй творчості прийоми музичного символізму з фольклорною автентичністю тематизму, не застосовуючи при цьому цитат. Його фортепіанним творам притаманні високий професіоналізм композиторського письма, оптимістична смыслова ідея та яскраво виражена національна приналежність.

1. Сторова І. Микола Колесса. “Для душі старості немає” // Тиждень. – 1998. – №50. – 11-17 грудня.
2. Кияновська Л. Свята до музики любов (про Миколу Колессу) // Музика. – 2003. – №5-6. – С. 8-10.
3. Кияновська Л. Патріарх української музики // Культура і життя. – 2003. – №41-42. – 17 грудня.
4. Кияновська Л. Синь століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста. – Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2003. – 293 с.
5. Крушельницька М. Стильові особливості виконання фортепіанних творів Миколи

- Колесса // Українська фортепіанна музика та виконавство. – Львів, 1994. – С.51-53.
6 Паламарчук О. Микола Колесса. – Київ: Музична Україна, 1990. – 76 с.
7 Перлина нації Микола Колесса // Гоян Я. Присвята. – К., 2001. – С.161-225.
8 Шевченко Т. “Ніколи на світі не гадав, що проживу до ста років” // Експрес. – 2003 – 6 грудня.

The peculiarities of the piano creativity of Mykola Kolessa, his role in establishing the National professional composers, performing and pedagogical schools in Galychyna in the XX-XXI centuries, style aspects of performing interpretation of his piano heritage are investigated.

Key words: piano art, artistic performance, interpretation.

УДК 781.68; 786.6

ББК 85.310.71

Наталія Вакула

КОНЦЕРТНИЙ ДИПТИХ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА: ДВІ ТЕНДЕНЦІЇ ООНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ

Стаття розглядає особливості інтерпретації жанру фортепіанного концерту у творчості сучасного українського композитора Геннадія Ляшенка. Аналізуються традиційні риси жанру та новаторські вирішення.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, фортепіанний концерт, жанрова еволюція.

З нинішньої, навіть вельми невеликої історичної дистанції помітно, що останнє двадцятиліття ХХ століття складає певну цілісність, окремий період розвитку української композиторської практики, де домінує інструменталізм як тип мислення. Це час абсолютної свободи творчості й незалежності мистецької думки. Постмодерністична ситуація “всеприсутності у часі і просторі” (вислів А. Шнітке) дозволяє кожному мистцю обрати ту стильову нішу, яка найбільш відповідає його власній світоглядній позиції. І все ж саме романтичний спосіб естетичного осягнення дійсності, як уважає О.Козаренко, “залишається визначальним у національній музичній культурі” [7, с.145].

Фортепіанна музика розвивається особливо стрімко, узгоджуючи діаметрально протилежні полюси – помірковано-охоронний і радикально-новаторський. При всій парадоксальній незіставності індивідуальних позицій Є.Станковича і О.Костіна, В.Камінського і В.Сильвестрова, О.Козаренка і М.Скорика їх об’єднує спільність творчого кредо – максимальний самовияв, заперечення будь-яких стереотипів. Природним і зрозумілим стає звернення до тієї системи виразових засобів, яка здатна втілити глибинні особистісні інтенції автора. Драматургічні рішення деяких творів – Четвертого фортепіанного концерту М.Скорика, Першого – В.Камінського, “Сліпої музики” для фортепіано й оркестру А.Загайкевич визначаються не зовнішнім проти-

Вакула Наталія Концертний диптих Геннадія Ляшенка: дві тенденції оновлення жанру фортепіанного концерту

ставленням контрастних образних начал, а відтворюють складний внутрішній стан роздвоєння свідомості. Причому драматургічний процес, зазвичай, організується у такий спосіб, що в екенотипічній фазі домінують сили дискретності, а в кульмінаційній та завершальній – наскрізний напружено-драматичний розвиток.

Якщо співвіднести доробок українських композиторів 80 – 90-х років із провідними напрямками еволюції європейського інструменталізму ХХ століття, в першу чергу слід підкреслити вплив традицій А.Берга – Д.Шостаковича (філософсько-драматичний симфонізм), П.Хіндеміта – І.Стравинського (жанрово-ігрова неobarокова концертність), Б.Бартока – Б.Мартіну (жанрово-бурлескна неofольклористична концертність). У контексті ж національної інструментальної традиції минулого століття слід увиразнити лірико-елегійну лінію концертів С.Людкевича й В.Барвінського, монументальний епіко-драматичний концертний стиль Б.Лятошинського.

Фортепіанні концерти українських авторів останнього двадцятиліття об’єднує концептуальне оновлення жанру, масштабність і своєрідність художніх задумів, основу яких складас одвічний дуалізм категорій життя й смерті, добра і зла, реального й ілюзорного тощо. З таких позицій трактують свої інструментальні концерти С.Губайдуліна, Б.Гинценко, А.Шнітке, В.Лютославський, К.Пендерещкий та інші метри постмодерністичної епохи. Різновиди стильових мікстів в українській фортепіанній музиці кінця ХХ століття незліченні й дуже вибагливі. Так, Третій і Четвертий концерти М.Скорика доводять можливість поєднання неокласицистських ознак безпедально-ударного письма з опорою на концертно-романтичний піанізм; С. Станкович (Фортепіанний концерт) демонструє досвід взаємодії майже експресіоністичної екзальтації з принципово конструктивістськими прийомами формобудови.

У композиторській практиці сьогодення фортепіанний концерт виступає як універсальний жанр, що поєднує в собі і камерність, і монументальність, і схильність до медитативно-самозалученого типу драматургії, й ігрову поетику.

Метою статті є фіксація уваги на окремих візрях українського фортепіанного концерту в аспекті його індивідуально-своєрідної інтерпретації. Слід підкреслити, що обрані твори Геннадія Ляшенка (1938 р.н.) не були раніше предметом особливого зацікавлення з боку науковців і аналізуються вперше. Загальна ж картина шляхів оновлення жанрової системи другої половини ХХ століття у дзеркалі української музикознавчої думки постає багатопланово й об’ємно¹. Серед досліджень – монографії О.Зінькевич “Динаміка оновлен-

¹ Не можна оминути увагою монографію А.Александрова “Советская фортепианная музыка”, де автор розглядає концертний жанр не автономно, а в системі радянської і в тому числі української напістичної культури першої половини ХХ століття [1].

ня” [5], Л.Пархоменко “Українська хорова п’еса” [10], В.Заранського “Український скрипковий концерт” [4], дисертація Л.Лашути “Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції” [8]. Дещо гірша ситуація складається навколо аналізу українського фортепіанного концерту 80–90-х років і тих метаморфоз, які відбуваються в межах цього найпомітнішого явища української інструментальної традиції. При вражаючій кількості проблемних статей, присвячених композиторському процесу в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття, фортепіанний концерт побіжно заторкується радше в інтерпретаційній площині, аніж у площині системно-типологічних узагальнень. Єдина монографія В.Тимофєєва містить чимало цінної інформації щодо шляхів розвитку жанру до початку 70-х років, остання ж третина ХХ століття залишається “terra incognita” [12]. Найталановитіші автори продовжують біографію фортепіанного концерту в нових історико-стильових умовах, не отримуючи гідного резонансу на сторінках наукових часописів. Рідкісний виняток становить монографія Л.Кияновської [6].

Отже, зупинимося на двох фортепіанних концертах представника старшого покоління Київської школи Г.Ляшенка, написаних відповідно у 1979 і 2004 роках. На зміну юнацькій поривчастості, безпосередності висловлювання прийшла неспішна зрілість думки, стрімка енергія руху набула більшої образної вагомості. Перше сильне слухачське враження від цих творів – “майже симфонії”. Тонкий, освічений музикант обстоює два стильових гасла: 1) класичний ідеал простоти, стрункості будови; 2) пізньоромантична, часом імпресіоністична лексика. Г.Ляшенко 70-х років, поза сумнівами, інший порівняно з Г.Ляшенком 2000-х. І все ж у головному композитор залишився самим собою, і в цьому сенсі – попереднім. В образному змісті його музики відчувається вірність духовним традиціям класичного національного мистецтва. Концерти в інструментальній спадщині композитора знаходяться в безпосередній залежності від симфоній, можна говорити про абсолютно свідому установку на симфонізацію: обидві партитури “звучать” – і це не дивно, адже композитор завжди багато писав для оркестру.

Від Бетовена тенденція симфонізації була успадкована Брамсом, а відтак продовжена Бергом, Шостаковичем, Прокоф’євим, Онегером, Бартоком, Скориком, Станковичем, Козаренком... Прикладом на диво органічного жанрового синтезу є **Симфонія-концерт для фортепіано й оркестру Г.Ляшенка (1979)**. Темпераментна манера висловлювання, вольовий імпульс, закладений у музиці, випромінюють велику внутрішню силу і водночас твір демонструє ідею протистояння особистісного, суб’єктивного з бурлескним, прояви справжнього драматизму, ігрові жанрово-побутові образи. Симфонія-концерт має тричастинну будову циклу: Allegro moderato – Improvisato – Presto. Активно-дійовий тонус першої частини втілює типово концертну ситуацію

Вакула Наталя. Концертний дитиня Геннадія Ляшенка: дві тенденції оновлення жанру фортепіанного концерту.

діалогу соліста та оркестру. Головна партія quasi сонатної форми являє собою грандіозний акордовий зачин фортепіано, що імітує яскраве, сліпуче звучання церковної дзвіниці. Водночас це традиційна концертна інтрада – алюзія на урочисто-риторичні вступні фанфари фортепіанних концертів Ф.Ліста, Р.Шумана, Е.Гріга, П.Чайковського². Відтак на першому плані активність звукотембрової драматургії. Мелодичний контур теми “готовується” унісоном паралельних трізвуків. Семантична багатозначність вихідної теми нейтралізується у процесі розвитку, однак, символ радісного пробудження залишається незмінним. Окремі інтонаційні “знаки” теми, розвиваючись набувають самостійної виразності. Це, передусім, “удари” майже кластерних співзвуч, які несподівано втручаються у перебіг тематичних подій, весь час підтримуючи пануючий екстатичний стан. Другою лейтінтонацією виступає лідійська кварта, яка інкрустується в інтонаційний склад деяких інших тем і сприяє відчуттю внутрішньої спорідненості між ними. Подібні свідомі інтонаційні співпадиння провокують достатньо сильний ефект, який дозволяє композитору при мінімальному інтонаційному контрасті створювати насичену концентровану драматургію. Ось деякі теми з першої частини:

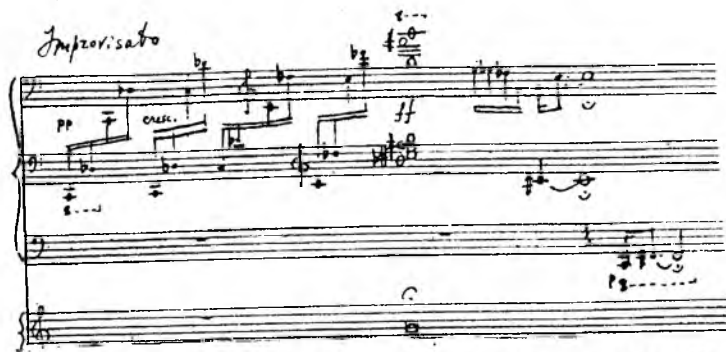
The image shows a musical score for three parts: G.P. (Solo Piano), Zv.P. (Zvukopriblizhenня), and ПЮБП (Побічна партія). The tempo is marked Allegro moderato. The score consists of three staves with complex rhythmic patterns and melodic lines.

Побічна партія (6 тактів після п. 50) звучить спочатку в оркестрі. Її жанрово-інтонаційні контури, відзначені широтою мелодичного дихання, – це типово лірична сфера, яка на мить відволікає увагу від семантики тріумфального уславлення. Стилістика української ліричної пісенності підтверджується поліфонічно-підголосковим типом фактури.

² Коректне застосування інтрамузичної програмності – прийом, величезно розповсюджений у сучасній інструментальній музиці. Під цим поняттям мається на увазі конкретизація задуму за допомогою рельєфних, упізнаваних жанрово-стильових знаків, що досить легко виокремлюються і диференціюються безпосередньо у процесі сприйняття її вимагають досить солідної стильової пам’яті.

У першій частині Симфонії-концерту Г.Ляшенка сонатна схема зберігається лише формально: розробковий розділ практично відсутній, його замінено каденцією соліста, а розробку істотно скорочено. Драматургічний задум побудовано на неконфліктному протиставленні й зміні градацій у межах двох вельми своєрідних образних сфер. Їх розвиток набуває симфонічної рельєфності й високої міри деталізації. Кожна фаза написана в іншій фактурі – від найпростішої бароково-мартелятною до поліпластовою, з ювелірною виписаною “графікою” обох рук. З неймовірною напругою нашаровуються тризвуки, “наштвхуються” один на одного пасажі. Однак туттійно-унісонна могутність часом переходить у дещо прямолінійну агресивність. Звідси враження одніоманітності.

Стрімкість калейдоскопічного руху першої частини змінює сонорична просторовість другої (зазначимо принагідно, що автор тут не використовує жодних темпових позначок), що слідує *attacca. Improvisato* – стан просвітленого спокою, саморозчинення у мріях. Музична тканина складається з чотирьох незалежних горизонтальних потоків; їх дисонантні з’єднання, примножені фонізмом крайніх регістрів фортепіано, народжують дивний, внутрішньо розщеплений звуковий об’єм.

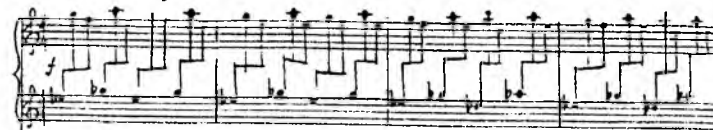


Кожне проведення теми у соліста накладається на щоразу вибагливіший оркестровий фон. Тричастинна форма ліричного острівця не вражає контрастами: наївністю, чистотою тону середина (ц. 30) перегукується з тихим наспівом побічної партії першої частини.

Фольклорного колориту мелодичній лінії додають численні прикраси у вигляді тріольних оспівувань, опорність на першому і п’ятому шаблях ладу та пов’язані з цим типові оголені квартові ходи. Сюди ж слід додати змінність дво- і тридольності, синкопи, що імітують прийом виконавського *rubato*. Кожна з фраз веде до тривалих зупинок, під час яких звучать оркестрові відлуння теми, яка щойно прозвучала. Сдиною зміною в репризному розділі є фактурно-динамічне збагачення оркестрового фону. Узагальнюючу роль фіналу

Вакула Наталія Концертний дует Гешадія Ляшенка: дві тенденції оновлення жанру фортепіанного концерту.

підкреслено традиційною жанрово-танцювальною стихією. Функція енергетичного джерела виконує ритм, однак “це ритм радше інтонаційний, він не самодостатній, а народжений логікою еволюції тематизму”, – зауважує В.Суханцева [11, с.29]. Секунда й терція стають головними інтонаційними підвалинами побудови горизонталі й вертикалі, вони ніби “проростають” у всі клітини музичної тканини, створюючи відчуття внутрішньої скруті при гранично швидкому темпі:



Отже, на рівні циклобудови рельєфно проступає тенденція інтеграції частин – аж до утворення контрастно-складової форми. Типізований шар жанру фортепіанного концерту репрезентує усі найістотніші ознаки класико-романтичної моделі: збережено принцип концертнування з характерним тембровим протистоянням соліста й оркестру, вільним обміном реплік, невимушеністю самого процесу музикування. Індивідуалізований шар визначається концептуальними змінами, передусім значущістю лірико-елегічного настрою другої, повільної частини, зміщенням внутрішньоциклічних зв’язків тощо. У Симфонії-концерті композитор постійно звертається до принципу нерегулярності (чергування 4- і 5-дольних метрів), причому всі quasi фольклорні теми написані в 5-дольному метрі. При відсутності основної тональності можна прослідкувати характерну тенденцію – мобільність тональних устоїв: I ч. – e – a; II – g; III ч. – c.

Проаналізована партитура дає можливість переконатися у тому, що автор опирається на концертний стиль Б.Лятошинського: їх спорідненість масштабність композиції, чітка індивідуальна окресленість кожного розділу, романтичні витoki тематизму, перевага насиченої потужної фортепіанної фактури. Водночас, у протилежність емоційним надмірностям метра, Г.Ляшенко обстоює “діловий” підхід до творення музики, чіткість конструкцій, деяку спрощеність викладу.

“Музика для фортепіано й оркестру” (2004) – твір іншої естетики, іншої жанрової природи, хоча дуже близький за деякими стильовими ознаками до попереднього¹. Назва звільняє композитора від будь-яких стереотипів у вирішенні проблеми великої циклічної композиції. З “легкої руки” Б.Бартока твори під такими назвами являють собою феномен “чистої” музики – жанрово неконкретизованої, не обтяженої заданими стереотипами. Враховуючи паритетність партій солюючого фортепіано й оркестру, найбільш яскраві

¹ Стиль Г.Ляшенка можна візнати навіть графічно, за способом запису, щойно відкривши цілком нову, невідому партитуру.

асоціації виникають із фортепіанним концертом, який в інтерпретації Г.Ляшенка включає в себе зовсім не властиві цьому жанру особливості – експансію сонорно-колористичної фактури, імпресіоністичну пленерність, культ насолоди самим звучанням тощо.

Тричастинний цикл із нормативними образними й темповими контрастами – прояв деякого узагальнюючого концертного стилю. Романтично-поривчастій першій частині протистоїть сполюдально-пейзажна друга, образи якої зачаровують, заколискують – якби не раптове втручання фінального *perpetuum mobile*.

В основі Першої частини (*Moderato*) ідея безперервного комбінаторного “випробування” трьох інтервалів – секунди, септими, нони, вони подаються як у горизонтальній, так і у вертикальній проєкціях. Вржас початок – фанфарний заклик і відразу пружна маршова хода, що задає тон і панує протягом цілого твору. Фортепіано ні на мить не втрачає своїх повноважень соліста, утворюючи мікроансамблі з арфою, челестю, віброфоном. Темброва імпровізація стає одним з основних засобів виразності й водночас найважливішим способом формоутворення. Симптоматичним у цьому сенсі є одне з висловлювань К.Дебюссі, яке можна співвіднести з неоімпресіоністичними тенденціями кінця ХХ століття: “Теми не розвиваються і не вичерпуються в своїх можливостях, а перериваються завдяки втручанням інших тематичних елементів” [16, с.55]. Сонатність як така відсутня, хоча можна говорити про інтонаційний біцентризм, тематичний матеріал розпадається на контрастні образи і сфери. Зразком найбільш яскравих тематичних “персонажів” виступають такі нотні приклади:



“Вплив Дебюссі на процес експансії тембрового начала в музиці ХХ століття був вирішальним” [14, с.74], – саме цей висновок міг би стати епіграфом до другої частини “Музики” Г.Ляшенка. Тут панує стан зачудованого споглядання

Вакула Наталія. Концертний дитиня Геттадія Ляшенка: дві тенденції оновлення жанру фортепіанного концерту.

природи, м’яка прозорість тембрових фарб, незліченна кількість їх емоційних вібрацій. Тема, що відкриває імпресіоністичний пейзаж, по суті, є імпровізацією. За своїми фактурними контурами вона нагадує цимбальні награвання на тлі ледь чутних обережних акордів дерев’яних духових. Барвіста, сонорна природа тематизму та ладо-гармонічної мови Г.Ляшенка своєрідно поєднує фольклорні витоки, зокрема, елементи гуцульських інструментальних награвань і фонічні прозріння Дебюссі. Звукова панорама другої частини утворюється з ланцюга ескізів, арабесок, що, зіставляючись, утворюють декоративне ціле. Тривалі паузи й фермати заповнюються природним згасанням звуку:



Майстерно імітований ефект реверберації майже дематеріалізує музичну тканину. Специфіка тембрової забарвленості безпосередньо залежить від способу виконання. Глибоке оксамитове туше при витонченій напівпедалі створює чималі комплікації для соліста, робить “Музику для фортепіано й оркестру” Г.Ляшенка своєрідною школою колористичного піанізму. Сонористичні можливості оркестру також посилюються, тембр набуває автономного значення, звільняючись від міцних зв’язків із гармонією, ритмом, формою. Безпедальна оркестровка сприяє більш чіткому вияву індивідуальної тембрової своєрідності інструментів. Значно посилено колористичну групу (ксилофон, вібрафон, челеста). Застиглі барвісті акорди-миті, просторове зіставлення далеких регістрів нагадують оркестрову стилістику “Пахошів ночі” з “Іберії” Дебюссі. Цікавими колористичними знахідками є інтонування “уламків” теми різними інструментами, а також прийом полісолування. Незвично сприймається речитативно-декламаційне амплуа віброфону на тлі кластерно-пуантилістичних “плям” фортепіано.

Найбільш “неконцертне” враження від другої частини “Музики” – відчуття надто сповільненого темпоритму, превалювання статичності над рухом. Індуктивність композиційної логіки, властива імпресіонізму, дається взнаки в тому, що найяскравіше тематичне утворення репрезентується не на початку синтаксичної побудови, а в кінці.

Фінал – блискучий, виграшний і у вищій мірі піаністичний. Феєрверк мартелятних токатних, репетиційних прийомів на новому рівні відтворює літвіський піанізм *al fresco*:



Токатна фактура охоплює весь простір третьої частини. Жвавий, стрімкий біг шістнадцятих у партії фортепіано дає, нарешті, відчуті посправжньому блискучу бравуру, властиву концертній естетиці. Високий кришталевий регістр при надшвидкому мелодичному русі надає тембру солюючого інструмента тендітної повітряності; водночас фортепіано виконує роль символічного метронома, що відраховує рівні долі часу й охоплює стрімкою пульсацією усі темброві групи оркестру.

Вельми цікаво вирішує Г.Ляшенко проблему віртуозності. Темброва винахідливість, пошуки незвичних поєднань стають у "Музиці" найважливішим проявом концертності. Усе це дає можливість розглядати твір як еволюційно значущий для стилю композитора. Каденція є лише в Концерті і має традиційно-декоративний характер. У "Музиці" спонтанна імпровізаційність виявляється настільки очевидно, що потреба в розгорнутих каденційних зонах відпадає сама собою.

Отже, ми маємо два розв'язання проблеми концертного жанру. В обох візріях органічно поєднуються риси наслідування певного кола історико-стильових моделей і сучасного складу мислення. Свідомо зберігається тричастинна класична структура з традиційним розподілом функцій соліста й оркестру. У фортепіано у двох пропонованих творах ніби два "голоси": в Концерті – дзвінкий і яскравий, у "Музиці" – прозоро-світлий, інтимно-зворушливий. Відтак індивідуальність авторського стилю є фактом незаперечним. Навіть ураховуючи істотну часову відстань між творами, вони в чомусь дуже подібні – гіпотетично можна собі уявити виконання усіх шести частин як єдиного макроциклу.

Очевидно, що автор не сформував нову естетику жанру й не відкрив новий тембровий образ фортепіано, оскільки і токатність, і ударний безпедально-маркатований штрих, і просторово-акустичні ефекти актуалізувалися у європейській піаністичній культурі ще на початку ХХ століття. І все ж, багатство фактури, розмаїття технічних прийомів відкривають безмежний

Вакула Наталія. Концертний дитиня Геннадія Ляшенка: дві тенденції оновлення жанру фортепіанного концерту

простір творчій фантазії інтерпретатора. Відтак, розглянуті партитури Г.Ляшенка можна оцінювати двоюко: як твори, що ознаменували величезні еволюційні зрушення у стилі автора, і як самодостатні мистецькі явища, що підіграли неабияку роль у розширенні художніх обріїв українського фортепіанного концерту.

1. Алексеев А. Советская фортепианная музыка 1917 – 1945 годов – М.: Сов. композитор, 1979.
2. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. – Вып. 2. – К.: Муз. Україна, 1989. – С.52-65.
3. Демешко Г. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине ХХ века // Советская музыка 70 – 80-х годов. Эстетика, теория, практика – Л.: ЛН УИМ и К, 1989. – С.32-51.
4. Заранський В. Український скрипковий концерт. – Львів: Сполом, 2003. – 183 с.
5. Зинькевич Е. Динамика обновилення. – К.: Муз. Україна, 1986. – 183 с.
6. Кияновська Л. Мирослав Скорик
7. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття // Українське музикознавство. – Вып. 28. – К., 1998. – С.144-155.
8. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції / Дис. на з'яв. наук. ступ. канд. мист-ва – К., 1998.
9. Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1985. – С.110-130.
10. Пархоменко Л. Українська хорова пісня. – К.: Наукова думка, 1979. – 217 с.
11. Суханцева В. Музыкальное время в контексте эволюции стилистических концепций // Проблемы музыкальной культуры. – Вып. 2. – К.: Муз. Україна, 1989. – С.121-132.
12. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. – К.: Муз. Україна, 1972. – 159 с.
13. Холопова В., Чигарева Е. А. Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М., 1990. – 314 с.
14. Цитович В. Фоцизм оркестрової вертикалі Дебюссі // Дебюссі и музыка ХХ века. – Л.: Музыка, 1963. – С.64-91.
15. Юдкін І. Традиції і інгаання художнього синтезу // Музична критика і сучасність. – Вып. 2. – К.: Муз. Україна, 1984.
16. Inghelbrecht G. Claude Debussy – Paris, 1953.

Vakula Natalia. Diptych-concert of Gennadiy Lyashenko: two tendencies of renewal of a genre of piano-concert.

The paper considers singularities of the genre interpretation of piano-concert on an example of creativity of the modern Ukrainian composer of Gennadiy Lyashenko. The conventional features of a genre and innovative singularities are analysed

Key words: piano art, piano concerto, genre evolution

УДК 781.68; 786.2

ББК 85.310.71

Уляна Молчко

“ДРАМАТИЧНИЙ ТРИПТИХ” ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО ЛЕСІ ДИЧКО

У статті аналізується “Драматичний триптих” Лесі Дичко. В основі аналізу – музична мова композитора, фольклорні засади музики і їх сучасне переінтонування.

Визначено емоційний бік музики, проаналізовано партії обох фортепіано. Твір композитора як високопрофесійний зразок пропонується ввести до навчального та концертного репертуару.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, жанрова еволюція, інтерпретація.

Розбудова національної культури в сучасній Україні є важливим фактором у розвитку світового мистецтва. Вона існує у цілісній системі епоха – нація – мистецтво, де “національне музичне буття українця, будучи невід’ємним від музики інших народів, містить не лише автентичний досвід та спонтанну прихильність до фольклорних цінностей рідного народу, а й інтелектуальне усвідомлення спільності та відмінності музичної культури різних соціально-етнічних колективів, які завжди перебувають у стані діалогу між собою” [1, с.5]. Наше сьогоднішнє – підтвердження того, що поняття національного в контексті світових глобалізаційних процесів не втрачає своєї актуальності, і це проявляється у творчості представників української музичної культури. До їх числа можна віднести яскраву постать київського композитора, народну артистку України, лауреата Державної премії імені Тараса Шевченка Лесю Дичко.

Її творчий доробок охоплює різноманітні жанри симфонічної, інструментальної, хорової, камерно-вокальної музики. Серед них – опера “Золотослов”, кантати “Червона калина”, “Чотири пори року”, “У Кисві зорі”, ораторія-кантата “І нарекоша ім’я Київ...”, хорова музика – Літургія №1, 2, “Голод 33”, балет “Досвітні вогні”, “Катерина Білокур”, симфонічні твори – “Привітання життя”, “Пісні кохання”, цикли романсів [2, с.250]. Велике зацікавлення викликають її хорові композиції. Про кантати “Червона калина” та “Чотири пори року” Галина Конькова писала, що вони “стали своєрідним проривом у нову фольклорну реальність з кардинальним оновленням жанру і системи взаємодії в діалозі “композитор-фольклор”. Саме вони ознаменували “нову фольклорну хвилю” в українській музиці, здійснивши вплив і на подальший розвиток хорової музики” [3, с.3]. У 2004 році за Літургію та “Швейцарські фрески” Л.Дичко була нагороджена мистецькою премією імені Артема Веделя [3, с.4].

Вагоме місце в композиторському доробку мистця займає фортепіанна музика. Це – “Дитячі п’єси”, “Українські писанки”, “Іспанські фрески”, “Замки Луари”, “Закарпатські фрески”, “Карпатські фрески”, “Драматичний триптих” і Три парафрази на теми з опери “Золотослов”, написані для двох фортепіано. Ця ділянка її творчості є найменш досліджена. Згадки про фортепіанний твір

Молчко Уляна. “Драматичний триптих” для двох фортепіано Лесі Дичко.

“Українські писанки” знаходимо в монографії М.Гордіїчука “Леся Дичко” [4, с.56], а музичний розбір згаданих поліфонічних варіацій здійснено у книзі В.Клима “Українська радянська фортепіанна музика” [5, с.275-277]. На сьогодні вийшли друком лише “Українські писанки” [6]. Крім сольних творів, Л.Дичко пише ансамблеву музику.

Завданням статті є музикознавчий аналіз “Драматичного триптиха”, визначення його мистецької вартості та популяризації серед широких слухачьких кіл.

Жанр фортепіанного ансамблю здавна захоплював українських композиторів. Одними з перших зразків ансамблевої фортепіанної музики є твори Ярослава Лопатинського, Осипа Залеського, Дениса Січинського, Станіслава Людкевича, Василя Витвицького, Зиновія Лиська, Бориса Кудрика та інших. Цей вид музикування знайшов втілення і в творчості сучасних авторів: Геннадія Ляшенка, Богдани Фільц, Свєгена Станковича, Мирослава Скорика.

“Драматичний триптих” для двох фортепіано Лесі Дичко був написаний у 1993 році і присвячений відомому канадському дуету Любі та Іринєю Жукам. Прем’єра твору у їх виконанні відбулася на фестивалі “Київ. Мюзик. – Фест.” (2000). Крім того, твір прозвучав у інтерпретації фортепіанного ансамблю Олександри Німлювич та Уляни Молчко на авторському концерті Л.Дичко в Дрогобичі [7].

“Драматичний триптих” складається з трьох п’єс, які контрастні за емоційним насиченням [8].

Відкриває цикл п’єса, сповнена проникливого та глибокого ліризму, який є властивий Лесі Дичко. Сумовита мелодія у низькому регістрі (b-moll) розпочинає твір (партія першого фортепіано). Ця тема захоплює своєю пасивністю, адже “найважливішим виразовим засобом Дичко є мелодика – на диво гнучка, розспівна, що ніби ллється з самого серця” [4, с.5]. Кожна інтонація тут є відзвуком тужливого настрою і насичена драматичним змістом. Характерний інтервальний склад, самобутня ритміка, специфічна декламативна манера вислову споріднюють її з такими зразками народної творчості, як плачі та голосіння. Це проявляється у частому вживанні ходів на малу терцію, що надають темі тужливого забарвлення, а одновисотні інтонування й короткотривалі хроматизовані рухи шістьнадцятими відтворюють збентежений стан людської душі. Лаконічні музичні мотиви та речення, що звучать щораз вище, розкривають внутрішню динаміку переживань. Авторка пропонує виконувати початкову одноголосну мелодію у темпі Andante dramatico та dolce, надаючи епізодів щирої теплоти.

З одинадцятого такту вступає друге фортепіано, партія якого насичена мелодичними поспівками, що випливають з народних джерел (d-moll). Властива сучасній музиці політональність, сприяє розкриттю втілення задуму п’єси

та підсиленню драматизму висловлювання. Динаміка *p* посилює тональний відтінок. Для інструментального викладу характерною є індивідуалізованість мелодичного руху, що вказує на притаманне Л.Дичко поліфонічне мислення. У конструюванні музичної тканини твору вона опирається на зразки народного багатоголосся, такі, як "... "стрічкове" розгортання самостійних горизонтальних ліній з "гуртового" співу" [4, с.5]. За рахунок цього між партіями утворюється поліфонія пластів, яка практикується у творах сучасної музики.

Драматизм вислову досягається за рахунок уведення в мелодичні лінії обох партій закличної інтонації чистот кварта та повної напруги збільшеної кварта. Поява орнаментики (форшлагів) наближає тематичне проведення до фольклорних джерел. Схвильованість вислову, яка у процесі розвитку зростає, здійснюється за допомогою трелей, що вібрують секундовими співзвуччями впродовж усієї композиції. Поєднання їх у партіях першого та другого фортепіано передають збентежений стан внутрішнього світу людини. Такі звукові нашарування, котрі підфарбовані густою педалізацією, надають п'єсі колористичного, імпресіоністичного забарвлення. Л.Дичко особливо яскраво використовує у творі складні розміри та перемінні метри, які споріднюють його з імпровізаційною невимушеністю найдавніших зразків народної музики. Це створює атмосферу наростання емоційного напруження.

З тридцять другого такту в партії другого фортепіано з'являється октавно-акордова фактура. Секундові альтеровані співзвуччя, що крокують рівними вісімками, додають творові нового енергетичного запалу. Унісонний висхідний пасаж у партії першого фортепіано підводить до кульмінаційного розділу. Світлий відтінок тональності *C-dur* забарвлює п'єсу бадьорим духом. Місце найвишого емоційного напруження Л.Дичко будує на початковій мелодії, яку проводить друге фортепіано. Насичені чотиризвучні акорди надають темі нового стверджувального та оптимістичного характеру. Терпкі секундові співзвуччя з альтерованими тонами поглиблюють драматизм вислову. Для підсилення експресії та передачі образного втілення п'єси композитор користується досить складними сучасними художніми засобами, такими, як політональність. Так, у другому проведенні теми в *C-dur* у партії першого інструмента звучать барвисті акорди в *Cis-dur* і в наступних тактах знову відбуваються тональні нашарування. Кульмінаційне місце звучить цікаво та оригінально також за допомогою фактурного викладу партії першого фортепіано, де панівними є акорди, підфарбовані далекими октавними форшлагами. Завдяки цьому епізод набуває рис гімну. Ствердження *Cis-dur* здійснюються на великому динамічному зростанні. Після фермати знову повертається попередній *b-moll* у партії першого інструмента та *d-moll* – другого фортепіано. На зміну потужній октавно-акордовій фактурі з'являються драматичні мелодичні лінії, яким властива широко застосована альтерація,

що утримує напругу в тематичних проведеннях. Характерним композиторським прийомом у першій п'єсі є часте вживання перемінного метру, використання якого було властиве також і народним джерелам. Це надає творові гнучкої плинності та імпровізаційності. Неспокійні трелі, що супроводжують майже всю музичну кашу, вносять у композицію імпресіоністичні риси. Саме вони звучать у партіях двох фортепіано і після величній кульмінації повертають слухача у схвильованій настрій. До кінця розділу лунає ніжна тужлива мелодія на тлі тремтливих співзвуч.

Поява після фермати початкової мелодії проводить арку між першим і останнім розділами тричастинної наскрізної форми п'єси. У заключному тематичному проведенні використано імітаційний прийом музичного викладу, що призводить до спаду емоційного напруження. Завершується п'єса в лорійському ладі на VI низькому щаблі мінору. Проведення через цілий твір початкової тужливої мелодії і трансформація її в середньому розділі свідчать про сміливе застосування Л.Дичко ознак симфонічного лейттематизму у фортепіанних творах.

На зміну першій, ніжно-сумовитій п'єсі, друга частина має суворий характер "Драматичного триптиха". Для втілення художньо-емоційного задуму використано варіаційну форму: тема та чотири варіації. Композиція починається темою, яка звучить у партіях обох фортепіано. Унісонний виклад наближає її до фольклорних зразків, для яких властива первісна форма багатоголосся – гетерофонія. У п'єсі використано політональність, що була широко застосована в музиці Клода Дебюссі [9, с.21]. Тональність цієї мелодичної лінії можна визначити, проаналізувавши горизонтальну послідовність тонів, з яких складається тема. Рухаючись звуками *b-moll*, оздобленими фригійською ладовою барвою, виникає дещо похмурий відтінок. Для передачі цілісного художнього образу тема викладена у низькому регістрі, що надає творові мужньо-трагедійних та епічних рис. Використання цієї темброво-фонічної характеристики надає тематизмові "внятково гострої експресивності, глибини, психологічної точності та індивідуальної самобутності" [5, с.67]. Ця восьмитактова мелодія несе в собі і лірико-драматичне забарвлення. Тема п'єси насичена зб. 4, альтерованими тонами, а подекуди рухається звуками зменшеного тризвука.

У першій лаконічній варіації основну мелодію виконає перше фортепіано. Підкреслюючи колорит низьких регістрів та зосереджено-суворий характер п'єси, звучить унісонна тема. Змінний метр (3/4, 2/4, 3/4) надає творові плинності й імпровізаційності. Партія другого фортепіано наповнює інструментальний виклад акордами кварто-квінтової будови та послідовностями кварта. Рухаючись висхідними та низхідними хроматичними ланками, вони забарвлюють тему загострено-терпким звучанням.

Динаміка у другій варіації зростає до *tr*, підсилюючи наростання емоційної напруги. Тему в оберненні веде другий інструмент, де вона викладена кварто-квінтовими співзвуччями в унісон. Перше фортепіано насичується романтичною фактурою, де в партію правої руки введені швидкобіжучі низхідні та висхідні пасажі септоль, що обіймають широкий діапазон клавіатури. Партія лівої руки в цей час виконує вищезгадані акорди, які рухаються півтонами. Охоплення далеких регістрів, поєднання різноманітних технічних прийомів надають варіації оркестрового звучання. Педаль – невід’ємний фактурний і колористичний компонент, що підсилює просторовість та об’ємність у п’єсі.

Акордова тема у третій варіації змінюється у партію першого фортепіано і набуває величного відтінку. У цьому особливо допомагає фактурний виклад другого фортепіано. Складний крапкований ритмічний малюнок, який виконують насичені та альтеровані кварто-квінтові акорди, доповнюється масивними й далекими форшлагами. Підфарбовані густою педалізацією, вони набувають звучання дзвонів, що так часто використовував С.Рахманінов. І не дивно, бо Л.Дичко у період свого творчого становлення “захоплювалася творчістю С.Рахманінова” [4, с. 10]. Ці фортепіанні знахідки надають п’єсі монументального звучання.

В останній четвертій варіації динаміка зростає від *f* до *ff*. Тему провадить другий інструмент. Вона викладена насиченими співзвуччями, що підтримуються у партії лівої руки ланками альтерованих акордів у малій октаві. За допомогою густого забарвлення низького регістру тема набуває лірико-трагедійного відтінку.

Емоційна напруга наростає завдяки розгортанню музичного матеріалу в партії першого фортепіано. Бурхливі швидкобіжучі хроматичні гами, які “пролітають” дисонуючим інтервалом септими то висхідним, то низхідним рухами, підсилюють драматичну загостреність почуттів. Саме на завершення четвертої варіації Л.Дичко переносить кульмінацію другої п’єси триптиху. Фігурації тридцятьдругими тривалостями та закінчення тематичного проведення вливаються у лаконічну тритактову коду. На тлі експресивного тремоло *h-moll* стверджувально звучать акорди як кварто-квінтової будови, так і зі секундовим наповненням. Партія другого фортепіано підсилює насичені співзвуччя унісонним викладом і доповнює доленосними дзвонивими інтонаціями в партії лівої руки. Цей драматичний сплеск почуттів втрачає свою напругу впродовж чотирьох тактів завдяки динамічному спаду (*ff*, *mf*, *p*; *pp*) і розчиняється в гармонії *h-moll* із фригійським забарвленням. Така тональна розкутість надає музичній канві відчуття незавершеності й підводить слухача до наступного твору – “Драматичного триптиху”. У другій частині циклу Л.Дичко використовує елементи поліфонічного письма та риси класич-

них варіацій, де вибір тематизму, співвідношення структури теми й варіацій загалом залишаються незмінними.

Завершує триптих п’єса, яка випромінює драматично-вольову енергію та нестримно-романтичну імпульсивність. Композитор будує твір на основі акордово-репетиційної техніки в партіях обох інструментів. Цей напругий вид фортепіанної фактури наближає твір до жанру токати. Її, як заключну п’єсу циклу, вперше застосує М.Лисенко в “Українській сюїті”. Звернення Л.Дичко до цього жанру було природним, адже “він наповнює музику твердою рішучістю, напруженістю емоційного тону та найяскравіше передає співзвучність динаміці процесів сучасного життя” [5, с. 114]. Цілеспрямованість і монолітність загального потоку розгортання змісту, сучасність інтонаційно-тематичних та віртуозно-технічних виразових засобів – саме такі риси токати властиві останній п’єсі “Драматичного триптиху”.

Твір написаний у складній тричастинній репризній формі. Вже в перших тактах другої партії звучить невпинне репетиційне пульсування багатотембрових кварто-квінтових співзвуч та квартово-секундових сполучень. Характерна метрична змінність надає інструментальному викладу п’єси імпровізаційності, притаманної народній музиці. Використання різноманітних ритмічних групувань призводить до зміщення опорної долі в такті то на третю, то на другу долі. Артикуляційна чіткість теми п’єси та безпедальне використання дисонуючо-наповнених акордів підкреслюють ударно-колористичне звучання інструмента, властиве фортепіанним творам С.Прокоф’єва [9, с.203]. У процесі розвитку тема насичується співзвуччями, в яких збільшуються секундові сполучення і вони переростають у кластери. Пульсуючі акорди набувають монументальних рис. З четвертого такту до партії другого інструмента долучається безперервний репетиційний тематизм першого фортепіано, який підсилює імпульсивний токатний рух. П’єсі властива політонікальність. Так, початок твору ґрунтується на опорних тонах *e-moll*, а в процесі розвитку отримує дорійське забарвлення. Напруженість емоційного тону п’єси збільшується завдяки введенню у співзвуччя альтерованих звуків. Поява у віртуозній фортепіанній фактурі гострих акцентів, що підкреслюють різні дрібні тривалості з токатного руху, надають ознак народного інструментального виконавства. Тут партії зливаються в унісон як тематичний, так і ритмічний, за допомогою чого звучання набуває високого рівня гучності.

З одинадцятого такту на тлі пульсуючого руху з’являється октавна тема в партіях обох рук першого інструмента. Насичений фортепіанний виклад надає їй епічний рис. П’єса розгортається трьома хвилями розвитку. Для перших двох проведень властивий нисхідний рух альтерованими тонами з варіантно зміненими закінченнями. Третій хвилі характерні висхідні ходи хроматизованими звуками та інтервалом м.3. За допомогою сніжкованого

ритму, що підкреслюється стрибком на ч.4, аналізоване проведення набуває дещо героїчних ознак.

У дванадцятому такті музична тканина забарвлюється опорними звуками *cis-moll* і не зупиняє активний пульсуючий рух. Епічна тема октавного викладу проходить у партії другого фортепіано. Її драматична заостреність досягається висхідними ходами, стрибками на ч.4, синкопованим ритмом. У процесі музичного розгортання твір змінює ладів забарвлення (*e-moll, cis-moll*), ще більше насичується інструментальна фактура кластерними співзвуччями, які набувають терпкого відтінку завдяки альтерації акордів. Героїчна тема отримує монументальний відтінок у зв'язку з уведенням затактованої закличної квартової інтонації. Ця мелодія звучить по чергово в партіях обох фортепіано.

Середній розділ відтінює безперервний репетиційний тематизм п'єси. Фортепіанна фактура з акордового викладу змінюється на арпеджовану. Рівнобіжний і зустрічний рухи відтворюють одночасно обидві інструментальні партії. Охоплюючи всі регістри фортепіано, вони надають творчій просторово-об'ємного звучання. Густа педалізація не тільки об'єднує широкорозкладену фактуру, але й колористично збагачує звучання композиції. Арпеджовані пасажі, що обіймають усі октави, посилюють драматичну плинність. Колористичне насичення музичної тканини наближає середній розділ першої частини до імпресіоністичних зразків. Створена барвистість нагадує окремі п'єси К.Дебюссі, зокрема його прелюдію "Фесрверк". Звуковий малюнок, створення колориту віртуозними засобами відтіняють у п'єсі лірико-імпульсивні, романтичні риси. Чергування діатонічних та альтерованих пасажів додає цій частині твору дещо експресивного відтінку. Стрімка хроматична гама бурхливо підводить до репризного розділу частини.

Різде повернення до безперервного репетиційного тла динамікою *ff* сприймається як вторгнення драматично-напруженої імпульсивності та твердої рішучості. Цей механічний рух під кінець втрачає свою енергію. Поява у фортепіанній фактурі короточасних шістнадцятих пауз та зменшення сили звучання до *pp* заспокоює несподіваний емоційний сплеск. Все розчиняється у низькому регістрі динамікою *ppp*. Фермата дає можливість повністю відзвучати фортепіанним партіям обох інструментів.

Середня частина *Adagio* відкриває ліричну зону емоцій у п'єсі, де Л.Дичко демонструє своє мелодичне обдарування. Темі властива наспівність, яка ґрунтується на українському мелосі. За тональним нахилом мелодія, що звучить спочатку в партії першого фортепіано, набуває забарвлення *H-dur* із високим IV шаблем. Особливості лідійського ладу вказують на глибокий зв'язок композиторки з доволі поширеними гуцульськими фольклорними зразками. Колорит верхнього регістру, висхідна по черговість інтервалів ч.5

та ч.4, тріоль, яка нагадує мордець, а далі спадний рух, фермата в середині мотиву надають цьому інструментальному викладу ознак сопілкових награвань. Основний мотив частини, рухаючись секвенційно півтонами вниз, приходить до опорних звуків згаданого ладу. Альтерація ланок надає мелодії терпкого колориту. Використання тонічно-квінтових бурдонів, що витримуються в лівій руці впродовж двох тактів, додають тематизму ефект довготривалого музичного фону.

Сопілкову мелодію підхоплює партія другого фортепіано. Вона проходить у тональному забарвленні *A-dur*. Супровід із початку частини (*H-dur*) підфарбовує наспівну *A-dur*-ну тему і здійснює безперервну єдність фактурного викладу. Використання Л.Дичко складних метрів (14/8; 13/8) надає мелодії *Adagio* імпровізаційних рис, пригаданих фольклорним зразком.

Поступово тематизм частини змінюється зі світлого та спокійного настрою на схвильовано-напружений (93 т.). Тоніко-квінтові бурдони в партіях лівої руки рухаються секвенційно вгору по півтонах, вносячи в музичну канву заострене звучання. З дев'яносто сьомого такту емоційне напруження досягається за допомогою введення поліритмії та перемінного метру (12/8; 8/8). Тріольна поспівка в *H-dur* із дрібним ритмічним групуванням та змінною альтерацією, що супроводжується дуольним викладом акомпанементу, надають тематичному розгортанню рис гострої експресивності. Це підсилюється канонічним вступом теми в *A-dur*, яку виконує партія другого фортепіано. Поліритмічні нашарування в обох інструментах заострюють драматичне нагнітання емоцій. Кульмінаційним моментом є низхідне гієсандо, яке рухається інтервалом кварти. Цей звуковий вихор "літає" в заключну частину п'єси *Presto*.

Coda розпочинається точним відтворенням тематичного матеріалу початку композиції на *f*. Музичний розвиток набуває знову активно-заостреного, драматичного характеру та владного ритмічного пульсу. Зі стодевятнадцятого такту вступає епічна унісонно-октавна тема, котра рухається звуками *e-moll*. Квартові інтонації, які все більше наповнюють мелодичний виклад і синкопованість, додають їй мужньо-енергійного вислову. За допомогою динамічно-віртуозної техніки репетиційних акордів та акцентування слабких долей у тактах втілено життєствердний художній образ. Епіпод, що забарвлюється *cis-moll*, відображає більш заострену музичну експресію. Пультасія дисонуючих співзвуч у партіях обох фортепіано підводить до теми (*Largo drammatico*), яка інтонаційно точно відтворює основну мелодію з першої п'єси "Драматичного триптиху". Так здійснюється тематична арка між творами циклу, яка свідчить про застосування лейттематизму, що вказує на наявність ознак симфонізму. Мелодія трансформується з піжно-наспівної в героїко-монументальну внаслідок насиченого октавно-унісонного фортепіанного викладу в обох інструментальних партіях та динаміки *ff*. Вона обривається вступом репетиційних акордів, безперервний пульс яких розривається

паузами, а також введенням арпеджованих співзвуч. У кінці знову з'являється серединний епізод із першої п'єси. Нестримні, швидкобіжучі широко-розкладені віртуозні пасажі вирують як низхідним, так і висхідним рухами. Все завершується утвердженням тоніки *cis-moll*.

“Драматичний триптих” Л. Дичко є вагомим внеском у сучасну українську фортепіанну ансамблеву музику. У циклі яскраво простежуються риси стилю мистця, який “визначається органічним поєднанням народних музичних джерел з сучасними формами художнього мислення, сполучення стихійної емоційності з мудрою раціональністю” [4, с.73]. П'єси вражають щирістю висловлювання, загостреною виразністю, індивідуальністю мелодичного руху. А це досягається застосуванням різних пластів поліфонії. У творах відчутне використання надбань попередніх музичних стилів: класичного, романтичного, імпресіонізму. Композитор талановито поєднує різні тембральні забарвлення двох інструментів. Саме тому фортепіано звучить оркестрово насичено. Глибоко проникаючи в музичну драматургію “Драматичного триптиху” та прагнучи до чіткості розгортання, авторка розміщує п'єси за сферою загостреності та нагнітання драматично-емоційного стану. Вона широко використовує принцип наскрізності і лейттематизму, що є прикметними рисами симфонізму, які Л. Дичко вводить у фортепіанну музику. П'єси циклу вимагають від піаністів володіння різноманітною виконавською майстерністю і добрим відчуттям кантilenи та відтворення технічно складної віртуозної фактури. “Драматичний триптих” Лесі Дичко є високопрофесійним зразком національного репертуару, який збагатив скарбницю української музичної культури.

1. Ляшенко І. Музична україністика в світлі сучасності культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти // Українське музикознавство: Музична Україністика в контексті світової культури. – Київ, 1998. – 190 с.
2. Мистецтво України: Біографічний довідник. – Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. – 700 с.
3. Конькова Г. Митці – гордість України // Музика. – 2004. – №1-2. – С. 2-4.
4. Гордійчук М. Лєся Дичко. – Київ: Музична Україна, 1978. – 77 с.
5. Клиш В. Українська раянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980. – 314 с.
6. Дичко Л. Українські писанки. – Київ: Музична Україна, 1974. – 16 с.
7. Микитяк Н. Духовна музика Лесі Дичко // Галицька зоря. – 2004. – №57.
8. Дичко Л. Драматичний триптих. Рукопис.
9. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – Ленинград: Советский композитор, 1976. – 287 с.

In the article “Dramatic triptych” for two pianos of Lesya Dychko is analyzed. The musical language of composer, which, is explored here is based both on folklore sources and on modern facilities of artistic thought; vividly-emotional situation is lighted of plays; in detail piano invoice of both parties is described. This cycle is a high-professional work and deserves a wide introduction to the educational and carrying out repertoire.

Key words: piano art. genre evolution, interpretation.

УДК 78.022

ББК 85.310.71

Юрій Волощук

УКРАЇНСЬКА ШКОЛА МАЙСТРІВ-РЕСТАВРАТОРІВ СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЙНІ ПОШУКИ

Стаття пропонує аналіз розвитку української школи майстрів-реставраторів струнно-смичкових інструментів другої половини ХХ ст. в аспекті зіставлення класичних традицій та пошуків новаторських рішень. Проаналізовано яскраві зразки творчих досягнень майстрів-реставраторів, визначено основні напрями розвитку української школи професійного виробництва скрипок.

Ключові слова: струнно-смичкові інструменти, скрипкове мистецтво, майстри-реставратори

Велика популярність скрипки в Україні зумовлена тривалими й міцними традиціями її використання як у народному, так і в професійному середовищі музикантів. Крім того, окремі регіони нашої держави, зокрема Прикарпаття, Карпати, Закарпаття, Буковина, з давніх-давен славляться мистецтвом різьби, зокрема по дереву. Тому інтерес окремих майстрів до оволодіння знаннями та навичками виготовлення різноманітних музичних інструментів, зокрема струнно-смичкових, не є випадковим.

У музикознавчих дослідженнях історія виникнення та вдосконалення струнно-смичкового інструментарію, проблеми становлення національних шкіл скрипкових майстрів висвітлені досить фрагментарно. Зокрема, особливості побутування струнних інструментів в Україні та ряд інших проблем, пов'язаних з еволюцією українського народного інструментарію, стали предметом дослідження у працях Андрія Гуменюка [1], Миколи Лисенка [2], Гната Хоткевича [3] та інших авторів. Окремі аспекти методики вивчення народного інструменталізму, регіональні особливості виготовлення народних інструментів, у тому числі й скрипки, вивчаються Ігорем Мацієвським [4-6].

Не можна залишити поза увагою музикознавчі праці зарубіжних науковців, присвячені еволюції скрипкового мистецтва інших національних культур. Так, скажімо, Лев Гінзбург і Володимир Грігор'єв в окремих розділах праці “История скрипичного искусства” [7] аналізують основні етапи розвитку провідних шкіл скрипкових майстрів у європейських країнах та Росії, вирізняючи їх своєрідність і внесок у розвиток світової скрипкової культури.

Значним внеском у розвиток інструментознавства є праця Бориса Струве “Процесс формирования виол и скрипок” [8], в якій теоретично обґрунтовано процес формування струнно-смичкового інструментарію в європейських країнах.

Автори окремих статей в українській періодичній пресі частково торкаються питань становлення української школи скрипкових майстрів.

Наприклад, короткі відомості про діяльність одного з фундаторів національної школи скрипкаряства в Україні, майстра-реставратора Івана Бітуса подаються Андрієм Білоусовим у публікації “Уроки майстра” [9].

Стаття Людмили Іванюк “Украинский Страдивари, или Чему стоит учиться в Кремонe” [10], надрукована в журналі “Art line”, висвітлює діяльність майстра Олександра Матвійчука, який здобув професійну освіту в Інституті імені Антоніо Страдіварі (м. Кремона, Італія).

Відомий український публіцист і журналіст Володимир Качкан в окремих розвідках досліджує творчу діяльність відомого в Україні та за її межами скрипкового майстра Василя Маргищука [11]. Статті, присвячені діяльності закарпатського майстра Романа Кленця, зібрані у книзі “Карпатська співуля” [12]. Основні напрями діяльності Асоціації майстрів-художників струнно-смичкових інструментів Всеукраїнської музичної спілки, найзначніші досягнення провідних скрипкаряв України висвітлюються у статті Михайла Бондаренка “Королева звуку – скрипка” [13].

Для всебічного вивчення матеріалу, пов’язаного з особливостями формування струнно-смичкового інструментарію, на інтернет-сторінці Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (<http://www.tmf-museum.iatp.org.ua>) [14] можна ознайомитися з колекцією струнно-смичкових інструментів, короткими відомостями про майстрів, художніми та звуковими особливостями їхніх робіт. Серед інструментів цієї колекції широко представлені скрипки майстрів XIX–XX століть: Я.Бородині, Л.Мар’яненка, Л.Добрянського, Ф.Драпія-Драпіковського, С.Ковалю, І.Геймана, Д.Бойченка, О.Колісника.

У науковій публікації кандидата технічних наук, скрипкового майстра Володимира Багінського “Способ улучшения свойств дерева для музыкальных инструментов”, поданій на сайті Національної бібліотеки України імені В.Вернадського (<http://www.nbuv.gov.ua>) [15], аналізуються нові технічні знахідки щодо вдосконалення акустичних властивостей деревини.

Незважаючи на широкий спектр музикологічних та публіцистичних розвідок, які частково торкаються питання удосконалення струнно-смичкового інструментарію, висвітлюють діяльність окремих скрипкаряв, цілісного наукового дослідження, яке б узагальнювало й підсумовувало розвиток української школи скрипкових майстрів, досі немає.

Метою розвідки є визначення специфіки розвитку української школи скрипкових майстрів другої половини XX століття в аспекті поєднання традицій та новачійних пошуків.

Сформульована мета окреслила завдання наукового дослідження, а саме: проаналізувати творчі здобутки найяскравіших майстрів-реставраторів струнно-смичкових інструментів, визначити основні напрями розвитку української школи професійного скрипкаряства.

Велике поширення скрипки в Україні й активний розвиток народного і професійного скрипкового виконавського мистецтва протягом другої половини XX і початку нашого століття зумовили зміцнення і розвиток української школи майстрів струнно-смичкових інструментів. Засновником сучасної української школи художньої реставрації музичних інструментів можна справедливо вважати одеського майстра Левка Добрянського. Діяльність цього видатного митця та його новаторські пошуки набули широкого міжнародного визнання, а його інструменти зберігаються у музеях Москви й Санкт-Петербурга [16].

Продовжувачем традицій Левка Добрянського був його учень Іван Бітус. Він досконало володів мистецтвом настроювання дек та інших деталей конструкції музичних інструментів. Добре володіючи інструментом, Іван Бітус знав вимоги та потреби музикантів, навіть випереджував їх.

Активно працюючи в Асоціації майстрів-художників смичкових інструментів, митець володів безліччю технологій виготовлення скрипок, передавав їх молодому поколінню українських майстрів. Як уважає кореспондент “Української музичної газети” Андрій Білоусов, “таким чином він будував своєрідний місток між минулим та майбутнім, робив досягнення Добрянського, збагачені власними творчими здобутками, надбанням всієї української школи скрипкаряського мистецтва” [17].

Українська школа майстрів струнно-смичкових інструментів пройшла тривалий і складний шлях становлення та розвитку, а в останні роки країні її представники почали впевнено виходити на Всеукраїнську та міжнародну арену. Свідченням високого професіоналізму українських скрипкових майстрів є перемоги на різноманітних конкурсах, де представлені їх кращі інструменти.

Зокрема, на республіканському конкурсі імені Миколи Лисенка у Харкові 1984 року скрипка “Едельвейс” Степана Мельника з Івано-Франківська зайняла перше місце, а альт “Ільмень” Романа Шмигельського з Калуша – друге.

1998 року в рамках Міжнародного конкурсу імені П.Чайковського у Москві відбулося змагання скрипкових майстрів, у якому взяли участь і українські скрипкаряри. У складі журі конкурсу, яке очолював відомий скрипаль, композитор та диригент Ігор Фролов, були такі відомі фахівці, як секретар Міжнародної асоціації скрипкових та смичкових майстрів, президент Італійської асоціації скрипкових майстрів Джобатта Морассі, президент Європейської спілки скрипкових майстрів Карл Рой (Німеччина), президент Токійської школи скрипкових майстрів Сороку Мурата, відомі скрипкові майстри з Канади (Жюль Сен Мішель), Франції (Бернар Мілан), Польщі (Ян Навліковський), Росії (Борис Горшков, Юрій Почекін, Анатолій Кочергін).

Результати конкурсу продемонстрували як рівень майстерності окремих митців, так і загальний рівень та стан національних шкіл. На цьому престижному змаганні віолончель Миколи Нестеренка (Донецьк) та скрипка Василя Мартищука (Коломия) завоювали відповідно третє та шосте місця і були удостоєні почесних Дипломів III туру [16].

Наприкінці травня 2003 року у музичному житті України відбулася цікава й непересічна подія – Київський фестиваль мистецтва майстрів смичкових інструментів. У програмі фестивалю – Відкритий Всеукраїнський конкурс майстрів-художників смичкових інструментів імені Левка Добрянського, урочистий концерт із використанням інструментів-“переможців”, науково-практична конференція “Традиції і новаторство в мистецтві скрипкових майстрів”.

Згідно з традицією проведення таких змагань, конкурс мав три тури. До складу журі ввійшли кваліфіковані й освічені скрипкові майстри та музиканти, зокрема, голова Асоціації скрипкових майстрів-художників, професор Флоріан Юр'єв (голова журі), скрипаль, народний артист України, професор Анатолій Баженов (заступник голови журі), лауреат перших премій міжнародних конкурсів імені Г.Венявського та П. Чайковського Ігор Углицький, інші фахівці найвищого рівня.

Варто зауважити, що в цьому престижному всеукраїнському форумі, поряд з уже досвідченими майстрами, брали участь і молоді конкурсанти. Так, молодий майстер із Харкова Олександр Пріхна став переможцем у всіх номінаціях – перші премії за скрипку та альт і друга премія за віолончель. Іншими лауреатами стали в номінації “скрипка” майстри Володимир Костюк (друга премія), Микола Клемнарський (третя премія), у номінації “альт” – майстер Іван Матвіїв (друга та третя премії), у номінації “віолончель” – майстер Михайло Бондаренко (перша премія) [17].

Свідченням високого професіоналізму наших майстрів є успішна презентація їхніх струнно-смичкових інструментів на міжнародних конкурсах, що проходять в Італії. Наприклад, на найпрестижнішому конкурсі в м. Кремоні українець Олександр Матвійчук виборов 14 місце. Слід відзначити, що цей талановитий митець – єдиний скрипковий майстер з України, що здобув професійну освіту в Інституті Страдіварі (Італія) [10, с.10-11; 18, с.8-9].

Ознайомлення з дослідженнями українських інструментознавців, вивчення публікацій у періодичній пресі та на сайтах мережі Internet дозволили простежити два напрями в розвитку професійної вітчизняної школи виготовлення струнно-смичкових інструментів: 1) продовження традицій; 2) синтез традицій та новітніх наукових розробок і технологій.

Перший напрям представляють такі відомі в Україні та світі майстри, як Михайло Бондаренко (Київ), Степан Мельник (Івано-Франківськ), Василь

Волощук Юрій. Українська школа майстрів-реставраторів струнно-смичкових інструментів: традиції та новітні пошуки.

Мартищук (Коломия), Андрій Гребнев (Харків), Олександр Сергієнко (Вінниця), Володимир Солоджук (Чернівці).

У процесі виготовлення скрипок представники “класичного” напрямку дотримуються традицій, закладених ще італійськими майстрами XVII–XVIII століть. Так, зокрема, у скрипковій справі вони використовують добрі сорти резонансної деревини: для верхньої деки – ялини, для нижньої деки, “шійки” та “головки” – клена або явора. На оздоблення її виготовлення грифа, струноутримувача, поріжків застосовують деревину екзотичних порід червоного або чорного дерева.

В основі конструктивного моделювання резонансного корпусу лежать так звані “золоті” пропорції і зовсім відсутні прямі лінії. Виготовлення струнно-смичкових інструментів потребує використання матеріалів лише природного походження. Тому сучасні майстри намагаються дотримуватися технологій виготовлення деталей та рецептів варіння лаків, створених старовинними майстрами.

Деякі майстри, застосовуючи у виготовленні інструментів досягнення італійських скрипкарів, намагаються втілити певні регіональні особливості. Зокрема, індивідуальну художню обробку головки скрипок та інкрустацію дек можна спостерігати в струнно-смичкових інструментах, виготовлених прикарпатськими майстрами. Це пов'язано з міцними традиціями художньої обробки деревини та тривалими напрацюваннями гуцульської народної школи скрипкових майстрів. У даному контексті варто відзначити інструменти коломийського майстра Василя Мартищука.

Другий напрям – синтез традицій та новітніх наукових розробок у виготовленні скрипок – представляють такі українські майстри, як Флоріан Юр'єв та Владислав Багінський.

Значних успіхів у поєднанні традицій і новаторських пошуків досяг президент української асоціації майстрів-художників струнно-смичкових інструментів Флоріан Юр'єв. Принципово новим у винаходах київського майстра є відмова від кутів, які колись були даниною стилю бароко, розширення деки знизу і, найголовніше, поєднання тонкої верхньої деки Страдіварі з новою пружиною-ресорою, що дає змогу витримувати більший тиск і прилаштовуватися до будь-якого клімату та акустики. Завдяки винаходу пружини-ресори скрипки Юр'єва можуть звучати у будь-якому залі, за будь-якої вологості і навіть на морозі. У всіх нових скрипках, які з вісімдесятих років виготовляють у світі, використовують принципи київського майстра-новатора [19].

Наукові розробки одеського скрипкового майстра, кандидата технічних наук Владислава Багінського торкаються проблем зміни властивостей деревини, що використовується у виготовленні струнно-смичкових інструментів. Він переконливо обґрунтовує, що пористість деревини можна значно покращити завдяки контрольованому гідролізу та мінералізації.

Для експериментів з мінералізації деревини використовувалися карельська ялина та клен. Заготовки деревини занурювалися у Чорне море, де на глибині 6 метрів вони лежали протягом двох місяців і за цей час на дерево впливали морські мікроорганізми та бактерії. Наступним кроком в обробці матеріалу для виготовлення інструментів було занурення його в прісну воду з метою вимивання солей. Після цього дерево висувували 3 місяці в сухому приміщенні без яскравого світла і руху повітря. У результаті таких маніпуляцій якість звуку від простукування експериментальних зразків деревини значно покращувалася, про що засвідчили результати комп'ютерної діагностики [15].

Науково-практична конференція “Традиції і новаторство в мистецтві скрипкових майстрів”, яка відбулася у рамках фестивалю мистецтва майстрів смичкових інструментів, накреслила ряд проблем національної школи скрипкових виробників, які потребують нагального розв'язання, а саме:

- становлення української школи скрипкобудування як сукупності прийомів і традицій у створенні музичних інструментів із певними національними ознаками;
- налагодження системи фахової підготовки скрипкових майстрів;
- організація міжнародних конкурсів скрипкових майстрів в Україні, що сприятиме інтеграційним процесам і підвищенню фахового рівня в європейському контексті;
- заснування конкурсів фірм-виготовлювачів, що, безперечно, позначиться на зростанні якості продукції для учнівської молоді.

Таким чином, протягом другої половини ХХ століття триває процес становлення української скрипкової школи скрипкових майстрів. Провідні скрипкарі, вивчаючи досягнення визнаних у Європі шкіл виготовлення струнно-смичкових інструментів, продовжуючи традиції народних умільців, створили значну кількість яскравих за звучанням та естетично довершених за формою і зовнішнім виглядом інструментів, що здобули визнання на престижних міжнародних конкурсах. Використання новаторських наукових розробок у процесі створення скрипок відкрили перед українською школою скрипкових майстрів нові грані вдосконалення та професіоналізації. Вирішення проблеми налагодження системи фахової підготовки скрипкових майстрів, якою активно займається Асоціація майстрів-художників струнно-смичкових інструментів України, позитивно позначиться на якості українських інструментів та наділленні їх певними національними ознаками.

Наша розвідка не вичерпує всіх аспектів окресленої проблематики. Подальшого дослідження потребують такі питання, як звукові й художні властивості інструментів українських скрипкарів, особливості регіональних шкіл скрипкових майстрів, їх зв'язок із народними виконавськими традиціями.

Волощук Юрій. Українська школа майстрів-реставраторів струнно-смичкових інструментів: традиції та новаційні пошуки

1. Гуменок А.І. Українські народні музичні інструменти. Інструментальні ансамблі та оркестри. – К., 1959. – 54 с.
2. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К., 1955. – 63 с.
3. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х., 1930. – 288 с.
4. Мацневский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч.1. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 6-38.
5. Мацісвський І. Музичні інструменти бойківської діаспори на півночному Придніпров'ї // Ігри й співголося. Контонація: Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 156-164.
6. Мацісвський І. Формування системно-стилофонічного методу в органології // Ігри й співголося. Контонація: Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 31-39.
7. Гінзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. – М., 1990. – С. 285 с.
8. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. – М., 1959. – С. 267.
9. Білоусов А. Уроки майстра. Пам'яті Івана Леонтійовича Білуса // Українська музична газета. – 2003. – №1. – С. 12.
10. Іванюк Л. Украинский Страдивари, или Чему стоит учиться в Кремонe // Art line. – 1999. – №1. – С.10-11.
11. Качкан В. Вогонь струн // Краси не в'януть пелюстки. – К., 1991. – С.295-326.
12. Кленцев Р. Карпатська співуня. – Мукачеве: Карпатська весна, 2001. – 58 с.
13. Бондаренко М. Королева звуку – скрипка. Бесіда із скрипковим майстром // Діпро. – 1999. – №3-4. – С.133-138.
14. Колекція музею театрального, музичного і кіномистецтва України // www.tmf-museum.iatp.org.ua
15. Багинский В.А. Способ улучшения свойств дерева для музыкальных инструментов // www.pbuv.gov.ua
16. Білоусов А. Змагання скрипкових майстрів // Культура і життя. – 1998. – №38. – С.2.
17. Білоусов А. Форум майстрів-художників // Українська музична газета. – 2003. – №2. – С. 3.
18. Матвійчук О. В Україну треба приїхати з ім'ям і перемагати // Урядовий кур'єр. – 1999. – №18. – С.8-9.
19. Грубич К. Про скрипки Флоріана Юр'єва // Канал 1+1 – Новини ТСН. – 17.01.2004
20. Дагасва В. Неповторність звучання кожного інструмента // Українська музична газета. – 1999. – №4. – С.3.
21. Марченко Г., Стефанович Г. Українська Кремона // Прикарпатська правда. – 1988. – 11 листопада.
22. Приймак М. Справа для душі Михайла Бойчука // Західний кур'єр. – 1994. – 16 квітня.
23. Савчин Я. Лолітський Страдіварі // Рідна земля. – 1991. – 6 серпня.
24. Тимінська Б. Творець співучого дива // Прикарпатська правда. – 1993. – 6 травня.
25. Умови проведення ІV відкритого національного конкурсу майстрів-художників смичкових музичних інструментів // Українська музична газета. – 2003. – №1. – С. 4.
26. Ясінська П. Скрипка – мрія і доля // Репортер. – 2002. – 17 січня

In clause the peculiarities of development of the Ukrainian violin school of the foremen of second half of the XXth century in aspect of association of classical traditions and innovative searches are defined; the bright creative achievements of the foremen- restorers of stringed instruments are analyzed; the basic directions of the development of the Ukrainian school of professional manufacturing of violins are outlined.

Key words: stringed tools, violin art, foremans-restorers

УДК 785.11

ББК 85.310.71

Марта Воловець

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІХ ТА МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ У СТАНОВЛЕННІ ОРКЕСТРОВОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ (1848–1939)

Стаття присвячена дослідженню ролі українських товариств і організацій у становленні оркестрового виконавства в Західній Україні. Показано формування та розвиток оркестрового мистецтва, що відбувався впродовж двох часових меж: друга половина XIX ст. та перша третина XX ст. Розглядається процес переходу від аматорства до професіоналізації оркестрових колективів, що пов'язане з підвищенням рівня освіти в Західній Україні через відкриття вищих навчальних закладів.

Ключові слова: оркестр, оркестрове мистецтво, культурно-освітні товариства.

Оркестрове виконавство в Західній Україні пройшло складний і тривалий шлях становлення та розвитку. Значну роль у цьому процесі відіграли українські культурно-освітні та музичні товариства, що працювали в регіоні протягом другої половини XIX – першої третини XX століття.

Досліджуваний період характеризується переходом від аматорства до професіоналізації оркестрового виконавства, підвищенням рівня музичної освіти, значним професійним ростом виконавських кадрів та концертно-виконавської діяльності оркестрових колективів.

Окреслена проблематика частково висвітлювалася у працях Марії Загайкевич, Лешика Мазепи, Любові Баб'юк, Любові Кияновської, Мирона Черепанина, Юрія Волощука, Наталії Костюк, Лесі Мороз, де характеризуються основні напрямки розвитку музичної культури Галичини в цілому та окремих ділянок, вивчаються особливості переходу від аматорства до професіоналізму музичного мистецтва й висвітлюється рівень музичної освіти краю. У працях Володимира Гошовського, Тетяни Росул аналізується музичне життя Закарпаття; Кузьми Демочко, Остапа Павлюка висвітлюється процес розвитку музичної культури Буковини, домашнє музичування, концертне життя, театральна музика, музична освіта. Названі праці, архівні матеріали, публікації часописів стали основою нашого дослідження.

У перелічених працях питання розвитку оркестрового виконавства на західноукраїнських землях розглядаються надто фрагментарно. Виходячи з цієї обставини, метою розвідки є виявлення ролі українських музичних та культурно-просвітницьких товариств і організацій у процесі становлення й розвитку національного оркестрового мистецтва на західноукраїнських землях у другій половині XIX – першій третині XX ст.

Опрацювання цієї малодослідженої проблеми зумовило основні завдання дослідження:

Воловець Марта Діяльність українських культурно-освітніх та музичних товариств у становленні оркестрового мистецтва Західної України (1848–1939)

– висвітлити організаційну та музично-просвітницьку діяльність українських товариств і організацій, пов'язаних з оркестровим мистецтвом Західної України;

– окреслити рівень концертного життя та оркестрового виконавства на західноукраїнських землях в аспекті зростання мистецького професіоналізму.

Тривалий час музичне життя на західноукраїнських землях, як і в усій Україні, зосереджувалося переважно на хоровому співі та домашньому музичуванні. Оркестрових колективів було мало, що пояснювалося браком фахових музикантів та диригентів, а також малою кількістю музичних інструментів, які коштували досить дорого. У другій половині XIX ст. починають виникати невеликі гуртки любителів музики, а тому побутове й домашнє музичування набирає організованих форм [14, с.45]. Згодом митці усвідомили потребу в організації постійно діючих музичних товариств із стаціонарними хорами, інструментальними ансамблями, оркестровими колективами тощо. Тож у другій половині XIX століття засновуються різні українські товариства та організації, при яких створюються різноманітні оркестрові колективи.

Провідну роль у розвитку оркестрового мистецтва Галичини відіграли спеціальні музичні товариства, діяльність яких значно розширилася наприкінці XIX – у першій половині XX ст. Своєю головною метою вони вбачали розвиток українського мистецтва, підвищення рівня музичної культури краю. Серед важливих проблем тогочасності була проблема створення оркестрових колективів та їх професійний рівень. При різноманітних товариствах працювали численні духові, струнно-смічкові, мандолінові колективи, але повноцінного симфонічного оркестру, в принципі, створено так і не було. Оркестри, що називали себе такими, за кількісним складом учасників та кількістю відповідних інструментів відповідали малому складу симфонічного оркестру, а часто й струнно-смічкового з доданням кількох духових інструментів. Особливо ця проблема виявила себе після Першої світової війни – велика кількість музикантів змушені були покинути країну, а ті, що залишилися у Львові, не могли самі створити потужний оркестровий колектив. Виправити дану ситуацію спробувало Музичне товариство ім. М.Лисенка – одне з небагатьох, що мало змогу створити оркестрові колективи такого масштабу. З цього приводу С.Людкевич зазначає: “Однею товариство, яке має деякі дані зорганізувати оркестру як і все наше музикальне життя у Львові, – це музичне товариство імені Лисенка, яке розпоряджує власним будинком і салею та якого фінанси, mimo недостачі всяких підмог, забезпечені” [27, с.8-9].

Навколо цього товариства об'єднувалися музиканти-аматори та професійні виконавці, композитори й диригенти. У середині 20-х років при товаристві, завдяки зусиллям С.Людкевича, виникає симфонічний оркестр, що

бере активну участь у музичному житті Галичини. Перший концерт колективу відбувся 27 травня 1923 року у Львові. До програми ввійшли: Симфонія Соль мажор Й.Гайдна, увертюра “Фінгалова печера” Ф. Мендельсона, Симфонія Ре мажор М.Вербицького в інструментовці С.Людкевича. Диригентами колективу були М.Колесса та А.Рудницький. Створення цього колективу дало змогу ознайомити слухачів із численними симфонічними та вокально-симфонічними творами Д.Січинського, С.Людкевича, В.Барвінського, М.Колесси та ін. [15, с. 553-554].

Значну роль у становленні й розвитку оркестрового виконавства західноукраїнських земель відіграли музичні товариства, серед яких, насамперед, потрібно згадати розгалужену мережу товариств “Боян”, що успішно функціонували у багатьох містах і містечках Галичини. Зокрема, перше таке товариство було засноване у Львові 24 грудня 1890 року [18, с.176]. “Це товариство,... поставило собі за ціль, закріплену постановами статуту, – плекати українську національну музику, і дійсно розвинуло в цьому напрямку дуже плідотворну діяльність та підготувало, можна сказати, нову добу в розвитку музичного життя на галицькому ґрунті” [16, с.450]. Згодом “Боян” стає осередком національно-культурного відродження не тільки Львова, а й усієї Західної України.

На Прикарпатті спроба заснувати “Боян” була зроблена 1895 року в Коломії Денисом Січинським. Першим диригентом став отець Теодозій Кирп’як. При товаристві, крім хору, працював *симфонічний оркестр*, що брав участь у всіх значних музичних подіях, які відбувалися в місті. У репертуар колективу входили досить складні твори: музична драма Гріга “Олаф Трігвасон” у трьох частинах, кантата-симфонія “Кавказ” С.Людкевича тощо, що є свідченням високого виконавського рівня учасників колективу.

Розквіт “Коломийського Бояна” припадає на 20–30-ті роки ХХ ст. У цей час відбуваються спільні виступи хору й симфонічного оркестру під орудою Романа Рубінгера, тодішнього директора музичної школи. За цей час у репертуарі колективу з’явилися такі твори, як симфонія М.Вербицького, музична картина “Гитар” Б.Вахнянина, увертюра до опери “Наталка Полтавка” М.Лисенка, кантата-симфонія “Кавказ” С.Людкевича тощо. Оркестр бере участь у численних заходах, що проходять у місті, та отримує визнання за його межами [1, с.152-156].

“Станіславівський Боян” був заснований 16 червня 1896 року завдяки Денису Січинському, який 1899 року переїхав до Станіслава. Він був диригентом хору та редактором музичного видавництва “Боян”, а також засновником першої української музичної школи, що виникла 1902 року [22, с. 10-11]. Під керівництвом Р.Зарицького при товаристві працює *музичний гурток (інструментальний ансамбль)*, який бере активну участь у концертах “Бояна”. Так,

Воловець Марта. Діяльність українських культурно-освітніх та музичних товариств у становленні оркестрового мистецтва Західної України (1848–1939)

7 жовтня 1902 року колектив виступив у авгурському концерті Д.Січинського. Серед великої програми прозвучали твори “Дніпро реве” та “Лічу в неволі”, що виконав хор у супроводі оркестру [28, с.84].

Статут товариства “Тернопільський Боян” був затверджений 17 січня 1901 року. Першими диригентами стали Остап Нижанківський і Денис Січинський, а пізніше – професор Терлецький. У 1926 році при товаристві починає працювати і *симфонічний оркестр*, що бере постійну участь у всіх значних імпрезах міста. На Тернопільщині струнний оркестр працював у с. Волківці Борщівського району, духовий оркестр – у с. Денисів під орудою Йосипа Вітошинського.

У 20–30-х роках створюється “Боян” у Бродах, Калуші та Дрогобичі. У Бродах розпочав діяльність *духовий та малий симфонічний оркестри*, організатором і диригентом яких став Михайло Осадця. Симфонічний оркестр моцартівського складу налічував 24 музиканти, що давало змогу виконувати окремі симфонічні твори П.Чайковського, М.Завадського, Ш.Гуно, Д.Пуччіні й т.д. Так, великий концерт оркестру відбувся 12 березня 1939 року, на якому прозвучали: увертюра до опери “Танкред” Д.Россіні, увертюра до опери “Норма” В.Белліні, “Гумореска” А.Дворжакка, “Баркарола” П.Чайковського, “Шумка” М.Завадського тощо [11].

У 1899 році за прикладом галицьких сусідів буковинці, на базі “Руського драматичного товариства”, створили “Буковинський боян”. Товариство мало на меті “плекати руську пісню, музику і штуку драматичну” [3]. Першим головою став Омелян Попович, а з 1903 року – М.Левицький. З ініціативи останнього при “Бояні” виникає *симфонічний оркестр та музичний гурток*, у якому співаки хору мали можливість вчитися гри на різних музичних інструментах [28, с.93].

Недостатня кількість професійних виконавців на духових інструментах, необхідна для повноцінного функціонування симфонічного оркестру, змушує товариство залучати до своїх концертів військові оркестри. У 1905 році, на Шевченківському концерті, саме військовий оркестр уперше ознайомив буковинців із симфонією С-Dur М.Вербицького, хоч твори, названі Вербицьким “симфоніями”, – це по суті увертюри, призначені для виконання в театрі, адже симфонічних колективів, які б могли виконувати повноцінні симфонічні полотна, в той час практично не було. Однак потрібно відмітити, що увертюри М.Вербицького були першими і єдиними протягом усього ХІХ ст. спробами створити в Західній Україні національну симфонічну музику. У травні 1904 року “Буковинський боян” за участю військового симфонічного оркестру гучно вітав другий приїзд у Чернівці М.Лисенка. У залі “Музичного товариства” прозвучали такі великі твори, як інтродукція до п’єси М.Старицького “Остання ніч”, кантати “Б’ють пороги” та “На вічну пам’ять

Котляревському”, антракт з опери “Тарас Бульба”. Виконанням кантати “Б’ють пороги” диригував сам автор [4]. Згодом товариство заснує філії у містах Кіцмань, Садгора, Вашківці, Заставна, Вижниця.

Для виховання нових музичних кадрів при товаристві організовувалися музичні гуртки, де мали змогу навчатися грі на різноманітних музичних інструментах обдаровані діти. Займаючись на таких курсах, учні вивчали нотну грамоту. Дуже часто після закінчення курсів випускники ставали керівниками нових оркестрових колективів.

1920 року “Буковинський боян” змінив назву на “Буковинський кобзар”, головним завданням якого було поширення української пісні, музики, театрального мистецтва й т.д. При товаристві існували хорова, драматична та оркестрові секції. Членами-засновниками *симфонічного оркестру* були: Є.Сохор, Я. і Б.Мигасюки, М.Павлусевич, О.Горвацький, М.Івасюк та інші. Постійними учасниками були Галя Тимінська-Василяшко (піаністка), Франческа Жуковська (віолончелістка), брати Я. та Б.Мигасюки, О.Стратичук, С.Яременко, Д.Омельський (скрипалі), О.Горвацький (альтист), Яворський (контрабасист). Першим диригентом оркестру був Олесь Микитюк, пізніше – Іван Жуковський. 1936 року оркестр налічував 35 музикантів. У репертуарі були твори українських композиторів [5, с.589]. Перший концерт “Кобзаря” відбувся 11 квітня 1921 року на вечорі з нагоди 60-річчя від дня смерті Т.Шевченка. Серед інших творів у виконанні симфонічного оркестру прозвучала увертюра до опери “Остання ніч” М.Лисенка [9, с.111-113].

За час свого існування хори “Бояну” інколи піднімалися до значного виконавського рівня, включаючи до репертуару великі оркестрово-хорові твори (“Оляф Тригвазон” Е.Гріга, “Ізраїль в Єгипті” Г.Генделя, “Радуйся ниво непопалитая” М.Лисенка, “Кавказ” С.Людкевича тощо). Для виконання таких творів “Боян” запрошував до співпраці військові оркестри. Так, “Львівський Боян” до участі у спільних концертах запрошував оркестри 55, 95, 80, 15 військових полків. Аранжування творів для таких оркестрів робили композитори, які були членами товариства “Боян”. Колективи знайомили слухачів із симфонічною творчістю композиторів різних національних шкіл, епох та стилевих напрямів [28, с.108].

З 1907 року “Союз Боянів”, що утворився 1903 року, було перейменовано на “Музичне товариство ім. М.Лисенка”. Дане товариство влаштувало концерти українських митців і колективів як місцевих, так і приїжджих, а також утримувало Вищий музичний інститут (далі – ВМІ) у Львові з філіями в інших містах Галичини. У концертах, що влаштувало товариство, брали участь *симфонічний оркестр* ВМІ під керівництвом С.Людкевича, струнний оркестр під орудою М.Колесси, Тернопільський *симфонічний оркестр* під орудою Юрія Криха, Коломийський *симфонічний оркестр* під керівництвом Романа Рубінгера та хорові товариства “Боян” і “Бандурист” [18, с.111, 248].

Таким чином, активна музично-просвітницька діяльність вищезазначених музичних товариств сприятливо позначилася на розвитку українського професійного оркестрового мистецтва. Оркестрові колективи Західної України пропагували різні симфонічні та вокально-симфонічні твори.

Поряд із музичними товариствами певну роль у розвитку оркестрового мистецтва Західної України відігравали культурно-освітні товариства. В аматорських гуртках цих товариств виховувалися основні кадри виконавців і творців української музики, які згодом, дуже часто, ставали професіоналами мистецької справи. Культурно-освітні товариства внесли в аматорський рух елементи професіоналізму, вони стали культурно-мистецькими центрами, в яких успішно розвивалася музична наука й культура.

Серед найбільш активних подібних товариств була “Просвіта”. У Галичині перший осередок товариства був заснований у Львові 1868 року. Згодом філії товариства організовуються по всій Галичині.

Різнораніжні колективи діяли в усіх куточках Західної України, а саме духові, струнно-смичкові, мандолінові оркестри. Статистичні дані свідчать, що тільки в Галичині на початку ХХ століття на 83 філії “Просвіти” діяло 17 різних оркестрів [21]. З даного переліку можна зробити висновок, що, як правило, *просвітнянські оркестри були трьох типів: струнно-смичкові, духові та мандолінові, хоч більшу частину становили духові* [24]. Це було пов’язано, очевидно, з такими факторами: 1) міцні та тривалі традиції побутування цих інструментів у регіоні; 2) мобільність складу, яка не вимагала залучення великої кількості музикантів; 3) наявність диригентів-аматорів, недостатня фахова підготовка яких дозволяла керувати тільки малими оркестровими колективами.

Перша світова війна та польська окупація на довгий час призупинили діяльність “Просвіти”. Проте з 1920-х років товариство відновлює свою роботу. Значно зростає кількість читалень (882), при яких діють хори (1105), театральні гуртки (2065), гуртки приятелів книжки (845), а також різнораніжні оркестри (140) [6, с. 177-191].

Товариство “Просвіта” було широко розгалуженою організацією з читальнями, школами, хоровими, театральними, оркестровими колективами. Діяльність товариства впливала на виховання патріотичного духу серед міського та сільського населення краю, піднесення його національної свідомості.

Буковинським відповідником галицької “Просвіти” стало товариство “Руська Бесіда” (1869–1940 рр.) – українська громадсько-культурно-освітня організація, що виникла з ініціативи Е.Гакмана. Задумане як клубне товариство інтелігентів із метою “піднести товариське життя між русинами на Буковині” [12, с.2653]. При товаристві діяло безліч читалень, бібліотек, різнораніжних колективів, у тому числі й оркестрів.

Перша читальня “Просвіти” на Закарпатті розпочала свою діяльність у 1896 році. При товаристві було створено ряд комісій. Це, зокрема, музейна, бібліотечна, видавнича, організаційна та музична. Кількість різноманітних просвітянських колективів у Закарпатті щороку зростала. Статистичні дані свідчать, що в 1924 році при товаристві діяв 1 оркестр, у 1929 – 9, а в 1936 – 18 оркестрових колективів. Кількісний склад учасників також був різним: малі оркестрові колективи налічували від 7 до 16 чоловік, великі – від 25 до 35 осіб [26, с.48-49].

Серед подібних товариств потрібно відзначити “Академічне братство” – українське самопомогове і самоосвітнє товариство у Львові, при якому працював “Кружок музичний”, та “Руська бесіда”, що утримувала чоловічий та мішаний хори, *струнно-смічковий секстет і оркестр*. Засновниками цих колективів були В.Зарицький та А.Крушельницький [29, с.34].

Активними учасниками музичного життя були й інші товариства. Так, ремісничі товариства “Зоря” та “Воля” теж створювали власні оркестри. Ремісничє товариство “Зоря” (1884) мало 12 філій і складалося переважно з молоді. З 1930 року у Станіславі при цьому товаристві діяв *духовий оркестр*, диригентом якого був С.Слюсарчук. Подібний колектив функціонував і у Львові. Репетиції колективів відбувалися майже щодня і вже через рік плідної праці вони брали участь у всіх національних імпрезах і в містах, і в околицях [29, с.79].

Перше спортивне товариство “Сокіл”, засноване у Львові (1867 р.), утримувало свої оркестрові колективи, учасниками яких переважно була молодь. Популярним колективом у Стрию був *духовий оркестр*. У Львові при товаристві діяв *симфонічний оркестр*, яким у різні роки керували С.Бурса-Долєнга (1892) та Адам Осада (1908–1915) [19, с.85].

У серпні 1931 року на Прикарпатті був заснований перший союз “Каменярі” – спортивне товариство, яке мало на меті всебічне виховання української молоді Галичини, а також влаштування різноманітних культурно-освітніх заходів. При товаристві починають створюватися різноманітні колективи. Так, у 1931 році в с. Балинци, що на Коломийщині, виникає *мандолиновий оркестр*, у Коломні – союз “Каменярів”, єдиний з усіх Союзів, що існували у Воскресінці, Коршеві, Шепарівцях, мав власний *духовий оркестр* [8, с. 553]. Переважна більшість учасників і керівників цих колективів були не професійними музикантами, а тому виконавський рівень подібних оркестрів носив здебільшого аматорський характер.

Не обходилися без музики вечори товариств “Луг” та “Січ”. “Луг” – руханково-спортивне товариство, засноване 1925 року в Галичині, мало досить велику кількість оркестрів: *духовий оркестр* із 14 інструментів у Монастирську Бучацького району, що грав на фестинах, під час аматорських вистав

Волецької Марти – діяльність українських культурно-освітніх та музичних товариств у становленні оркестрового мистецтва Західної України (1848–1939).

і національних свят [25, с.274-275], *духовий оркестр* села Дубно, *оркестр мандолиністів* села Ляшки, *духовий оркестр* села Геншиня тощо. При спортивному товаристві “Січ” з 1901 року *духовий оркестр* діяв у Бережанах. Першим диригентом колективу був Едельман, а згодом студент Михайло Гой [2, с.177].

Значний вплив на розвиток оркестрового виконавства в Галичині мало товариство “Сила”, при якому розпочав роботу у Львові український *духовий оркестр*. Для його функціонування було закуплено 25 музичних інструментів. Репетиції колективу відбувалися щодня [10].

Траплялися поодинокі випадки, коли оркестри організовувались “Пластом” (1911–1939) – організацією української молоді для всебічного патріотичного самовиховання. Так, близько 1929 року при пластовому курені в Бережанах постав власний *духовий оркестр*. Першим його керівником став учитель музики Гудучук, а через рік – Б.Старух. Якийсь час діяв при Пласті і *гурток мандолиністів* [13, с.419].

Подібні товариства мали переважно аматорський характер. Велика кількість таких оркестрів не завжди себе виправдовувала. Так, кількість оркестрових колективів Спілки гірників досягала 180 [20], але у репертуарах цих колективів були, переважно, народні пісні чи танці. Це пояснюється низьким рівнем підготовки не тільки учасників колективів, але і їх керівників. У одній із своїх статей С.Людкевич пише: “... наші малограмотні капельмейстри та інструктори... все тільки жаліються на брак відповідних творів, але не орієнтуються, де і як добути, не звертаються за ними до наших фахових музикантів, з якими мають мало зв'язків, а хапають анонімне сміття, що попаде в руки або самі аранжують, а то й компонують, як уміють...” [17, с.340].

Отже, за роллю, яку відіграли українські товариства у процесі становлення національного оркестрового виконавського мистецтва, їх можна розділити на два типи: 1) немусичні товариства, що розвивали оркестрове мистецтво на аматорському рівні (“Просвіта”, “Сокіл”, “Луг”, “Січ”, “Академічне братство” тощо), переважна більшість учасників яких були музиканти-любителі. В основному це були струнні, духові та мандолинові колективи, які відігравали акомпануючу роль, супроводжуючи виступи хорових колективів та солістів на різноманітних святкуваннях, національних святах, ювілеях; 2) музичні товариства, що займалися професіоналізацією музичного мистецтва та мали змогу, поряд із духовими й струнно-смічковими, створити симфонічні оркестри, пропагували кращі зразки оркестрової музики українських і зарубіжних композиторів (“Боян”, Музичне товариство ім. М.Лисенка тощо) та які, окрім різноманітних ювілеїв, національних свят і т.д., організували вечори симфонічної, класичної музики й учасниками яких були музиканти зі спеціальною музичною освітою.

Таким чином, праця різноманітних українських товариств у напрямі створення оркестрових колективів, підвищення професійного виконавського рівня музикантів, збільшення кількості концертних виступів, ускладнення та урізноманітнення репертуару, пропагування серед широких верств населення творів українських і зарубіжних композиторів сприяла активному становленню оркестрової виконавської культури Західної України другої половини XIX – першої третини XX століть.

Дана стаття є початковою розвідкою і може бути використана у подальших дослідженнях проблем розвитку оркестрового виконавства в Західній Україні. Зокрема, детального вивчення потребують такі аспекти, як жанрово-стильова динаміка оркестрових творів західноукраїнських композиторів, специфічні риси оркестрово-диригентської школи та діяльність її найяскравіших представників.

1. Баб'юк Л. З історії музичного життя Коломиї // Музика Галичини. – Т.П. – Львів: Сполом, 1999. – 281 с.
2. Безкоровайний В. Дещо про музичне життя міста Тернополя // Шляхами золотого Поділля – Т. П. – Філадельфія: ПА, 1970. – 571с.
3. Буковина. – 1844. – 16 квітня
4. Буковина. – 1904. – 11 квітня.
5. Буковина: сучасне і минуле. – Париж – Філадельфія – Детройд: Зелена Буковина, 1956 – 603 с.
6. Волощук Ю.І. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 років / Дис... канд. мист. – К., 1999. – 198 с.
7. Герман О., Гринчуцький В. Товариства “Просвіта” як обереги культурно-освітньої спадщини // Культурне відродження в Україні. – Львів, 1993. – 26 с.
8. Деделюк М. Дещо про село Балинці // Коломия й Коломийщина. – Т.46. – Філадельфія, 1988. – 578 с.
9. Демочко К. Буковинський “Кобзар” // Музична Буковина. – К. Музична Україна, 1990 – 127 с.
10. Діло – 1909. – Ч 232.
11. Діло. – 1939 – Ч. 83.
12. Енциклопедія українознавства. – Т.7. – Львів: Молоде життя, 1993. – 2653 с.
13. Завадська М. Мій спогад про музичне життя Бродів // Броди і Бродівщина. – Т.XI.VII. – Торонто, Онтаріо, 1988. – С.419.
14. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1960. – 190 с.
15. Історія української музики. – Т. IV. – Київ: Наукова думка, 1993. – 350 с.
16. Лисенко О.М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968 – 450 с.
17. Людкевич С. Недосгача організації // Дослідження, статті, рецензії – К.: Музична Україна, 1973. – 618 с.
18. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. – Львів: Сполом, 2001. – 279 с.
19. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: Монографія. – Т. I. – Львів: Сполом, 2003. – 287 с.
20. Музика масам. – 1928. – №5.
21. Народня просвіта. – 1926. – Ч. 9-10.
22. Павлишин С. Денис Січинський. – Київ, 1980. – С.П.

23. Павлюк О. Буковина. Визначні постаті 1774–1918. – Чернівці, 2000. – 172 с.
24. Повідомлення Вахнянина про діяльність культурно-освітніх товариств Галичини // ІЦДА України у Львові. – Ф. 818, оп. 1, сир. 20 – 44 арк.
25. Рибак Н. Монастирська // Бучаччина – Г. XXVII. Нью-Йорк. Париж. Сідней – Торонто, 1972. – 554 с.
26. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX ст. Монографія. – Ужгород: Поліпринт, 2002. – 207 с.
27. Ст.Л. Музичні листи // Музичний вісник – Ч.1 – Станіславів, 1921. – 10 с.
28. Ханік Л. Історія хорового товариства “Бояна”. – К., 1999. – 117 с.
29. Черепанин М. Музична культура Галичини: Монографія. – Київ: Вежа, 1997. – 324 с.

The article is devoted to research of a role of Ukrainian societies and the organizations in the formation of orchestral performance in the Western Ukraine. The formation and development of orchestral art that passed during two temporal borders are shown: the second half of the XIXth and one third of the XXth century. The process of transition from amateur to professional collectives that is connected with increasing educational level in the Western Ukraine through opening the higher educational institutions is described.

Key words: orchestra, orchestra art, cultural and educational sociens.

УДК 788.5

ББК 85.310.71

Андрій Карняк

ДОПОМІЖНА АПЛІКАТУРА НА ФЛЕЙТІ. ПРОБЛЕМИ ПРАКТИЧНОГО ВИКОРИСТАННЯ

Стаття розглядає проблеми сучасного використання допоміжної аплікатури на флейті з урахуванням сольної, ансамблевої та оркестрової практики.

Ключові слова: флейтове мистецтво, аплікатура, допоміжна аплікатура.

Протягом навчання та професійної практики ніколи не доводилося зустрічатися з чітко визначеною позицією, не кажучи вже про розроблену систему з використання допоміжної аплікатури на флейті. Таке враження, що видатні флейтисти та викладачі-методисти уникають цієї теми, – мовляв, досконалі технічні дані музиканта дадуть можливість впоратися з будь-якою віртуозною трудністю. Лише стикаючись зі серйозною оркестровою практикою, часто вже після закінчення ВНЗ, складними оркестровими партіями, безкомпромісними вимогами відомих та авторитетних диригентів, аж надто жорсткими та короткими термінами підготовки концертних програм, молоді музиканти шукають виходу зі становища, яке склалося: звертаються до старших товаришів, які у свою чергу навчені лише на власному досвіді, і, знайшовши більш-менш оптимальні аплікатурні послідовності, відчувають ще довший час внутрішній дискомфорт та вагання, пов'язані з професійною доцільністю підбраного варіанта. Дослідження опирається на деякі публікації, які все ж

лише опосередковано торкаються окремих думок, висловлених у статті. Виняток становить лише збірник етюдів М.Платонова, який відстоює думку про використання допоміжної аплікатури, але скоріше на конкретних прикладах ніж дискусійно чи словесно. Отже **метою** розвідки є спроба автора виявити необхідність застосування допоміжної аплікатури на флейті, а також межі її використання (у залежності від художніх завдань).

Коли ми спробуємо ознайомитися з особливостями гри на різних духових інструментах, можемо побачити на відміну від флейтового виконання значно більшу свободу аплікатурних можливостей, яка виховується та засвоюється ще зі школи та училища. Наприклад, на мідних духових інструментах одна аплікатурна позиція часто відповідає кільком різним звукам, але й на кларнеті чи гобої завдяки додатковим клапанам виконавець має можливість вибору для визначеного пасажу окремого підходу до виконання. Таке становище дає музиканту маніпуляційну свободу [1].

Під час навчання гри на флейті під керівництвом педагога учні часто стикаються з використанням додаткової аплікатури, але дуже рідко викладач задумується над тим, щоб учень виробив для себе певну систему її застосування. На ранній стадії навчання можливі небезпідставні побоювання, що вихованець буде зловживати додатковим полегшенням, відмовившись від засвоєння технічних навичок якісного виконання. Але професійному музиканту знання можливостей додаткової аплікатури необхідне.

Повернемося до твердження про “несвідоме” або малоефективне використання в педагогічній практиці допоміжної аплікатури. Таке явище зустрічається у випадках, коли викладачі пояснюють учневі виконання складної трелі, яка вимагає застосування невідомої до того часу для них аплікатури. Інший випадок пов’язаний з тим, що учням у якості щоденної вправи радять виконувати довгі звуки, послідовно передуючи їх з найнижчих ступенів діапазону флейти (так звані флажолети). Таким чином флейтисти-початківці відобувають поступово перший, другий чи третій і так далі ступені обертонового ряду, не змінюючи аплікатурної позиції. Вищеназвана вправа надзвичайно корисна для розвитку чутливості та витривалості губного апарату, її також можна вважати основоположною чи початковою при серйознішому використанні додаткової аплікатури [2]. Все ж її далеко недостатньо для того, щоби вільно застосовувати обертони та органічно вплітати їх у мелодичну тканину. Для цього потрібні специфічні вправи, які би сприяли згладженню звукових переходів між “повноцінними” та “неповноцінними” тонами, допомагали тембровому збагаченню обертонів та подоланню роздвоєності у звучанні тонів натурального звукоряду. Такі вправи музикант може для себе сформувати самостійно, в більшості випадків підпорядковуючи їх під окреме конкретне завдання, яке йому необхідно вирішити.

Неодинікні випадки застосування обертонів у концертному флейтовому репертуарі. Наведемо лише два приклади з найчастіше виконуваних творів.



Якщо у творі Франца Дюллера застосовується октавне передуювання, яке дає найкращу можливість специфічного ефекту *morendo-perdendosi*, то у творі Жака Ібера ми маємо право на більший вибір базового тону для кожного звука, який послужить тембровому збагаченню мелодичного ряду обертонів у каденції до Концерту. Але завдання, які переслідували композитори у цих творах, кардинально протилежні використанню у музичній практиці допоміжної аплікатури. Композитори шукали нових барв чи то імітації народного забарвлення, яке би підсилювало враження перед приходом ефектної коди у фіналі Концерту Ж.Ібера. Тобто вони підкреслювали оригінальність звучання інструмента в режимі обертонів. Перед нами стоїть іншого роду завдання. Ми хочемо вирішити питання, чи можливо виконати на флейті обертон таким чином, щоби він міг замінити ординарний, повноцінний тон без створення чи браку. Для цього вирішили навести кілька яскравих прикладів з оркестрової, сольної чи ансамблевої практики, які, на нашу думку, доводять доцільність використання обертонів без прямих вказівок композиторів. При цьому кожний приклад підібраний з розрахунку представити різноманітні причини застосування допоміжної аплікатури.

Механізми утворення додаткової аплікатури можуть бути поділені на кілька видів, у залежності від способів їх формування. Існують окремі звуки діапазону флейти, які мають повноцінну або відносно повноцінну заміну. Іншими словами, існує кілька варіантів управління клапанами (наприклад, *я-діс* чи *сі бемоль* у I та II октавах мають три рівноцінні варіанти: за допомогою клапану *сі бемоль*, із клапаном *фа* зі застосуванням клапану *сі* або з додатковим клапаном, який знаходиться над клапаном *фа*); інший випадок пов’язаний з майже рівноцінною заміною основної аплікатури, яка не впливає на якість відтворення (наприклад, звук *фа-діс* можна взяти за допомогою четвертого або третього пальця правої руки) [3]. Такі аплікатурні прийоми

можемо назвати рівноцінними або ординарними. Інші способи, задіяні у формуванні нових аплікатурних позицій, слід було би назвати неординарними або допоміжними. Їх також можна поділити на кілька видів. Це співвідношення, які використовуються у виконанні трелей [4], де часто застосовані трельні клапани (наприклад, трель *do-re* у II чи III октавах із першим трельним клапаном); використання передудування або обертонів, а також спрощеної аплікатури звуків III октави. Два останні види допоміжної аплікатури пов'язані найбільше з відобуванням звуків верхнього регістру флейти.

Наведемо приклад застосування обертонів та спрощеної аплікатури з обґрунтуванням їхнього вжитку у симфонічній, оперній та балетній музиці.

С Прокоф'єв. Класична симфонія. Finale. Molto vivace



У багатьох авторів можемо знайти спогади про те, як Сергій Прокоф'єв любив “пожартувати” з музикантами. Часто перед прослуховуванням новоствореної композиції з участю симфонічного оркестру Прокоф'єв із задоволенням потирав руки в іронічному очікуванні того, як зможе той чи інший музикант вийти зі складного становища, в яке його поставила віртуозна незручна “фортепіанна” партія. Усім відомо, що більшість композиторів були піаністами, їхні знання природи інших інструментів, за незначними винятками, не були надто глибокими. Якщо при написанні сольного твору композитор детально радився з виконавцем, урахуваючи можливості музикантів та інструментів, то у симфонічних творах перед митцями стояло непросте завдання розподілу музичного матеріалу твору, який часто існував як фортепіанний, і це завдання вирішувалося не завжди з користю для окремих партій. На нашу думку, яскравий приклад – Соната для флейти і фортепіано, тв.94 С.Прокоф'єва та флейтові партії його симфонічних творів. Відомий радянський флейтист М.І.Харковський, перший виконавець Сонати, безпосередньо співпрацював із композитором при написанні твору, як пізніше і Давид Ойстрах, який попросив Прокоф'єва дати можливість виконувати її і скрипалям. Отож не дивно, що твір, який вважається одним із найскладніших у репертуарі флейтистів та скрипалів, написаний зручно для виконання [5, с.367].

На нашу думку, невелика порада (а саме: виконання *фа-дісзу* III октави як другого обертону від *сі* – позначено на прикладі) дасть можливість спростити аплікатуру і заграги цей фрагмент стрімкого фіналу симфонії максимально легко, в характері невимушеної, захоплюючої гри, як цього і вимагає

Карпак Андрій. Допоміжна аплікатура на флейті. Проблеми практичного використання

композитор. Пропонуємо також варіант використання спрощеної аплікатури при відобуванні *ля* III октави, який полегчить перехід *ля-сі*.

Аналогічний варіант використання додаткової аплікатури можна застосувати у партії флейти в опері “Чарівна флейта” В.А.Моцарта.

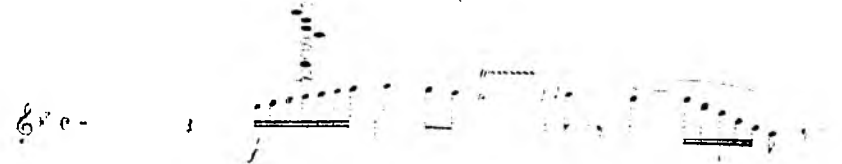
В.А.Моцарт. Чарівна флейта (Alles luhnt der Liebe Freuden/Monostatos) №13 Allegro



Лише причина використання в опері віденського класика допоміжної аплікатури інша. Вона пов'язана з жанром твору, в якому інструменти виконують роль супроводу (опера, балет). Якщо дотримуватися точних вказівок автора, а саме – визначення темпу (Allegro), виконання цієї арії не буде містити труднощів для I флейти. Але на практиці солістові-співакові, у якої партія виписана відносно довгими тривалостями, зручніше виконувати її у значно швидшому темпі. Зважаючи на емоційне забарвлення цього фрагмента твору, вокалісти отримують виправдання у своїй надмірній поспішності, але темп часто досягає 144 і більше ударів метронома. Виникає парадоксальна ситуація: наступний номер опери, №14 – усім відома арія Цариці ночі (Allegro vivace), яка представляє значні технічні та вокальні труднощі для солістки, виконується часто значно стриманіше за темпом ніж попередній номер. Навіть досвідчені диригенти йдуть назустріч солістам, урахуваючи їхні технічні можливості. Таким чином, найбільше випробування може лягти тут на плечі флейтиста, роль партії якого, разом із партією флейти-ніколо (гра в унісон, яка у свою чергу ставить завдання максимально точного ансамблю) далеко не другорядні. Звичайно, при автентичному виконанні твору допоміжна аплікатура не знадобиться, хоч такі випадки трапляються рідко.

В оперній та балетній музиці оркестр, безумовно, завжди в більшій чи меншій мірі стає заручником сценічної дії та вправності солістів. Наведемо приклад вкраплення спрощеної допоміжної аплікатури у партію флейти в балеті “Лускунчик” П.І.Чайковського. Цей варіант можемо також назвати трельним.

П.І.Чайковський. Лускунчик. Китайський танець. Allegro moderato



Знову ж таки, доцільність застосування допоміжної аплікатури в одному з найбільш яскравих “флейтових” номерів балету залежить від дій солістів і диригента. Балетна музика ставить перед оркестром значні специфічні

завдання. Якщо в опері оркестр акомпанує співу, то в балеті в звуковому відношенні колектив музикантів виступає на передній план. В опері інструменталісти постійно відчувають зв'язок зі сценою завдяки звуковому контакту, балет вимагає досконалого знання потного тексту. Підсилена увага до рухів диригента необхідна внаслідок непередбачених раптових змін, алогічних відхилень, зупинок, заповільнень і пришвидшень, які випливають значно спонтанніше ніж в опері. Музикант змушений бути готовим до будь-якої можливої інтерпретації у виконанні твору. І саме тут прийдуть на допомогу різні варіанти аплікатурних вирішень.

Допоміжну аплікатуру в окремих випадках варто використовувати в сольних та ансамблевих творах, якщо на це є вагомі причини. Для прикладу оберемо оригінальний твір – Концерт для флейти, клавесину та камерного оркестру А.Затіна. Фрагмент запозичений з першої частини твору.

А. Затін. Концерт для флейти, клавесина та камерного оркестру. Allegro



У нашому прикладі ми подали партії обох солістів для того, щоб можна було зіставити партію флейти з партією чембало. У щораз наростаючому русі коди швидкої першої частини солюючим інструментам необхідно синхронно чітко відтворити віртуозні послідовності й передати їх темі оркестру. Завдання ускладнюється накладенням *квартоль* флейти на *секстолі* клавесину. Оркестр вдало динамічно заповнює проміжок між двома солюючими інструментами, даючи можливість флейтисту застосувати допоміжну аплікатуру.

Наступний приклад пов'язаний з ансамблем. Це – відомий твір Е.Боцца для квартету флейт. Тут, на нашу думку, можна було б застосувати різні варіанти допоміжної аплікатури, в залежності від зручності та можливостей флейтиста, який виконує першу партію. Подамо один із них.

Е. Боцца. *Jour d'ete a la montagne* Квартет флейт. Частина 2. Allegro vivo

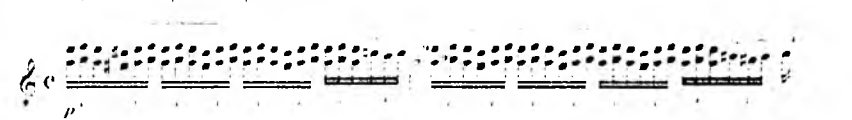


Гра звичайною аплікатурою цього фрагмента може у значній мірі обмежити легкість та стрімкість характеру частини, музику якої можна

порівняти хіба що з “Польотом джмеля” М.А.Римського-Корсакова, або ж і взагалі змусити притримуватися іншого, стриманішого темпу. Максимальна цільність виконання тривалостей у партіях флейт не дозволяє застосувати будь-які вільні темпові алогічні відхилення.

Перед тим як підвести підсумки та зробити певні висновки не можемо оминати увагою оригінальну роботу Миколи Івановича Платонова, скромно названу ним “12 етюдів для флейти”. Запропонований матеріал містить окремі поради для вивчення допоміжної аплікатури та доповнюється вправами для виконання трелей в найвищому регістрі флейти. Через постійні пошуки нового цей збірник, виданий у 1959 році, з різних причин незаслужено втратив популярність. Автор у передмові наголошує на ексклюзивності ідеї варіантності виконання: “У жодній школі чи іншому навчальному підручнику мені не вдалося зустріти вказівок прийомів та способів використання допоміжної аплікатури. А між тим у симфонічній та оперній літературі часом зустрічаються моменти, коли виконання партії флейти з достатньою технічною бездоганністю можливе лише з застосуванням цієї аплікатури” [6]. На останніх сторінках збірка містяться кілька прикладів із художньої літератури, які потребують застосування, на думку М.Платонова, допоміжної аплікатури.

В.Цибін. Концертне Алєтро d. moll



Необхідно зауважити: в усіх випадках використання допоміжної аплікатури ми розраховуємо на те, що в руках флейтиста буде знаходитися якісний майстровий інструмент, який дасть можливість повноцінно працювати над покращенням звучання обертонів. Використання допоміжної аплікатури має бути стриманим та обдуманим, послушуватися з доцільністю її необхідністю. Зловживання чи надмірне використання завжди буде відображатися на якості виконання.

Пропонована стаття не претендує на вичерпну інформацію з даної теми. Ми не ставили перед собою мету розробити систему застосування цього виду музичної техніки у професійній практиці виконавців-флейтистів. Переконані у тому, що допоміжна аплікатура та володіння нею є одним із найважливіших атрибутів техніки музиканта-духовника, а тому й одним із найактуальніших питань флейтового виконавства та флейтової педагогіки. Вважасмо доцільним уведення порад із використання техніки у вигляді редакторських позначок, що, безумовно, збагатить би знання та можливості виконавців. Ураховуючи те, що нам не вдалося скористатися відповідною літературою, а також дискусійність самої теми дослідження, ми намагалися присвятити

більше уваги етичній та естетичній сторонам висвітлюваного півання, виділити для себе певні види техніки, збагатити їх спробою визначити термінологію для доступності й зручності висловлювання, навести окремі приклади з оркестрової, сольної та ансамблевої практики. На підтримку висловлених у статті думок буде доцільно використати цитату з книги відомого американського композитора, педагога й музичного діяча Уолтера Пістона: “Флажолети можуть виявитися корисними в якості додаткового засобу для полегшення важких пасажів. Часом використання кількох нот з флажолетною аплікатурою спрощує виконання без відчутного впливу на загальне забарвлення звучання” [7]. Пропонована стаття повинна не лише зацікавити спеціалістів, але й знайти використання у практиці музикантів-виконавців.

1. Пістон У. Інструменти оркестра. Гобой. Кларнет // Оркестровка. – Москва: Советский композитор, 1990. – С.148, 157.
2. Должиков Ю. Артикуляція і штрихи при грі на флейті // Вопросы музыкальной педагогики. – Вип. 10. – Москва: Музыка, 1991. – С.41.
3. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте // Методика обучения игре на духовых инструментах. – Вип. 2. – Москва: Музыка, 1966. – С.31.
4. Hovey N. Chart of Regular and Trill Fingerings for flute. – Elkhart, Indiana 46515: The Selmer Company, P.310.
5. Нестьев И. С.С.Прокофьев. – Москва, 1957. – С.367.
6. Платонов Н. Двенадцать этюдов для флейты. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959. – 23 с.
7. Пістон У. Інструменти оркестра. Флейта // Оркестровка. – Москва: Советский композитор. 1990. – С.132.

The article is about the usage of the additional fingering on flute in solo, ensemble and orchestra practice.

Key words: *flute art, fingering, additional fingering.*

УДК 787.8; 78.083.82

ББК 85.310.71

Ірина Петрик-Дмитрук

ПЕРЕКЛАДИ У СУЧАСНІЙ БАНДУРНІЙ ПРАКТИЦІ

Стаття досліджує проблеми класифікації перекладів у сучасній бандурній практиці.

Автор пропонує власну жанрову класифікацію, аналіз термінології та аналіз пріоритетних жанрів у сучасному репертуарі бандуристів.

Ключові слова: *бандурне мистецтво, аранжування, жанрова класифікація.*

Сучасне бандурне мистецтво, становлення якого відбувається в річищі загального культурно-історичного розвитку нації, безперечно, є невід’ємною і самобутньою частиною української музичної культури. Утвердження

професійних засад бандурно-виконавської творчості зумовило активізацію наукового інтересу до різних її аспектів: дослідження феномена кобзарства, історії бандурного мистецтва, композиторської творчості, виконавських стилів та репертуару. Вдосконалення конструкції інструмента, розвиток академічної освіти у середніх та вищих спеціальних навчальних закладах, збагачення виконавської техніки новими прийомами, оригінальна композиторська творчість і поява всесвітньовідомих виконавців засвідчують активну роль інструмента в сучасній концертно-виконавській практиці.

У сучасному репертуарному фонді бандуристів розрізняють два спрямування: оригінальна бандурна творчість та переклади кращих творів світової музичної спадщини. Враховуючи недостатнє дослідження практики бандурного перекладу, як одного із складових репертуарного фонду бандуристів, зосередимо увагу на деяких теоретичних проблемах цього жанру.

Актуальність запропонованої проблематики засвідчує велика кількість перекладів різностильової та різножанрової музики в бандурній творчості та, водночас, відсутність музикознавчих досліджень жанрових дефініцій бандурного перекладу.

Вагоме значення бандурно-виконавської творчості в українській культурі зумовлює необхідність дослідження даних проблем, що сприятиме подальшому розвитку бандурного мистецтва, визначення його самобутніх національних та культурологічних особливостей.

У статті робиться спроба систематизації і теоретичного обґрунтування головних дефініцій перекладу – розмежування логіко-термінологічних значень понять “переклад” і “перекладення”, залучення їх до термінологічного апарату.

Варіабельність реалізації жанру перекладу через бандурно-виконавську інтерпретацію розглядається у річищі музикознавчих досліджень стосовно композиторської творчості, аналізу музичного виконавства, стилю конкретної історичної епохи й т. ін.

Основні засади дослідження базуються на загальних законах художнього мислення та наукової теорії перекладу у суміжних мистецтвах, а також дослідженні генези становлення й розвитку бандурного перекладу як жанру творчості.

До розгляду зазначених проблем залучено музикознавчу літературу бандурного мистецтва: школи гри на бандурі (А.Омельченко, Г.Хоткевича, В.Кабачка, С.Багдана, М.Опришка, З.І.Іголика та ін.), дисертації, пов’язані з висвітленням питань професійного бандурного мистецтва (О.Дубас [1], В.Дутчак [2], О.Олексієнко [3]).

Визначення жанрових особливостей перекладу привернуло увагу до літератури, що досліджує переклад у музичному мистецтві: автореферат дисертації А.Жаркова [4], робота Л.Ройзмана [5], статті Г.Когана [6], а також теоретичні та методичні розробки М.Давидова [7] і В.Дутчак [8].

Розкриємо суть поняття *переклад* стосовно відповідних сфер його функціонування у бандурній практиці, що відображають багатогранність даної дефініції. Звернемося до довідкових видань. В енциклопедичному словнику *перекладення* визначається як музичний термін і отожднюється з його різновидом – аранжуванням, тобто “перекладення музичного твору для виконання на іншому інструменті чи іншим голосом або іншим складом голосів” [9, с.71]. Більш об’ємне і точне визначення цього поняття дає “Новий тлумачний словник української мови”, де, зокрема, зазначено, що “*перекладати*” – це надавати іншої форми або виражати іншими засобами (в музиці або в літературі) та оформляти думку, почуття тощо засобами мови або одного з видів мистецтв, передавати текст, усне висловлювання засобами іншої мови, а також класти, складати, укладати ще раз, повторно або заново, по-іншому” [10, т. 2, с.576].

Переклад – багатозначне поняття, що відтворює не тільки способи реалізації художньої творчості, але й сфери людського буття.

Людині притаманна властивість наслідування, переведення (переклад) об’єктивного буття у творчість. Між перекладом і феноменом творчості умовно можна поставити знак тотожності. Якщо піти до осмислення цих категорійних понять із філософської точки зору, то можна умовно об’єднати *переклад* і *творчість*. Це підтверджують теорії Платона, Арістотеля, Поліклета “*мистецтво є видом наслідування*” [11, с.243-244], а також погляди дослідників ХХ ст. М.Бердяєва та А.Гуральського “*здатність творити закладена в людини Богом, а людська сутність є наслідуванням його образу і подоби*” [12].

Процес наслідування (для нас переклад) має універсальний характер і є визначальним у творчій діяльності людини.

Об’єм значень поняття *переклад* розкривають:

- логічний зміст у мовному середовищі;
- використання його для визначення конкретних дій людини в побутовій сфері;
- сферу функціонування в мистецтві (перехід з одного виду творчої діяльності в інший).

Значимо суттєву відмінність понять *перекладати* (дієслово), що визначає процес переміщення, та *перекладення* (іменник), що є результатом певних перетворень та трансформації оригіналу в різних видах мистецтва.

Основний логічний зміст даного поняття, що використовується в нашому дослідженні і виявляє об’єм даної дефініції, є переведення (зміна засобів вираження) оригінального тексту в нову версію. У мистецтві переклад може характеризуватися не лише видозміною форми побутування, але й суттєвим оновленням задуму оригіналу. Однак вирішальним залишається збереження

цілісності константних одиниць оригіналу, осмислених у контексті нової версії на іншому художньому рівні.

Переклад як жанрово-видова категорія художньої творчості має свої специфічні особливості в різних видах мистецтва: в музиці, літературі, живопису, кінематографі тощо. Об’єднуючим для усвідомлення цього визначення щоразу залишається факт наслідування чи транспонування художнього матеріалу з однієї системи в іншу. Існують варіанти переосмислення оригінального твору як у межах конкретного виду мистецтва, так і проєкції його художньої концепції до інших видів творчості. Приміром, фільм С.Параджанова “Тіні забутих предків”, будучи синтетичним жанром, поєднав у собі літературний твір М.Коцюбинського (його текст-сценарій є також певною мірою, перекладом-перенесенням художнього задуму оригіналу в інші умови), режисерську інтерпретацію цього матеріалу, його акторсько-пластичне, програмно-музичне (музика М.Скорика) втілення поетично-цілісного задуму. Будучи довершеним самодостатнім твором, повість М.Коцюбинського приховує резерв художніх можливостей, що можуть стати надалі матеріалом для подальших творчих перетворень.

У даному прикладі переклад (фільм-версія) виступає як нова інтерпретація оригіналу повісті, що одержує право на авторство або на подвійне (потрійне і більше) авторство.

Переклад є показовим для музичного мистецтва, де нерідко матеріал оригіналу трансформується у новий самостійний твір, зберігаючи розуміння первинної художньої концепції, що втілює нове сприйняття.

Переклад у музичному мистецтві – жанрово-видова категорія творчості, що охоплює коло близьких за змістом значень.

У музикознавчій літературі існує кілька дефініцій *перекладу*. У музичній енциклопедії І.М.Ямпольській отожднює перекладення з аранжуванням, основним методом якого вважає адаптацію фактури оригіналу до технічних можливостей іншого інструмента. Наведені терміни безпосередньо розглядаються на матеріалі фортепіанної музики, що ж до інших інструментів, зокрема бандури, то ці визначення не можуть бути повними і точними. Дефініції перекладу, вміщені у сучасних музичних словниках, акцентують переважно міру оновлення чи зміну оригіналу або обумовлюють аспект перекладу, визначений способом виконання (перекладення із сольного на сольний інструмент, з оркестрового на сольний інструмент чи навпаки) [13, т.1, с.194; т.3, с.588; т.5, с.148; 14, с.95].

Трактування поняття *перекладу* спонукає до комплексного вивчення багатогранності цього терміна в музичній практиці, зокрема, специфічності в бандурному мистецтві.

Перш ніж перейти до розгляду перекладу в бандурному мистецтві, візьмемо до уваги подібні жанрові системи у клавирній (де історично первинно

виник жанр перекладу) та сучасній баянній творчості (максимально близька проблематика перекладу для всіх народних інструментів).

У жанровій класифікації перекладу характерними ознаками різновидів є співвідношення з оригіналом: міра його оновлення та методи переінтонування. У фортепіанних і оркестрових перекладах А.Жарков виділяє чотири рівні ставлення до оригіналу, що визначають приналежність до тих або інших різновидів перекладу, це: перекладення, редакції, обробки, транскрипції, вільні обробки [15, с.16].

Аналогічно класифікує переклад для баяна М.Давидов, який визначає перекладення як творчий процес, специфікою якого є переосмислення виражальних засобів оригіналу з урахуванням нових інструментальних можливостей баяна [16, с.120].

У бандурній творчості подібна класифікація має свої особливості. Ми будемо розглядати бандурний переклад не як окремий жанр композиторської творчості, а як систему його різновидів, об'єднаних стабільними ознаками (константне ядро) та привнесеними новими якостями.

Розглядаючи специфіку функціонування жанрової системи перекладу в бандурній творчості, візьмемо до уваги аспект впливу на бандурну практику як професійної, так і народної музики, оскільки, за визначенням А.Сохора, "побутова музика (для нас народна, кобзарська) є історичною і логічною основою музики професійної (тобто оригінальної композиторської творчості), а зв'язок між ними визначається законами розвитку музичної культури в цілому" [17, с.233].

У бандурній практиці можемо визначити дві жанрові системи: оригінальної композиторської творчості та жанрову систему бандурного перекладу. З кожною з них пов'язані народний і класично-академічний напрямки розвитку. У цьому ключі ми будемо розглядати жанрову систему бандурного перекладу, беручи до уваги тип оригіналу (народний матеріал чи оригінальну композиторську творчість), що також визначатиме різновид перекладу.

Домінуючою ознакою кожного різновиду є й міра оновлення оригіналу бандурними засобами та методи його переінтонування. Бандурний переклад детермінує творчий процес, акцентує специфіку підходів до оригіналу й методи його перевтілення, міру втручання перекладача і творчу волю композитора.

Взаємодія двох систем – оригіналу й нової бандурної версії акцентує їх різницю й актуалізує спорідненість. Обов'язковим є подібність певної сукупності музичних елементів оригіналу в перекладі, що становить його константне ядро. Взаємодія системи композиторського оригінального твору і системи нової версії виявляється у різних жанрах перекладу не однаковою мірою, що, врешті, визначає особливості того або іншого різновиду перекладу

(аранжування, транскрипція, вільна обробка тощо). Обидві художні системи вступають у складну взаємодію на всіх рівнях, а кожний їх музичний елемент несе відбиток дії обох систем.

У перекладі взаємодія систем оригіналу і жанру перекладу конкретизується взаємовпливом різних стилістик. Композитор бандурної версії вкладає в неї своє "бачення" твору-оригіналу.

Відновлення неповторних стильових особливостей творів різних епох (як професійної, так і народної музичної практики) бандурними засобами стало одним із найголовніших критеріїв виконавської інтерпретації перекладів, що забезпечує індивідуальне ставлення до авторського задуму та його художнього втілення. Постановка питання в такій площині дає можливість зосередити увагу на важливих аспектах взаємодії у бандурному мистецтві художніх образів та стильових особливостей творчості попередніх епох і сучасних композиційних засобів.

Крім художнього та конструктивного аспектів бандурного перекладу зазначимо можливість співдії у ньому різних національних начал, взаємопроникнення етнокультурних традицій, привнесення до мистецького контексту власних національно-культурних ознак.

Специфіка інструмента диктує можливості нового трактування оригіналу в межах бандурної творчості.

Опираючись на існуючі дослідження проблематики дефініції жанру перекладу в музикознавстві та беручи до уваги специфіку бандурно-виконавської практики, пропонуємо до уваги теоретичну модель жанрової системи бандурного перекладу, характеристики різновидів перекладу, враховуючи міру творчих перетворень оригіналу.

У кожному окремому жанровому різновиді переклад має власні, відкрystalізовані художньою практикою, характерні ознаки. Певна сукупність таких ознак є своєрідним ключем до визначення кожного окремого жанру перекладу (перекладення, редакція, аранжування тощо).

Цілісно порівнюючи оригінал та його переклад, простежимо динаміку змін, тобто співвідношення у новотворі константних і релятивних компонентів, що відбулися у результаті адаптації першооснови в умовах нової його версії.

Константну основу системи перекладу й усіх її різновидів становить художньо-образна концепція та інтонаційно-ладова єдність мелодії оригіналу. Релятивні елементи оригіналу, що можуть піддаватися бандурній трансформації, поділимо на рівні. До першого рівня релятивності віднесемо найбільш мобільні елементи оригіналу, що лише частково впливають на художньо-образний зміст оригіналу, це: тембр, темп, динаміка, артикуляція, штрихова палітра. До другого рівня релятивності, що є відносно змінним, віднесемо: стиль, жанрову основу, структуру твору, форму, гармонію, фактуру.

Таким чином, різновид перекладу стає новою бандурною версією твору-оригіналу, певною інтонаційно-семантичною моделлю оригіналу, де його компоненти різною мірою переосмислюються і в новому втіленні набувають іншої художньої вартості та цілісності. Цей процес визначається відбором матеріалу, методами і прийомами трансформації даного матеріалу в новій версії, новим розвитком, художньою метою і кінцевим результатом.

Ступінь оновлення, зміни оригіналу перекладачем визначається у детермінантах перекладу (які складають систему жанрів перекладу), що передбачає варіантність творчого переосмислення.

Розглянемо стосовно перекладу міру оновлення оригіналу. Максимально наближеним до оригіналу є *перекладення*. Його жанрові ознаки характеризуються мінімальними змінами оригіналу. Зберігається константне ядро та елементи другого рівня релятивності (можлива часткова зміна лише фактури, враховуючи ступінь складності твору). Переосмислюються бандурними засобами елементи оригіналу першого рівня релятивності: темп, тембр, динаміка, артикуляція, штрихи. Система оригіналу та перекладення органічно співіснують і утворюють єдину художньо-образну цілісність, але у нових фонічних умовах. Головною метою перекладення є створення у сфері нових бандурно-інструментальних умовах того світу образів, які задумав автор оригіналу.

Специфіку бандурного перекладення визначають його різновиди: *бандурне аранжування* та *бандурна редакція*. Ці різновиди визначаються способом функціонування оригіналу в новій бандурній версії та типом музичного матеріалу, який перекладається (народнотрадиційна чи оригінально-професійна музика). Для них характерні жанрові ознаки перекладення (мінімальні текстові зміни, проте вони більше скеровані в напрямку бандурно-виконавської інтерпретації).

Бандурна редакція є видом перекладення оригінальної професійної музики, характерна особливість якої – повне збереження нотного тексту оригіналу в новій бандурній версії.

Незмінним у бандурній редакції є константне ядро оригіналу (художня концепція твору, інтонаційно-ладова єдність мелодії) і всі його релятивні елементи другого рівня: стиль, жанр, структура твору, форма, гармонія, ритм, фактура викладу твору.

Переосмислюються елементи оригіналу першого рівня релятивності: тембр – фонічне бандурне звучання (як обов'язкова умова бандурного перекладення), темп, динаміка, артикуляція, штрихи як головні виразові фактори бандурного виконавства.

Крім того, бандурна редакція може обумовлювати тип виконання на бандурі – чернігівський чи харківський або часткове використання обох типів. Це зумовлює розподіл елементів фактури між двома руками. Бандурна

редакція передбачає варіантність перекладення щодо переосмислення засобів бандурної інтерпретації. Автор бандурної редакції перекладення вносить своє творче “бачення”, “чус” оригінал у бандурному виконанні, вносить свої корективи щодо засобів виконавської інтерпретації.

Для характеристики перекладення народної музики в бандурному мистецтві використовуємо термін *бандурне аранжування*. Базовими положеннями (щодо визначення жанрових ознак) будуть ті ж, що і для бандурної редакції перекладення. Відмінною ознакою є те, що бандурне аранжування пов'язане з перекладенням народної музики, а бандурна редакція – з оригінальною професійною творчістю. Крім того, бандурне аранжування передбачає перекладення зі спорідненого з бандурою інструмента народної традиції – кобзи. Ці інструменти є максимально близькими (беручи до уваги гіпотезу, що першоосновою бандури була кобза, яка в силу свого еволюційного розвитку переросла в якісно новий інструмент). Тому адаптація цього типу народного музичного матеріалу (пісні, танці, марші) передбачає певні зміни елементів (спрощення чи ускладнення фактури, переосмислення тембральної виразовості), які забезпечують відтворення оригіналу, його художньої концепції повною мірою через бандурну творчість. Головна мета бандурного аранжування – максимальна наближеність до фонічного звучання оригіналу, яка викликає у слухача певні асоціації, пов'язані з практикою народного музикування – кобзарства.

Підсумовуючи вищесказане, відмітимо, що в жанрі перекладення можна оперувати як народною, так і професійною музикою. Це вирізняє жанр перекладення як домінуючу основу всієї жанрової системи бандурного перекладу.

Більш віддаленими від системи оригіналу є *бандурні обробки* (для народної музики) та *транскрипції* (для професійної оригінальної музики), що вимагають творчої реорганізації музичного матеріалу оригіналу бандурними засобами. Головний змінний елемент оригіналу – фактура, що потребує творчої заміни в умовах бандурної практики при збереженні константного ядра та відносно релятивних елементів оригіналу: стилю, жанру, форми, структури, метроритму, гармонії.

Обробки в бандурній практиці закріпилися за народною творчістю. Насамперед це обробки народних пісень та їх мелодій в інструментальній професійній музиці (обробки народних пісень у супроводі бандури; інструментальні бандурні обробки народних пісень). Для цього жанру характерне переосмислення народних інтонацій, насичення фактури, можливість поліфонічного викладу, деякі ритмічні відхилення, імпровізаційні супроводи. Обробки передбачають варіантність трансформації оригіналу силою творчої думки автора.

Жанр обробок є характерним для перекладу творів, які склалися в усій традиції народної творчості (переклади усної кобзарської традиції на професійну бандурну практику). У цій сфері утворилися свої жанрові види, які пов'язані з перекладом дум, псалмів, кантів та способом їх бандурного переосмислення-інтерпретації.

Жанр *транскрипції* визначається значним оновленням оригіналу. Бандурна транскрипція – це трансформація оригіналу в бандурній творчості, що характеризується наявністю двох систем (оригіналу і транскрипції). Вони органічно взаємодіють між собою, причому деколи художньо-виразова система бандурної транскрипції переважає, створюючи нову образність через темброво-фонічне бандурне звучання. В утворенні нової темброво-інтонаційної системи можна вирізнити як головний фактор творчість. Тобто матеріал оригіналу піддається багатоплановому бандурному переосмисленню (трансформація засобами фактури, динаміки, темпу, артикуляції, штрихів тощо). Константна одиниця оригіналу зберігається (художня концепція твору та інтонаційно-ладова єдність мелодії), а також другий рівень релятивності залишається без змін, крім фактури (загальна структура твору, його жанрові ознаки, гармонія). Переосмислюються елементи оригіналу першого рівня релятивності.

Переклад, що максимально відходить від системи оригіналу, змінюється, максимальна кількість його елементів прирівнюється до оригінальної творчості і є *вільною обробкою* (для народної музики) або *твором на тему* (для професійної оригінальної творчості). Ці жанри перекладу є перехідними – від жанру перекладу до оригінальної творчості, в них діють закони як жанру перекладу, так і особливості оригінальної композиторської творчості. Константним ядром залишається лише тематичне зерно (мелодія), а всі інші музичні елементи переосмислюються засобами бандурно-виконавської інтерпретації.

Перекладач-композитор сприймає оригінал як свій музичний матеріал і здійснює над ним творче перетворення, відкриває його нові грані через власну графічну інтерпретацію.

Вільна обробка та твори на тему – це “поглинання” оригіналу новою композиторською системою, яка переростає в оригінальний твір.

Велика кількість різновидів перекладу в бандурному мистецтві зумовила дослідження специфіки кожного з них. Це дає змогу, творчо переосмислюючи оригінал, підібрати той жанровий різновид перекладу, який максимально переконливо відтворить художню концепцію оригіналу, його стилістичні, жанрові, формотворчі та інтонаційно-виражальні можливості в нових бандурних умовах.

Отже, *бандурний переклад* репрезентує особливий вид композиторської творчості, своєрідну жанрову систему різновидів, характеристики

яких визначені мірою оновлення та переосмислення оригіналу бандурними засобами.

Творчий процес перекладу для бандури кращих зразків світової музичної спадщини сприяє також композиторській активності, підвищенню культури виконавства у професійно-академічному річниці, розширенню кола художньо-виражальних і технічних можливостей бандури.

1. Дубас О.І. Становлення і розвиток професійної бандурної освіти в Україні (XVII – перша половина XX ст.) / Автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства – К., 2002. – 18 с.
2. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років // Творчість і виконавство / Автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства – К., 1996. – 23 с.
3. Олексієнко О.В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару / Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства – К., 2003. – 16 с.
4. Жарков А.П. Художественный перевод в музыку: проблемы и решения / Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства – К., 1994. – 19 с.
5. Ройзмай Л. О фортепианных транскрипциях органических сочинений старых мастеров // Вопросы фортепианного исполнительства – Вып. 3. – М.: Музыка, 1973. – С. 155-177.
6. Коган Г.М. Школа фортепианной транскрипции – Вып. 1. – М.: Музыка, 1970. – 72 с.
7. Давидов М.А. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна – К.: Музична Україна, 1977. – 120 с.
8. Дутчак В. Аранжування для бандури. – Івано-Франківськ: Плаїї, 2001. – 89 с.
9. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1985. – 1600 с.
10. Новий глумачий словник української мови В 3-х т. – К.: Аконт, 2001. – Т. 1. – 926 с.; Т. 2. – 926 с.; Т. 3. – 862 с.
11. Кондзьолька В.В. Нариси історії англійської філософії. – Львів: Львівський університет ім. І.Франка, 1993. – 257 с.
12. Бердяєв М.Е. Спасіння і творчість. Людина і машина / Філософські пошуки. – Львів, 1997. – С. 55-58.
13. Музыкальная энциклопедия. В 6-ти т. – М.: Советская энциклопедия. – Т.1. 1973. – 1070 с.; Т.2. – 1974. – 959 с.; Т.3. – 1976. – 1102 с.; Т.4. – 1978. – 974 с.; Т.5. – 1981. – 1054 с.; Т.6. – 1982. – 1002 с.
14. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль: СМІ Астон, 1998. – 299 с.
15. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л., 1981. – Вып. 2. – С. 231-260.

The problems of genre classification of the translation in bandura arts are distinguished in the article. The author singles out certain kinds of translation, characterizes their genre peculiarities, determines the translation as a priority genre of the composer activities in the bandura arts.

Key words: *bandura art, arrangement, genre classification.*

УДК 78.071.2

ББК 85.310.71

Мирон Черепанин

МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ “ГАРМОНІКА – ДУША РОСІЇ” У КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АЛЬФРЕДА МІРЕКА

Стаття аналізує хід і програму Другого Міжнародного Московського фестивалю “Гармоніка – душа Росії”. Досліджено організаційні й репертуарні особливості фестивалю. Вперше аналізується творча діяльність А. Мірека як організатора і творчого патхенника фестивалю.

Ключові слова: гармоніка, баян, акордеон, естрадне мистецтво, народне виконавство.

З 25 по 31 жовтня 2004 р. у Москві проходив II міжнародний фестиваль “Гармоніка – душа Росії”. Уперше у ньому взяли участь українські виконавці з Прикарпаття – дует акордеоністів “Концертно” Інституту мистецтв у складі автора статті та Марини Булди.

Метою статті є ознайомлення читачів із безпосередніми враженнями про фестиваль, обмін думками про запозичений досвід, налагодження творчих контактів із музикантами та навчальними закладами Росії, а також представлення детальніших відомостей біографії творця унікального музею “Російської гармоніки”, відомого музиканта і вченого Альфреда Мірека.

Ініціатором проведення фестивалю став “Музей російської гармоніки Альфреда Мірека” спільно з Комітетом культур та об’єднанням “Музей історії Москви”. Фестиваль зібрав велику аудиторію професіоналів, виконавців народної, естрадної та джазової музики. І це не випадково, адже гармоніки, акордеони, баяни завжди були улюбленими інструментами у багатьох країнах.

Порівняно з першим, другий фестиваль проводився у рамках державної програми “Москва в культурі світу” і значно розширив свої кордони. У ньому взяли участь не лише виконавці з різних регіонів Росії, але й зарубіжні музиканти. Головне завдання фестивалю – відродження традицій і повернення молодого покоління до витоків національного і світового музичного мистецтва.

Унікальність фестивалю “Гармоніка – душа Росії” полягає у демонстрації різноманітних народних інструментів, об’єднаних поняттям гармоніка. На сцені звучали акордеони, баяни, гармошки – старовинні й сучасні, ексцентричні й акробатичні, а також різноманітні пили, жалейки, ложки та інші специфічні народні інструменти. Фестиваль об’єднав виконавців, переможців фестивалів та конкурсів народного й естрадного жанру.

Потрапити до складу учасників фестивалю було нелегко. Ще задовго до його початку проводився заочний відбір претендентів, які надсилали свої програми

Черепанин Мирон – Міжнародний фестиваль “Гармоніка – душа Росії” у контексті виконавської діяльності Альфреда Мірека

до організаторів у вигляді фонозаписів. Необхідно було подати три варіанти різних за тематикою програм (20–25 хвилин звучання) для виступів та заключного Гала-концерту, які чітко регламентували день, час і порядок виступів.

Програма фестивалю була насиченою й різноманітною. Концерти мали певну змістовну спрямованість – “Играй, гармонь любимая”, “Звезды русского баяна”, “Эстрадная мозаика”, “Волшебный аккордеон”, “Развеселая гармонь”, “Фантазия в стиле ретро”.

Перший наш виступ відбувся 28 жовтня і завершував концертну програму “Эстрадная мозаика”. У цьому концерті брали участь такі виконавці, як Заслужений артист Росії Анатолій Іконніков, президент міжнародної асоціації акордеоністів Олена Зибо, лауреат міжнародних конкурсів дует “Майстер-Клас” (Руслан Лебедев, Олександр Султаншин). Наступного дня ми відкривали програму “Волшебный аккордеон”. Колегами сцени цього разу були Заслужений артист Росії Віктор Заходяєв, лауреати міжнародних конкурсів дует “Карусель” (Світлана Підшивалова, Олена Устименко) та оркестр “Виват, акордеон!” Московського державного інституту музики ім. А. Шнітке (диригент Валентина Бобишева).

На цьому фестивальному форумі прискромно вражала продумана до дрібниць організація програми фестивалю, насичена щоденними концертами й плідним обміном досвідом. Унікальними були зустрічі артистів після виступів. У музеї влаштовувалися імprovізовані концерти, в яких брали участь усі бажаючі. У невимушених обставинах музиканти невтомно продовжували демонструвати мистецтво гри на тому чи іншому інструменті.

Найвідповідальнішим серед виступів був заключний Гала-концерт. Організатори фестивалю відвели йому одну з найкращих сцен Росії – концертний зал ім. П.І. Чайковського Московської державної філармонії. Тут було зібрано суцільтя кращих виконавців: окрім вищезазначених – Заслужений діяч Росії композитор Євгеній Дербенко, Заслужений артист Росії Сергій Сметанін, лауреат міжнародних конкурсів Віктор Дукальтетенко (у складі інструментального квартету), ансамбль “Росси” (художній керівник Заслужений артист Росії Олександр Курдюмов), Народний артист України Ян Табачник та багато інших відомих артистів. Яскраво, на емоційному піднесенні музиканти виконували різні за стилем і жанрами твори (народні обробки, естрадні композиції, джазові імprovізації, ретро-п’єси з репертуару естрадного квартету Бориса Тихонова, популярну класику тощо). Впевненість і віртуозність артистів, багата звукова палітра солістів, ансамблів і студентського оркестру акордеоністів викликали у присутніх на концерті відверте захоплення, яке супроводжувалося бурхливими оплесками та скандуванням “Браво!”. Всі учасники Гала-концерту нагороджені престижними дипломами лауреатів фестивалю та кубками.

У підсумку зазначимо, що поїздка до Москви була насичена визначними музичними подіями. Фестиваль став великим святом для професіоналів і шанувальників гармоніки, акордеона, баяна. Він дав творчий поштовх музикантам, які отримали можливість не лише ознайомити москвичів зі своїм мистецтвом, але й обмінятися досвідом, демонструючи унікальні прийоми народного, естрадного та джазового виконавства. Сама ідея проведення фестивалю є актуальною і своєчасною, надійною перспективою для нового покоління молодих виконавців у справі збереження й примноження культурних надбань наших попередників.

У контексті фестивального форуму окремою увагою відзначимо яскраву постать сучасної музичної культури Альфреда Мартиновича Мірека – Заслуженого діяча мистецтв Російської Федерації, професора, доктора мистецтвознавства, першого з акордеоністів-баяністів, що отримав цей високий науковий ступінь за відкриття нового науково-практичного напрямку в музичній науці. Сподіваємося, що сторінки його біографії викличуть зацікавлення серед музикантів-виконавців, дослідників.

Альфред Мірек народився у Ташкенті 21 листопада 1922 р. у сім'ї Мартина Мірека – інженера-архітектора, відомого в Росії як керівника будівництва багатьох важливих державних об'єктів. Батько був високоосвіченою людиною, знав три мови, добре володів флейтою і музикував на фортепіано. Мати – Ольга Георгіївна була дочкою управителя фабрикио Бутікова (в Бутіковському перевулку) Георгія Михайловича Катілова.

На початку 1923 р. сім'я переїхала до Одеси, де з 5 років Альфред почав займатися на фортепіано. 1930 р. вступив до школи Олени Гнесіної, яку закінчив 1937 р. У цьому ж році його батько після завершення будівництва Хімкінського Північного річного вокзалу був заарештований і засланий у табір поблизу Солікамська, де загинув 1942 р.

З 1938 р. А.Мірек, здобувши професію електромонтажника, працює на будовах, а вечорами підробляє як піаніст-акомпаніатор. 1942 р. він був репресований – утримувався в тюрмах, а згодом направлений в Ужлаг на 7 років. Через два роки, у зв'язку з важким захворюванням, його звільняють достроково.

З весни 1945 р. самостійно освоює акордеон, виступає солістом і концертмейстером на естраді, працює у міському театрі ім. Чернишевського у Борисоглебську, виконує свої твори й обробки. Восени 1946 повертається до Москви. 1950 р. закінчує Московське музично-педагогічне училище по класу акордеона. З 1947 р. – викладач музичної школи і керівник оркестру акордеоністів. У 1967 р. закінчує Московський інститут культури, отримує диплом диригента оркестру. Під час навчання був запрошений на роботу в інститут по класу акордеона і баяна.

Черепанин Мирон. Міжнародний фестиваль "Гармоніка – душа Росії" у контексті виконавської діяльності Альфреда Мірека.

З 1947 р. А.Мірек займається історією гармонік, збирає старовинні інструменти, здійснює польову пошукову роботу в різних регіонах країни, листується, розшукуючи старих майстрів та їх нащадків. До початку 1970-х рр. він зібрав великий науково-історичний матеріал: афіші, грамзаписи, фотографії, біографічні дані, а також понад двісті унікальних моделей гармонік, баянів і акордеонів. У 1952–56 рр. А.Мірек будує двоповерховий будинок у містечку Софріно. Весь другий поверх свого будинку він прилаштував під "Міжнародний музей гармоніки". З 1961 р. музей відкрився для відвідувачів і відразу завоював визнання й велике зацікавлення громадськості.

У 1968–1971 рр. А.Мірек навчається в аспірантурі Музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних, 1972 року у Києві захистив кандидатську дисертацію з історії акордеона і баяна. 1962 р. виходить із друку "Самовчитель гри на акордеоні", а згодом – "Школа гри на акордеоні", які перевидавалися щорічно тиражем по 100 тисяч екземплярів. 1967 р. видав книжку "З історії акордеона і баяна", а 1968 – "Довідник з гармоніки". Публікує серію збірників, хрестоматій, багато перекладів для акордеона і баяна. 1972 р. друкує українською мовою "Основи постановки акордеоніста". Ним видано близько 200 статей.

У 1975 р. А.Мірек проходить за конкурсом на посаду старшого наукового співробітника в Ленінградському інституті театру, музики й кіно, де вступає в докторантуру і працює над "Історією гармоніко-баянної культури в Росії з 1800 до 1941 рр.", захистив докторську дисертацію. Однак приєднання вченого ступеня й вручення диплома доктора мистецтвознавства ВАКом СРСР відбулося лише у 1987 році. Така затримка пояснюється арештом за сфабрикованим фальшивим звинуваченням. 1984 р. Мірек був ув'язнений і знаходився цілий рік у тюрмі "Хрести". Наприкінці 1986 р. за постановою Прокуратури Російської Федерації справу зупинили за відсутністю складу злочину. Судовими органами було компенсовано нанесення шкоди й суворо покарано винних слідчого відділу.

У 1980 р. А.Мірек зібрав і систематизував колекцію ста гармонік та передав її Ленінградському театральному-музичному музею. Активний пошук унікальних зразків інструментів та архівних документів привів до їх збільшення. Все це допомагало професору Міреку успішно популяризувати результати своїх відкриттів та займатися науково-дослідною діяльністю, яку він і сьогодні продовжує вести, розкриваючи процеси взаємопроникнення і взаємовпливу різних явищ в історії акордеонно-баянної культури. 1989 р. ним створена "Схема виникнення і класифікації основних моделей гармонік у світі (1700–2000)", яка є першою подібною таблицею й отримала визнання на міжнародних симпозиумах в Амстердамі (квітень 1990) та Варшаві (березень 1991). 1994 р. вийшла друком ґрунтовна енциклопедична "Гармоніка. Минуле і сучасне".

З 1994 р. А.Мірек проводить велику роботу зі систематизації колекційних матеріалів, зібраних ним більше ніж за 40 років (180 рідкісних інструментів, 900 афіш, 1000 фотографій, документи, ноти, нагороди, преїскуранти, інструменти й деталі гармонік – усього понад 10000 одиниць). 1996 р. за підтримки відомих діячів культури мерії міста Москви були подані документи про необхідність створення “Міжнародного музею російської гармоніки”. З цією метою виділили приміщення й матеріальні засоби для його створення. 1977 р. із нагоди 850-ліття Москви музей був подарований столиці і став державним “Музеєм російської гармоніки Альфреда Мірека”. Нова експозиція музею, оснащена сучасним технічним обладнанням, була відкрита для відвідувачів у 2000 р. Музей користується великою популярністю не лише у спеціалістів, але й серед місцевого населення та приїжджих гостей зі США, країн Європи, Ізраїлю, Кореї, Японії та багатьох інших куточків світу. Щомісячно його відвідують більше 2000 людей. З музеєм співпрацюють багато туристичних агентств. У ньому проводяться унікальні музичні програми для дітей і дорослих, творчі вечори, лекції-концерти, фестивалі.

А.Мірек є членом асоціації “Дім польський”, членом Ради Старійшин Російської Асоціації жертв політичних репресій (Москва), правозахисного товариства “Меморіал”, журналістом, письменником, істориком і правозахисником, автором книг “Записки заключенного” (1989), “Тюремний реквієм” (1997), “Красный мираж” (2000) та ін.

Запрошення на фестиваль дало можливість не лише бути учасниками свята музичного мистецтва й виступати з концертами. Нам випала честь познайомитися з “Музеєм російської гармоніки” та його творцем. Спілкування з цією обдарованою в різних ділянках музичної і літературної творчості людиною суттєво розширило наші професійні та морально-етичні уявлення про силу творчого піднесення, філософію життєвого устрою, суть людської гідності. Саме ця людина разом із творчим колективом працівників музею зуміла створити незвичайну атмосферу душевного тепла й доброти, в якій опиняється кожен, хто стикається з дивовижним світом гармоніки.

- 1 Басурманов А. Справочник баяниста. – Москва, 1982. – С. 70-71.
- 2 Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство. – Москва, 2003. – С. 91.
- 3 Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. – Москва, 1967.
- 4 Мирек А. ... и звучит гармоника. – Москва, 1979.
- 5 Мирек А. Записки заключенного. – Москва, 1989.
- 6 Мирек А. Тюремный реквием. – Москва, 1997.
- 7 Мирек А. Красный мираж. – Москва, 2000.
- 8 Мирек А. Гармоника. Прошлое и настоящее. – Москва, 1994.
- 9 Мирек А. Курс эстрадной игры на аккордеоне. – Москва, 1995.
- 10 Мирек А. Биография. Рукопис.

This article acquaints readers with the direct impressions of the participants of the Second International Moscow festival “Accordeon – soul of Russia”. The leading argument at this material is the information about the organization and the escorting of this festival, change the experience adoption. The biography of A. Mirek, a famous scientist and musician is introduced for the first time.

Key words: harmonica, bayan, accordion, pop art, folk performance.

УДК 78.03

ББК 85.310.71

Марина Булда

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИЙ ЖАНР У ПРОГРАМАХ МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСІВ ТА ФЕСТИВАЛІВ АКОРДЕОННО-БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА

Стаття розглядає актуальні проблеми функціонування естрадно-джазових стилів у програмах конкурсів і фестивалів акордеонно-баянного виконавства. Аналізується концертний репертуар, виконавські стилі, жанрові види. Розглянуто найпопулярніші твори сучасних композиторів.

Ключові слова: акордеонно-баянне мистецтво, жанрова класифікація, виконавство, естрадно-джазовий стиль.

В останні десятиліття у європейському культурному просторі суттєво змінилася палітра сучасного музичного життя. Збагатилися й урізноманітнилися нові форми масової музики, які мають різне змістовне й естетичне значення. Еволюційні зміни, що відбуваються у жанрі естрадно-джазової музики, потребують теоретичного осмислення та узагальнення, адже повноцінне уявлення про її стильові напрямки без цього стає недосяжним.

Значне зацікавлення у контексті нашого дослідження становлять наукові праці, що розглядають проблеми розвитку акордеонно-баянного мистецтва, методики головних складових виконавства, репертуару тощо (дисертації І.Алексєєва [1], М.Давидова [2], Ю.Бая [3], Г.Шахова [4], В.Самітова [5], В.Зав'ялова [6], В.Шарова [7], Ю.Ястребова [8], Д.Кужелєва [9], В.Чабан [10], Р.Безуглої [11]. Виявленню специфіки діяльності різних акордеонно-баянних шкіл присвячені ґрунтовні публікації М.Імханіцького [12], Б.Сторова [13], Ф.Ліпса [14], В.Максимова [15].

Як бачимо, вітчизняне музикознавство традиційно орієнтоване на дослідження музичної культури переважно класичного зразка. У зв'язку з цим більшість процесів, які виходили за межі історичного огляду академічної музики, не ставали предметом наукового вивчення. У європейському контексті естрадно-джазовий жанр має достатньо визначену культурологічну спрямованість, тому він розглядається нами як поліетнічна художня модель, особливий різновид культурної та музичної комунікації. Загальні тенденції його

функціонування й розвитку є аналогічними і можуть бути адаптовані на українських теренах в історичному та актуальному зрізах.

Теоретична інтерпретація естрадно-джазового жанру суттєво ускладнена рядом факторів, одним з яких є відсутність усталеного наукового визначення цього музичного напрямку у вітчизняному баянно-акордеонному виконавстві. Одне з небагатьох досліджень, присвячене визначенню місця джазу в музичній культурі України, здійснено в дисертації В.Романка [16]. Стильові особливості вітчизняного джазу аналізуються у дисертації В.Олендарьова [17]. Останнім часом усе частіше з'являються спеціальний репертуар та навчально-методична література, які сприяють практичному впровадженню естрадної гри на акордеоні й баяні [18].

Аналіз наукових праць засвідчує недостатність узагальнюючих досліджень процесу становлення і розвитку естрадно-джазового жанру в акордеонно-баянному виконавстві з урахуванням найширшого ракурсу його репрезентації на міжнародних конкурсах. Важливо також з'ясувати специфіку впровадження цього жанру в навчальний процес та його адаптації у виконавській практиці студентів. У системі виховання професійного музиканта продовжують залишатися невирішеними проблеми художньої техніки, сценічної витримки, володіння основами джазової інтерпретації тощо.

На початкових стадіях естрадно-джазовий жанр активно наслідував досвід народного і класичного інструменталізму, а нині виявляє власні оригінальні тенденції розвитку. Разом із тим, сучасні надбання виконавського мистецтва спонукають по-новому оцінити його творчий потенціал та визначити відповідність вимогам часу. Всебічний аналіз даної проблеми в контексті міжнародних конкурсів і фестивалів може істотно розширити уявлення про їх мистецьку структуру та культуротворчу ефективність.

Мета статті полягає у визначенні місця естрадно-джазового жанру в програмах міжнародних конкурсів та фестивалів акордеоністів-баяністів, теоретичному обґрунтуванні процесу впровадження його як окремої категорії, а також в узагальненні різнопланових художніх тенденцій сучасного акордеонно-баянного виконавства в цьому жанрі.

Відповідно до мети дослідження були визначені такі завдання: теоретично обґрунтувати суть естрадно-джазового жанру; простежити за процесом його впровадження до конкурсно-фестивальних програм акордеоністів-баяністів; проаналізувати концертні виступи переможців конкурсних змагань у даній категорії та провідних музикантів.

Наукова новизна статті полягає в тому, що естрадно-джазовий жанр у контексті міжнародних конкурсів та фестивалів акордеонно-баянного виконавства вперше піддається науковому аналізу.

Важливе значення у розвитку професійного акордеонно-баянного виконавства мають конкурси, концерти й фестивали музичного мистецтва.

Вони залучають до музики не лише фахівців музичної галузі, але й велику кількість людей, сприяють взаємозбагаченню культур, висувають нові імена молодих виконавців. “Конкурсні змагання, без сумніву, важливий стимул для студентів та учнів музичних навчальних закладів: вони виховують у виконавця такі якості, як сценічна стабільність, витримка” [19, с. 11]. Ці заходи допомагають з'ясувати стан інструментального виконавства у світі, визначити перспективи окремих акордеонно-баянних шкіл. Творчі контакти музикантів позитивно впливають на вдосконалення професійної майстерності молодих талантів, стимулюють педагогів до підвищення загального рівня підготовки, поліпшення методики викладання, оновлення й розширення репертуару, інструментарію тощо.

Престижні міжнародні конкурси музикантів-виконавців відбуваються у багатьох країнах Європи, Америки, Азії. Постійними учасниками цих змагань є музиканти з України, Росії, Білорусі, Казахстану та інших країн СНД. Організатори проведення музичних фестивалів не ставлять перед собою завдання особливого ускладнення програм, але разом із тим вимагають від учасників ґрунтовної підготовки й високого рівня володіння інструментом. Естрадно-джазовий жанр увійшов до програм міжнародних конкурсів та фестивалів акордеоністів-баяністів лише в останні роки минулого на початку нинішнього століття. Його традиційне впровадження суттєво вплинуло на розвиток сучасного інструменталізму. Крім Росії та країн Європи, естрадно-джазова категорія переконливо утвердила себе у програмах єдиного в Україні міжнародного баянно-акордеонного конкурсу – “Кубок Кривбасу” [20].

Переможцями міжнародних конкурсів у жанрі “вар’єте” (легкої, естрадної та джазової музики) з 90-х рр. ХХ ст. стають переважно російські музиканти. Виконавців-імпровізаторів зібрав у Магітогорську один із перших нетрадиційних конкурсів – “Імпровізі-92”. Завданням двох турів було виконання імпровізації на попередньо заготовлені теми, вибрані конкурсантами під час жеребкування. Третій тур – імпровізація на задану джазову тему у поєднанні з народною і класичною музикою. У числі лауреатів першим відзначився композитор і виконавець Олександр На Юн Кін [21].

На Всеросійському фестивалі у Волгограді (2000 р.) концертна програма доцента Саратовської консерваторії акордеоніста Б.Арона охоплювала три жанрові напрямки – класика, естрада, обробки народних мелодій. У заключний день фестивалю відбувся концерт лауреата Міжнародних конкурсів баяніста Ю.Шишкіна, де прозвучали твори А.Кусякова (сюїта “Ліки уходящего времени”), С.Прокоф'єва (“Наваждение”), А.Шнітке (“Ревизская сказка”). Разом із Волгоградським симфонічним оркестром (диригент В.Венедиктов) Ю.Шишкін виконав Концерт для бандонеона з оркестром А.П'яццоллі і “Рансодію в стилі блюз” Дж.Гернівіна [22].

Серед переможців зарубіжних конкурсів Є.Оксенчук (Магнітогорськ) була удостоєна почесного диплома на Міжнародному конкурсі “Акордеон Інтернаціональ” (Швейцарія, 2000 р.) за виконання естрадних обробок та оригінальних творів (Р.Вюртнер – “Очі чорні”, Е.Лекуона – “Малагеня”, В.Зубицький – Джаз-партита №1) [23].

З 1985 р. у Санкт-Петербурзі щорічно проводяться фестивалі музики для баяна та акордеона. Оригінальністю відзначаються їхні тематичні програми, присвячені окремо баяну, акордеону, молодим талантам Росії тощо. Різноманітними музичними програмами відзначився минулорічний XIX фестиваль. На “Вечорі акордеона” публіка мала змогу ознайомитися з інструментальними композиціями ансамблю “Мелодії і ритми” з Альметьєвська. Дует акордеоністів у супроводі бас-гітари та ударних виконував твори Б.Векслера, А.Музікіні, А.П’яццоллі, Е.Бувеля. Блискучим видався виступ незрівнянного Р.Руджері (Італія), який разом із музикантами місцевого Джаз-клубу (бас-гітара, ударні) “буквально заводив своєю експресією партнерів і весь зал” [24].

Традиційний фестиваль-конкурс “Петропавловські асамблеї гармоніки”, що немає аналогів у Росії та й за кордоном, об’єднав вищі досягнення професійної акордеонно-баянної школи з використанням різних видів гармоніки (концертно, бандонеон). Конкурсна програма фестивалю включає різні вікові категорії: діти, підлітки, молодь, дорослі. Вона охоплює всі музичні жанри – академічний, фольклорний, естрадно-джазовий, сучасна оригінальна музика, альтернативні форми творчості [25]. На заключному концерті III фестивалю-конкурсу (2003 р.) “феноменальну виконавську техніку і велику артистичну волю” продемонстрував акордеоніст О.Ширунов [26, с.5]. Дві оригінальні авангардно-джазові композиції (В.Зубицький – “Посвята Астору П’яццоллі”, Р.Desmond – “Take Five”) прозвучали “на одному диханні”, з темпераментом і виразною художньою зрілістю. Конкурсне журі удостоїло молодого музиканта одним із головних призів конкурсу – Гран-прі ім. Б.Нікітіна. Своєрідним відкриттям став виступ камерного дуєту з Польщі у складі Р.Кузіолека (кларнет) і В.Зімела (баян). У їхньому виконанні прозвучала оригінальна п’єса в джаз-роковому стилі “Мозамбік” М.Портала, в якій відчутно вирізнявся пошук нових звукових фарб.

У 2002 р. у Москві проводився XIII конкурс молодих виконавців “Весняні голоси”. В естрадній категорії яскраво проявив себе молодий виконавець із Коломне С.Осокін (клас А.І.Леденьова). Він є лауреатом перших премій Міжнародних конкурсів, виступає із сольними концертами як у Росії, так і за її межами, а крім того – стипендіатом Міжнародного фонду підтримки молодих талантів “Нові імена”. Одні з останніх його досягнень – дві Перші премії на VIII Московському конкурсі “Весняні голоси” і Міжнародному конкурсі в Клінгенталі (2002 р.).

Всеросійський конкурс акордеоністів естради й джазу, що відбувся у вересні 2003 р., був першим серед змагань цього жанру. Він зібрав більше сорока учасників із Санкт-Петербурга, Йошкар-Оли, Казані, Воронежа, Пензи, Нижнього Тагіла, Омська та ряду інших міст. До складу авторитетного журі, очолюваного відомим джазовим музикантом А.О.Кроллом, увійшли завідувач кафедри естрадно-оркестрової творчості Челябінської державної академії культури і мистецтв Р.Г.Хабібулін, відомі вчені й музиканти – М.Й.Імханіцький, Ю.П.Дранга, Н.А.Кравцов, В.І.Голубничий, В.В.Бичков, В.В.Новожилів, Г.А.Лузін. Конкурс проходив у чотирьох категоріях: I і II – юніори-солісти до 18 років і солісти без обмеження віку, III і IV – ансамблі з учасниками до 18 років і без обмеження віку. У першому турі солісти виконували обов’язкову програму і два різнохарактерні естрадні або джазові твори вітчизняних та зарубіжних авторів. У категорії ансамблів – вільна програма.

Серед юніорів-солістів третє місце зайняв В.Желусь з Орська. У II категорії найбільш інтенсивними були виступи А.Болотової з Воронежа (вирізнялася відчуттям джазової манери свінгу) і Д.Решетникова з Орська (музикант імпонував своїм артистичним досвідом, блискучою віртуозністю). Яскравою елегантністю і темпераментом відзначена гра О.Страшної з Челябінська.

У категорії ансамблів (до 18 років) призу “Надія” був удостоєний дитячий естрадний ансамбль “Глобус” (керівник Г.Ю.Самохвалова). Серед старших друге місце отримав казанський “Експрес-квартет” із віртуозними солістами-акордеоністами А.Поповим та С.Антоновим. Самобутнім колективом виявився ансамбль з Йошкар-Оли “Accordion Band Sweet”. Увагу слухачів захопила створена керівником В.Черновим п’єса “Mari step” із незвичайним поєднанням у ній елементів марійського танцювального фольклору й рок-музики. Третє місце зайняв дует акордеоністів Санкт-Петербурзької академії культури і мистецтв у складі П.Волкова й Д.Зуєва, які підкорили зал віртуозністю та вишуканим трактуванням окремих творів.

Конкурс виявив також ряд проблем, що потребують подальшого вирішення. Одна з основних – необхідність вироблення чітких жанрових критеріїв у репертуарі, відповідно до заявленої номінації “Естрадне мистецтво”. Репертуар деяких виконавців не відповідав цим критеріям – у дану номінацію потрапили не лише п’єси таких авторів, як А.П’яццолла, П.Фроссіні, Ю.Пєшков, А.Фоссен, але й російський фольклор в обробках В.Грідіна, С.Дербенка, О.На Юн Кіна, які можна було б виконувати на конкурсах музикантів-народників. Крім цього, на думку М.Імханіцького, недоцільно обмежувати конкурс лише клавішними акордеонами, адже при чіткому жанровому визначенні – “естрадно-джазове мистецтво” – виконавці на баянах (які, до речі, за кордоном називаються кнопочними акордеонами) будуть на рівних змагатися з акордеоністами-клавішниками. Звичайно, це неминуче

збільшить кількість учасників і обумовить велике навантаження на організаторів конкурсу але, водночас, буде активніше сприяти розвитку естрадної і джазової манери гри на даних інструментах, активізації престижу акордеона й баяна в даній сфері музики [27].

Вісім музичних програм в естрадно-джазовому та народному жанрах було представлено професійними гармоністами, баяністами та акордеоністами на II Московському міжнародному фестивалі "Гармоніка - душа Росії" [28]. Фестиваль уже вдруге проводиться в "Музеї російської гармоніки Альфреда Мірека", він продемонстрував невичерпаний потенціал форм збереження нематеріальної культури. Своєрідний "музичний каламбур" представив на фестивалі композитор і виконавець С.Дербенко. Специфіка його авторського письма полягає у застосуванні різноманітних виражальних прийомів: вишуканому поєднанні класичних зразків із сучасними мелодіями, віртуозності імпровізацій, підкресленні метро-ритмічної структури твору, нетрадиційному використанні різних свисткових та ударних інструментів.

Цікавими були також виступи баяністів, які експериментували поєднання баяна в ансамблі з інструментами іншого складу – дует баяна зі скрипкою чи різного виду гармонік, квартет у складі баяна, кларнета, гітари і контрабаса, акордеон у супроводі гітари і контрабаса тощо. Оригінальними були виступи естрадно-джазових акордеоністів заслужених артистів РФ В.Заходяєва та А.Іконнікова, народного артиста України Яна Табачника, естрадних дуетів "Карусель" (О.Устименко, С.Подшивалова) та "Концертіно" (М.Черепанин, М.Булда). У програмі названих виконавців, крім народних обробок та популярного ретро, переважали в основному джазові композиції різних стилів (блюз, свінг, регтайм, босса-нова).

Успіх Московського фестивалю має декілька відмінних аргументів. Перш за все – музиканти були поставлені в рівні умови. Відсутність конкурсного змагання, що налаштує виконавця на досягнення перш за все перемоги, дала можливість виступаючим перебувати у творчій аурі свята. Високим виявився рівень професіоналізму й виконавської майстерності учасників. До характерних ознак фестивалю можна віднести процес зближення народних, академічних та естрадно-джазових шкіл і культур.

У фестивальних програмах, як правило, проводяться концерти, в яких беруть участь відомі музиканти різних країн, лауреати попередніх конкурсів. Наведемо декілька прикладів, серед яких – виступ француза Дж.Нотона, виконавця на електронному міді-акордеоні в рамках V Міжнародного фестивалю в Пекіні (1998 р.). До концертної програми ввійшли його власні твори, джазові композиції Гальяно, П'яццоллі та ін. [29]. Тиждень 25-го конкурсу в Італії (Кастельфідардо) прикрасив сольний вечір Р.Гальяно – улюбленого французького баяніста і композитора. Він виконував усе краще зі своєї програми – "і

не було блискуче: натхненно і стильно" [30, с.14]. З високою професійною майстерністю представив сучасні естрадні композиції А.П'яццоллі та В.Новикова литовський квінтет акордеоністів під керівництвом Р.Свяцьквічуса. Музиканти виступили у фінальній частині XII Міжнародного фестивалю "Баян і баяністи" на сцені залу Будинку композиторів у Москві. У концерті також брали участь Ю.Піщков та інструментальне тріо А.Якобі з Естонії [31].

На першому фестивальному концерті "Баян – XXI століття", що відбувся в Ульяновську, звучала "Рапсодія в стилі блюз" Дж.Гершвіна та концерт "Аконкагуа" А.П'яццоллі. Ці твори виконував заслужений артист Росії Ю.Шинкін у супроводі симфонічного оркестру (диригент В.Кудря) [32]. Не менш цікавою була програма другого фестивалю. Виступ заслуженого артиста Росії, професора Уральської державної консерваторії В.Романька запам'ятовується глядачам "не лише через виключну навіть для сучасного виконавства свободу володіння інструментом, але й завдяки неабиякій творчій обдарованості музиканта". Романько – виконавець рідкісного на концертній естраді жанру імпровізацій. У рамках фестивальної програми також виступили: заслужений діяч мистецтв Удмуртії, композитор В.Новиков, московський ансамбль "П'яццолла studio", що володіє "світовим іменем" та сталонною якістю інтерпретації творів знаменитого аргентинця. Квінтет солістів, кожен з яких представляє "самостійну величність", має титули і заслужене визнання серед музикантів-професіоналів, продемонстрував "натхненну і розкішну злагожену ансамблеву гру. Баян Ліпса, як завжди "благородний" за тембром і точний як "лезо бритви", вніс характерну експресію в звукову аuru п'яццоллівських п'єс, що отримали оригінальні і дуже стильні аранжування" [33, с.29].

Таким чином, акордеон та баян пройшли особливий шлях розвитку – від побутового до концертного інструмента. У їх удосконаленні домінуюча роль належить професійному виконавству, яке активно використовувало художній досвід класичних традицій (репертуар, специфічну інтонаційно-виконавську систему, основи інтерпретації) і стимулювало появу інших музичних жанрів. Багатоаспектний аналіз акордеонно-баянного виконавства виявляє інтенсивний характер його розвитку в напрямі народного, академічного та естрадно-джазового жанрів мистецтва, які сьогодні плідно функціонують у вітчизняній і європейській музичній культурі.

Стають актуальними конкурсні змагання та фестивалі акордеоністів-баяністів в естрадно-джазових категоріях. Вони набувають нових форм і змісту, мають велике значення для культури в цілому. Здосконалення професіоналізму в сучасному акордеонно-баянному виконавстві засвідчують плідне зростання його культуротворчої ролі та стимулювання композиторської творчості в жанрі естрадно-джазової музики.

Розглянуті нами питання не вичерпуються представленим дослідженням. Наступні наукові розвідки зосереджуватимуться на поглибленому аналізі напрямків розвитку естрадно-джазового жанру, специфіки його впровадження у професійне інструментальне виконавство провідними акордеонно-баянними школами України та Європи.

1. Алексеев Г. Основы преподавания игры на баяне. - Киев, 1953.
2. Давидов М. Основы формирования исполнительской мастерности баяниста. - Киев, 1983.
3. Бай Ю. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста. - Вильнюс, 1986.
4. Шахов Г. Теоретические основы преподавания транспонирования на баяне. - М., 1989.
5. Самітов В. Творча спрямованість процесу сумісної діяльності педагога та студента – як умова становлення особистісних якостей музиканта-виконавця. - К., 1992.
6. Завьялов В. Пути формирования баянного исполнительства и педагогики в условиях влияния развитых инструментальных культур. - М., 1978.
7. Шаров В. Исполнительские возможности баяна и их расширение в языковом электроинструменте. - К., 1982.
8. Ястребов Ю. Современные принципы пятипальцевой аппликатуры на баяне. - Ленинград, 1976.
9. Кужельс О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. - К., 2002.
10. Чабан В. Становление интонационного стиля искусства гармоника – баян. - Вильнюс, 1985.
11. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України. - К., 2004.
12. Портреты баянистов: Сборник статей / Сост. М.И.Имханицкий, А.Н.Якупов. - М., 2000.
13. Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных / Составитель-редактор Б.М.Егоров. - М., 2000.
14. Липс Ф. Искусство игры на баяне. - М., 1985.
15. Максимов В. Баян: основы исполнительства и педагогики. - Санкт-Петербург, 2003.
16. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації. - К, 2001.
17. Олейдарьов В. Вітчизняний джаз та проблеми стилю. - К, 1995.
18. Див.: С.Джоплин. Регтаймы. - Ленинград, 1989; Популярные эстрадные пьесы для аккордеона или баяна. - Ленинград, 1990; Концертные пьесы для аккордеона (баяна) в стиле мюзет. - М., 2000; Векслер Б. Пьесы для аккордеона. - М., 2001; Табачник Я. Академия аккордеона. - Нью-Йорк-Лондон-Париж, 2001; Чарльз Маньянте. Эстрадные композиции для аккордеона. - Санкт-Петербург, 2002; Аккордеон в джазе. - М., 2002; Повиков В. Эстрадные композиции на популярные темы. - М., 2004; Мирек А. Курс эстрадной игры на аккордеоне. - М., 1995.
19. Имханицкий М. Предисловие // Портреты баянистов: Сборник статей / Сост. М.И.Имханицкий, А.Н.Якупов. - М., 2000.
20. Див.: Жуков К. Талантливое дитя земли криворожской V "Кубок Кривбасса" // Народник. - М., 2004. - № 1. - С. 7-9.
21. Ариоткин В. - На Юи Киш А. Зарисовки к портрету музыканта // Народник. - М., 2001. - № 1. - С. 28-33.
22. Баранов Ю. Всероссийский фестиваль баянного и аккордеонного искусства в Волгограде // Народник. - М., 2001. - № 1. - С. 6-7.
23. Мордухович А. Кубок снова в Магнитке // Народник. - М., 2000. - № 4. - С. 32.

24. Дмитриев А. XIX Международный фестиваль музыки для баяна и аккордеона. Санкт-Петербург // Народник. - М., 2004. - № 2. - С. 11.
25. Программа III Международного фестиваля-конкурса "Петропавловские ассамблеи" Санкт-Петербург, 2003.
26. Егоров Б. III Международный фестиваль-конкурс "Петропавловские ассамблеи гармоник" в трехсотлетнюю юбилей Санкт-Петербурга // Народник. - М., 2003. - №1. - С. 1-6.
27. Имханицкий М. Конкурс в Челябинске // Народник. - М., 2003. - №3. - С. 8-9.
28. Музей русской гармоник Альфреда Мирека. II Московский международный фестиваль "Гармоника – душа России" Программа. - М., 2004.
29. Шановалова Е. I Международный конкурс и V Международный фестиваль аккордеонистов в Пекине // Народник. - М., 1998. - № 4. - С. 4-5.
30. Дмитриев А. Два конкурса в Италии // Народник. - М., 2000. - № 1. - С. 13-14.
31. Леденев А. На XII Международном фестивале "Баян и баянисты" // Народник. - М., 2001. - №4. - С. 3.
32. Кривошева И. Фестиваль в Ульяновске: Баян. XX век // Народник. - Москва, 2003. - № 2. - С. 6-7.
33. Кривошева И. Второй фестиваль "Баян. XXI век" (Ульяновск) // Народник. - М., 2004. - № 2. - С. 28-29.

In this article the actual problems of inculcation variety-jazz genre in accordion-bayan performance are discovered through the International competitions and festivals. The main accent was made on the analysis of concert repertoires, formation style directions of genre development. Given an example the new popular names of composers and performers.

Key words: *accordion-bayan performance, genre classification, artistic performance, variety-jazz genre.*

УДК 78.071.2

ББК 85.310.71

Ірина Ярошенко

ВНЕСОК АНДРІЯ КУШНІРЕНКА У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА БУКОВИНІ

Стаття розглядає життєвий і творчий шлях відомого хорового диригента і композитора А.Кушніренка, його роль у розвитку професійного мистецтва на Буковині

Ключові слова: *хорове мистецтво, музична культура, диригент*

Ім'я Андрія Кушніренка – народного артиста України, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка та літературно-мистецької премії імені Сидора Воробкевича, професора, визначного хорового диригента, організатора музичного життя на Буковині, Почесного громадянина м. Чернівців, учено-етнографа, педагога, автора багатьох оригінальних хорових творів, а також обробок українських народних пісень користується заслуженою повагою і шаную серед музичної громадськості нашої країни. Невтомна подвижницька праця на ниві рідної музично-хорової культури визначила його як кращого хорового диригента поряд із такими іменами, як А.Лавдієвський, П.Муравський,

Л.Венедиктов, С.Савчук, В.Іконник, разом з якими за рейтингом 1997 року він увійшов у номінацію кращих шести хорових диригентів України.

У його багатогранній діяльності поєднуються риси хорового диригента, композитора, фольклориста і майстра художніх хорових обробок народних пісень, педагога-вихователя майбутньої мистецької зміни, громадського діяча. Все це вимагає від митця широти світоглядного узагальнення, високої виконавської культури, витонченого музично-естетичного відчуття і – найважливіше – повної повсякденної творчої самовіддачі.

Творча діяльність А.Кушніренка настільки незвична, самобутня і багатогранна, що викликає постійне зацікавлення музикантів і письменників, мистецтвознавців і музичних критиків, художників і педагогів. Адже Кушніренко – митець різнобічно обдарований. Про А.М.Кушніренка як хорового диригента, композитора, педагога неодноразово з'являлися публікації у фахових виданнях, біобібліографічних та енциклопедичних довідниках таких авторів, як Р.Гнедаш [9; 10], М.Головащенко [11–13], Я.Гордійчук [14], А.Добрянський [15; 16], В.Китайгородська [19], О.Климчук [17; 18], А.Кос-Анатольський [21], Р.Кулик [23], А.Мокренко [31], Є.Савчук [32], М.Ткач [33–35], О.Яцьків [37] та інших, монографії І.Ярошенко [36], в яких частково відображена творчість цього талановитого митця. Проте деякі аспекти діяльності та характеристики творчості Андрія Миколайовича ще не знайшли повного висвітлення і потребують подальшого вивчення. Саме це завдання і ставить перед собою автор статті.

Під керівництвом А.Кушніренка Державний Заслужений Буковинський ансамбль пісні і танцю став одним із кращих мистецьких колективів в Україні. Двічі лауреат всесоюзних конкурсів професійних хорових колективів (1967, 1977) ансамбль був неодноразовим учасником декад української літератури і мистецтва в різних республіках колишнього Союзу РСР, а також культурної програми “Олімпіада-80” у місті Києві. Він побував на гастрольях у Чехословаччині, Румунії, Фінляндії, Польщі, Італії, Німеччині, протягом багатьох років виступав на запрошення керівництва “Інтуриста” перед іноземними туристами з різних країн світу.

Заслуговує уваги й великої шани і композиторський талант А.Кушніренка. Він автор одіоактної народної опери “Буковинська весна” (лібрето А.Добрянського); музики до героїко-романтичної драми С.Снігура “Полум'я”; кантати на власні слова “Молось за тебе, Україно!”; пісень “Дума про Сагайдачного”, “Ранок Верховини” на слова В.Колодія; “Зореслава”, “Посилала мене мати”, “Я щаслива зроду” на слова І.Кутеня; “Україно, любов моя”, “У вінок Федьковичу” на слова М.Ткача; “Отче наш” та інші.

Ним записано понад тисячу українських народних пісень і інструментальних мелодій, зібраних у різних регіонах України, а найбільше на При-

Ярошенко Ірина Влесок Андрія Кушніренка з розвиток української музичної культури на Буковині.

карпатті, і на Буковині; більше сотні з них оброблено для хору, оркестру, які часто виконуються багатьма різними художніми колективами нашої країни. Серед них “А коник чорненський”, “Ілибка кириця”, “На камені стою”, “Чом, чом, земле моя...”, “Ілалала сосна”, “Подоліяночка”, “Ой у лузі червона калина” і багато інших. Для Державного Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю на основі фольклорного матеріалу ним створено безліч концертних програм, до яких увійшли вокально-хореографічні сюїти, композиції, обрядові сцени, такі, як: “Зелен край наш, Буковину”, “Весна-красна”, “Обжашки”, “Щедрий вечір, добрий вечір”, “Весільний обряд”.

На особливу увагу заслуговують концертні програми, створені за останній час (після 1991 року): “З народних джерел”, “Хорові твори Сидора Воробкевича”, “Духовна музика українських композиторів”, “Колядки і щедрівки”, вокально-хореографічні обрядові сцени – “На Різдво Христове”, “На Маланчин вечір”.

Ряд музичних творів (у тому числі й тих, автором яких є А.Кушніренко) у виконанні Буковинського ансамблю під його орудою записані фірмою “Мелодія” на десяти грамплатівках, створено шість кінотелефільмів, серед яких – “Свято в Карпатах”, “Ніч в маю”, “Буковинські вечорниці” та інші.

Ним підготовлено і надруковано у видавництвах “Мистецтво”, “Музична Україна” і “Прут” ряд збірників музичних творів: “Від Дністра до Черемошу”, “Буковинський розмай”, “Співає Буковина”, “Буковинські самоцвіти”, “Хорові твори Сидора Воробкевича” (перший і другий випуски); авторські збірники “Українські візерунки”, “Хорові твори А.Кушніренка”, “Українські народні пісні в обробці А. Кушніренка”, “Веселкові передзвони” та інші.

Сорокарічна праця А.Кушніренка в Державному Заслуженому Буковинському ансамблі пісні і танцю була спрямована на популяризацію кращих надбань української вокально-хореографічної музичної культури, зокрема творчості українських композиторів-класиків: М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича, С.Воробкевича, М.Вербицького, Д.Січинського, Д.Бортнянського, А.Веделя, С.Людкевича, а також сучасних: А.Кос-Анатольського, М.Колесси, М.Штогаренка, П.Майбороди, О.Білаша, Л.Дичко, М.Скорика. Велику увагу приділяв він і творчості буковинських митців: Б.Крижанівського, Г.Шевчука, С.Сабадаша, В.Михайлюка, Л.Затуловського та інших.

У 1992 році А.Кушніренко організує кафедру музики при Чернівецькому державному університеті ім. Ю.Федьковича, стає її завідувачем. За порівняно короткий час професор А.Кушніренко разом із колективом новоствореної кафедри закладає надійні основи її матеріальної бази, палатоджує навчально-виховний процес.

Як композитор А.Кушніренко вперше заявив про себе вже в кінці 60-х років, коли записані ним на Буковині й оброблені для мішаного хору

українські народні пісні “Глибока кирниця”, “Папуй мене, мій миленький”, “На камені стою”, “Ой чорна я, си чорна” та інші у прекрасному виконанні Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю дістали широке визнання музичної громадськості України й засвідчили появу серед майстрів хорових обробок народних пісень нового талановитого імені. А той факт, що його оригінальні пісні “Я щаслива зроду” та “Посилала мене мати” співаються сьогодні як народні, промовисто свідчить про неабиякий композиторський талант митця.

Композиторська діяльність А.Кушніренка в основному пов’язана з хоровим та вокально-інструментальним жанром і невіддільна від творчої діяльності Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю. Оригінальності і стильової визначеності їй надає насамперед тісний зв’язок із фольклором. Саме народне мистецтво дало поштовх фантазії митця, а в подальшому значною мірою зумовило образний зміст його творів.

Перші свої спроби в галузі обробки народних пісень А.Кушніренко робить ще під час навчання в консерваторії. До цього його заохочує і вчитель, славетний композитор Станіслав Пилипович Людкевич, який у творчих спробах свого учня побачив неабиякий композиторський хист, про що він постійно наголошував у розмовах зі своїми колегами-викладачами. Це підтверджує лист В.Гошовського від 5 січня 1983 року, в якому він пише до А.Кушніренка: “Дуже радію з Ваших творчих успіхів. Вважаю, що у складі Спілки композиторів Ви зможете більш інтенсивно розвивати свою композиторську творчість, яка вже отримала визнання слухачів. І не тільки їх: пригадую собі, що Станіслав Пилипович у свій час звернув мою увагу на те, що студент Кушніренко має не тільки фольклористичні, але й композиторські здібності...” [36, с. 94].

З перших днів свого перебування на Буковині Андрій Кушніренко багато їздить, вивчає й записує від людей пісенний фольклор, народні звичаї, придивляється до селянських танців, щоб пізніше, вже в новій якості, дати цим дорогоцінним скарбам нове життя на професійній сцені.

“Народний твір, – підкреслює А.Кушніренко, – треба зберегти – текстовий оригінал, музичну тканину, інтонації. Тоді чому ми подаємо його в гармонізації, а не в автентичному запису? Пісня передається з уст в уста, від покоління в покоління, і час вряди-годи “промовляє” за саму пісню. Отож її треба дослідити, вивчити, а вже потім вирішувати: є потреба гармонізувати чи нема, чи зазвучить пісня, якщо її розгорнути поліфонічно, якщо “порушити” деякі акценти...” [36, с. 97].

А.Кушніренко впорядковує ряд репертуарних та авторських збірників, у тому числі й обробок українських народних пісень, це такі, як: “Буковинські віночки” (1964–1966 рр.), “Від Дністра до Черемошу” (1969 р.), “Буковинський

розмай” (1971 р.), “Співас Буковина” (1972 р.), “Українські народні пісні для мішаного хору (обробка А.Кушніренка)” (1974 р.), “Буковинські візерунки” (1988 р.), “Хорові твори А.Кушніренка” та інші, які побачили світ у видавництвах “Карпати”, “Мистецтво”, “Музична Україна”.

У творчому доробку митця понад сто обробок українських народних пісень, більшість з яких у різний час були виконані Заслуженим Буковинським ансамблем пісні і танцю. Частина з них надрукована в різних репертуарних збірниках, частина залишилася в рукописах, а найбільш популярні склали основу двох авторських видань: “Українські народні пісні для мішаного хору без супроводу, обробка А.Кушніренка” та “Українські візерунки” [29].

До першого збірника увійшло 12 обробок українських народних пісень, зокрема: “Садок вишневий коло хати” (слова Т.Певченка), “Легітник” (слова народні, літературна обробка І.Кутеня), “Сонечко низенько, а вечір близенько”, “В кінці греблі шумлять верби”, “Ой на горі два дубки”, “А коник чорненький”, “Ой піду ж бо я то в гору, то в долину”, “Сивий коню, а грива біленька”, “З того кута та на той кут далеко ходити”, “Глибока кирниця, глибоко копана”, “Ой кучері-кучерики”, “Била мене мати березовим прутом”.

У них автор застосовує варіаційний метод розвитку музичного матеріалу, вдається до цікавих гармонійних, фактурних прийомів зіставлення різних тембральних та ладових барв, використання виразових засобів хорової інструментовки, серед яких важливе місце займають діалогічні перетутки різних голосів. В основному це варіаційні, або куплетно-варіаційні побудови, за винятком хору “Легітник”, який написаний у куплетній формі, однак за розгортанням музичного звучання окремі з них, зокрема “А коник чорненький” та “В кінці греблі шумлять верби”, переростають межі звичайних обробок і нагадують швидше невеликі хорові поеми. А свосвідні хорові скерцо “Ой на горі два дубки”, “Глибока кирниця, глибоко копана” та “Ой кучері-кучерики” привертають до себе увагу легкістю, багатством виразових засобів, надзвичайною колоритністю і різнобарвністю хорової фактури. Хоч у всіх обробках А.Кушніренка домінує гомофонний стиль письма, він дуже часто використовує імітаційну поліфонію як найбільш дієвий засіб розвитку музичного матеріалу.

До особливих стильових прикмет хорових обробок митця слід віднести, окрім використання підголоскової поліфонії, фактурну багатогранність, нестандартність структурно-композиційних вирішень творів, проникнення у систему народномузичного мислення. Деякі обробки, такі як “Сонечко низенько, а вечір близенько”, “Ой на горі два дубки”, “Сивий коню” цікаві ще й своєю метроритмічною структурою, для якої характерними є чергування перемінних розмірів (3/8; 5/8; 4/8; 3/8) та інші.

Володіння значним арсеналом фольклорних інтонаційно-виразальних ресурсів допомогло А.Кушніренкові всебічно й оригінально розкрити ладоло-

інтонаційний потенціал народної пісні, майстерно і влучно використати в академічній манері співу специфічні засоби народного хорового виконавства.

У цьому відношенні А.Кушніренко плідно продовжує кращі традиції, що йдуть від М.Лисенка, К.Стецька, С.Людкевича. Однак, на нашу думку, на його творчість мають найбільший вплив хорові обробки М.Леонтовича, П.Козицького, М.Колесси.

У другому збірнику "Українські візерунки" вміщено 20 обробок українських народних пісень для хору без супроводу, серед яких: "Плавай, плавай, лебедонько", вірші Т.Шевченка, "Добрий вечір тобі, пане-господарю", "Гей ти, пане-господарю", "Щедрий вечір, шедрівочка", "Щедрівка", "Подояночка", "Ой на горі там жінці жнуть", "Із-за гори ясне сонце", "На добридень, молода" – фрагмент із буковинського весільного обряду, "Виглядала мати сина", "Ой з-за гори з-за крутої", "Чия то долина", "Як я була мала, мала", "Місяць ясний, місяченьку", "Ой Семене, Семеночку", "Ой ти, старий діду", "Шість загадок", "Біля річки, біля броду", "Ой піду я на базар", "Палала сосна", "Буковинська полька" на вірші М.Бакая.

Як і в обробках, що ввійшли до попереднього збірника, А.Кушніренко продовжує тут розвивати добре опановані ним технічні засоби композиторського письма, зокрема варіаційність розвитку музичного матеріалу, зіставлення різних ладо-тональних і тембрових барв. А цікава хорова інструментовка, багатство фактурних прийомів, використання підголоскової і часом в окремих творах контрастної поліфонії дають можливість говорити про неабияку композиторську зрілість автора.

Яскравим свідченням цьому є "Щедрівки", де автор за допомогою контрастної поліфонії на основі одночасного звучання трьох шедрівок створює надзвичайно цікавий за своїм колоритом і побудовою твір. Для цього він ділить хоровий колектив на три окремі групи, а саме:

Хор перший – другі сопрано та альти, які співають "Ой сивая зозуленька".

Хор другий – тенори і басы, в яких звучить "Наша Маланка".

Хор третій – перші сопрано, що співають "Щедрик".

Окрім ладо-тонального, ритмічного та фактурного розмаїття, тут надзвичайно цікавим є й елемент поліметрії, яка утворюється через постійне зіставлення та одночасне проведення чотиридольного і тридольного розмірів.

Використовуючи такий спосіб, автор прагнув передати свої враження від щедрування, коли спів багатьох груп щедрувальників одночасно доносяться з різних куточків села, створюючи при цьому надзвичайно красиву і хвилюючу картину зимового народного свята.

За подібним принципом створення єдиного твору на основі двох весільних пісень засобом порівняння звучання двох хорів – жіночого, який

співає весільну пісню "Із-за гори ясне сонечко", і чоловічого з пісню "На добридень, молода" побудований і фрагмент із буковинського весільного обряду.

Не виходячи за рамки варіаційної, куплетно-варіаційної, куплетної форм, А.Кушніренко за допомогою поліфонізованої фактури, темпових, алогічних відхилень та динамічних градацій у деяких обробках досягає надзвичайно широкої гами настроїв і почуттів, що особливо помітно в таких творах, як "Чия то долина", "Місяць ясний, місяченьку", "Подояночка", "Ой Семене, Семеночку" та ін. А майстерне використання діалогу солістів і хору у творах "Ой ти, старий діду", "Шість загадок", "Ой піду я на базар" робить їх надзвичайно виразними і доступними до слухача.

До розряду обробок українських народних пісень, інструментальних і танцювальних мелодій слід віднести і 4 вокально-інструментальні сюїти, написані А.Кушніренко для хору, оркестру та балету. Це досить розгорнуті циклічні побудови, серед яких жанрова картина "Стелися, барвінку" (1962 р.), в якій показується обряд буковинського весілля і фрагменти з якої були надруковані у видавництвах "Мистецтво" (1971 р.) та "Музична Україна" (1973 р.), обрядові сцени з циклу "Пори року" – "Обжинки" (1966 р.), "Щедрий вечір, добрий вечір" (1978 р., друга редакція 1980 р.), "Весна-красна" (1990 р.), створені на контрастному зіставленні фольклорного музичного матеріалу, які міцно увійшли в репертуар Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю. Вони показали здатність композитора глибоко проаналізувати сутність народного першоджерела й оригінально інтерпретувати його для сценічного втілення.

Окрім численних обробок народних пісень, яких налічується близько 150, перу А.Кушніренка належить ряд оригінальних музичних творів, серед яких такі об'єкти полотна, як одноактна народна опера "Буковинська весна" (лібрето А.Добрянського), написана і поставлена в Чернівцях у 1968 році, музика до героїко-романтичної драми за п'єсою С.Снігура "Полум'я" (1977 р.), "Привітальна сюїта" для хору, оркестру та балету "В сім'ї єдиній" (1972 р.), вокально-інструментальна сюїта "Зелен край наш Буковина" (1985 р., друга редакція 1991 р.) на слова М.Бакая, одночастинна кантата для соліста, хору і симфонічного оркестру на власні слова "Молюсь за тебе, Україно" (1993 р.), понад 100 хорових творів, масових пісень для мішаного хору a cappella, а також у супроводі фортепіано чи оркестру, 30 солоспівів на слова різних поетів, інструментальні твори, музика до танців та інше.

Музика оригінальних творів А.Кушніренка характеризується, перш за все, поєднанням стильових засад фольклорного і професійного мистецтва. Вплив такого синтезу відчувається, насамперед, у мелодичній та ладо-інтонаційній сферах творів, які відзначаються природністю, виразною наспівністю.

У значній мірі це зумовлено тим, що автор часто створює власні теми в характері і дусі народних, не вдаючись до цитування тих чи інших конкретних

фольклорних зразків. Це ми можемо спостерігати в кантаті “Молось за тебе, Україно”, в музиці до героїко-романтичної драми за п'єсою С.Снігура “Полум'я”, а також вокально-інструментальних сюїтах “Зелен край наш Буковина” та “В сім'ї єдиній” і майже в усіх оригінальних творах митця.

Висока вимогливість до себе визначає творче обличчя не тільки Кушніренка-диригента, але й Кушніренка-композитора. Його кращі оригінальні твори, поруч з обробками народних пісень, позначені добрим музичним смаком і в інтерпретації Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю та інших професійних і відомих самодіяльних колективів України набувають особливої привабливості.

У 1984 році у видавництві “Музична Україна” вийшов друком збірник “Хорові твори” [28], який вмістив 10 оригінальних композицій А.Кушніренка. Всі вони звучали у виконанні Буковинського ансамблю пісні і танцю, а також інших професійних та аматорських колективів, деякі з них уже були опубліковані в періодичній пресі. Це, в основному, написані в куплетній формі масові пісні для солістів, мішаного та жіночого хорів: “Ранок Верховини” (слова В.Колодія), “Зореслава”, “Я щаслива зроду” (слова І.Кутеня), “Коломийки” (слова народні), “Не забути Карпат” (слова В.Іригоряка), “Запалали очі зорями” (слова М.Бакая), а також “Посилала мене мати” (слова І.Кутеня), що мають куплетно-варіаційну побудову.

Серед оригінальних інструментальних творів композитора привертають до себе увагу танці “Плескач” (1968 р.), “Метелиця” (1980 р.), “Буковинський аркан” (1988 р.), написані для оркестру народних інструментів, “Буковинська сюїта” (1982 р.) для симфонічного оркестру, музика до кінофільму “Пісня з України” (1988 р.), “Експромт” для фортепіано (1993 р.), “Балада” для 2-х скрипок і фортепіано тощо.

Уміння розкрити внутрішній зміст твору за допомогою відповідних технічних засобів, зокрема гармонії, поліфонії, фактури, різних способів варіаційного розвитку мелодичного матеріалу, що стали основою формотворення як у хорових обробках, так і в оригінальних композиціях митця, дало можливість йому успішно реалізувати свої задуми, а глибокі знання народнопісенної творчості та принципів професійного хорового виконавства зумовили його творчі досягнення.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, можна з упевненістю констатувати, що внесок А.М.Кушніренка – видатного майстра сучасного хорового мистецтва – в розвиток української національної музичної культури на Буковині є надзвичайно вагомим. Його творчість глибока за своїм змістом і відзначається високою мистецькою цінністю, тому в наш час є актуальною і має широке практичне застосування.

1 Байко М. Буковинські візерунки // Вільна Україна. – 1989. – 27 березня.

2. Бакай М. Збирач перлин народних // Радянська Буковина. – 1965. – 17 серпня.
3. Бакай М. Не забути враження // Молодий оковинець. – 1969. – 13 червня.
4. Бакай М. У високості слави // Буковинське виче. – 1995. – 25 січня.
5. Беляков В. Цісно і яскло // Культура і життя. – 1984. – 29 квітня.
6. Валігура К. Пісня оновленого краю // Молодь України. – 1979. – 14 червня.
7. Валігура К. Окривеність // Радянська Буковина. – 1979. – 7 липня.
8. Воробкевич С. Хорові твори без супроводу. – Вип. 2 / За ред. вст. ст. та упор. А.Кушніренка. – Чернівці: Прут, 2003.
9. Енцдан Р. Віта. Академія! Віта. Профессор! // Буковинське виче. – 1995. – 18 жовтня.
10. Енцдан Р. Свято буковинського жайвора // Буковина. – 1996. – 18 грудня.
11. Головащенко М. Три концерти оковинців // Культура і життя. – 1971. – 11 лютого.
12. Головащенко М. Зглибокої кірничі народної // Україна. – 1984. – № 9. – С. 5-6.
13. Головащенко М. Доля пісню закохана // Культура і життя. – 1984. – 22 січня.
14. Гордійчук Я. Буковинські візерунки // Музика. – К. 1993. – № 1. – С. 21-22.
15. Добрянський А. Загарованість пісню // Радянська Буковина. – 1983. – 26 грудня.
16. Добрянський А. Пісня оновленого краю // Радянська Буковина. – 1984. – 26 грудня.
17. Климчук О. Почерк Кушніренка // Культура і життя. – 1973. – 26 липня.
18. Климчук О. Андрій Кушніренко // Молода гвардія. – 1974. – 12 травня.
19. Кітайгородська В. З молитвою за Україну // Буковинське виче. – 1993. – 18 грудня.
20. Колеса М. Основи техніки диригування. – К.: Музична Україна, 1973.
21. Кос-Анатольський А. Гастролі буковинців // Вільна Україна. – 1977. – 4 грудня.
22. Куліш Л. Буковина, оновлений край // Наддніпрянська правда. – 1967. – 5 березня.
23. Кулик Р. Буковинські візерунки // Культура і життя. – 1982. – 28 березня.
24. Кушніренко А. На землі Молдови // Радянська Буковина. – 1970. – 21 березня.
25. Кушніренко А. Естонські зустрічі // Радянська Буковина. – 1974. – 12 липня.
26. Кушніренко А. Заслужений Буковинський // Радянська Буковина. – 1980. – 19 вересня.
27. Кушніренко А. Українські народні пісні. – К.: Музична Україна, 1974.
28. Кушніренко А. Хорові твори. – К.: Музична Україна, 1984.
29. Кушніренко А. Українські візерунки. – К.: Музична Україна, 1988.
30. Лосєв М. З численних народних джерел // Радянська Буковина. – 1965. – 7, 9 квітня.
31. Мокренко А. У серці рідна Україна. – К.: Веселка, 1994.
32. Савчук С. Андрію Кушніренку – 60 // Українська музична газета. – 1994. – № 1. – Січень – березень.
33. Ткач М. Окривеність // Радянська Буковина. – 1979. – 7 липня.
34. Ткач М. Піснями колесана доля // Культура і життя. – 1983. – 16 жовтня.
35. Ткач М. Маєстро // Культура і життя. – 1994. – 12 березня.
36. Урошенко І. Мистецтвом встелені шляхи. – Чернівці: Прут, 2004.
37. Яцьків О. Повернення із забуття // Культура і життя. – 1993. – 17 квітня.

The article is devoted to the study of the creative work, of a choral conductor, a composer A. Kuschnrenko and his role in the development of the professional performance in Bucovina
Key words: choral art, musical culture, conductor

УДК 78.071.2; 78.03

ББК 85.310.71

Ігор Дем'янець

КАМЕРНИЙ ХОР “ЛЕГЕНДА” В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Стаття розглядає творчий шлях муніципального камерного хору “Легенда” (з міста Дрогобич), періоди його становлення, формування виконавського стилю та перспективи розвитку.

Ключові слова: хорове мистецтво, музична культура, диригент.

Серед сучасних муніципальних хорових колективів України (“Київ”, “Гілея” (Полтава), “Gloria” (Львів), “Воскресіння” Свято-Воскресенського кафедрального собору (Рівне), “Оранта” (Луцьк), “Таврійський благовіст” (Сімферополь), “Галицькі передзвони” (Івано-Франківськ), камерних колективів Вінниці, Харкова, Одеси, Ужгорода, Кіровограда, Дніпропетровська тощо), які з кожним роком усе більше вдосконалюють свою виконавську майстерність у концертних і конкурсних виступах, особливе місце займає камерний хор “Легенда” (Дрогобич). Про це свідчать численні публікації і рецензії [5; 6; 7; 10; 11; 12; 13]. Але вони лише частково охоплюють шлях становлення колективу та його творчі здобутки.

Мета статті – провести аналіз творчої діяльності камерного хору “Легенда” протягом усього періоду становлення, розвитку (зародження, утвердження, визначення стилю) та перспектив. Для досягнення цієї мети важливо представити основні виконавські традиції західноукраїнського хорового мистецтва другої половини ХХ століття (на матеріалах музикознавчих публікацій і спогадів хорових диригентів того часу), висвітлити найважливіші передумови започаткування хору “Легенда” та його подальшого розвитку, визначити головні етапи концертно-просвітницької і конкурсно-фестивальної діяльності, розкрити особливості переходу від виконавського стилю великих хорових капел до камерного (шляхом порівняння творчих методів диригентів цього хору Олега Цигилика та Ігоря Цикліньського); показати репертуарне багатство хору. Особливо цінним матеріалом для статті послужили також спілкування з диригентами-керівниками хору “Легенда”, його колишніми і нинішніми учасниками, а також постійна участь автора публікації у хорі з 1991 року.

Музичне мистецтво Галичини і, зокрема, Дрогобиччини славилося своїми хоровими традиціями. Саме у співі українці проявляли свій характер, волю, віддаючи себе служінню національній ідеї. Показова у цьому сенсі діяльність багатьох хорів Дрогобиччини, які були тут важливими осередками національної культури. Найповніше виявився процес активізації хорового руху

Дем'янець Ігор – Камерний хор “Легенда” в контексті виконавських традицій хорового мистецтва України

завдяки діяльності музичного товариства “Боян”, у склад якого входили популярні хори регіону. Репрезентували хорову культуру Дрогобиччини “Бояни” у Бориславі і Дрогобичі, хор народної школи ім. Т.Шевченка, мішаний хор української гімназії ім. І.Франка, хори ремісничого товариства “Зоря” і “Робітнича громада”, хор “Сурма” з Трускавця, численні просвітянські хорові гуртки, а також хор церкви Пресвятої Трійці. “Дрогобичський Боян” був одним з осередків музичного життя краю, активна концертна діяльність якого направилася на поширення хорової культури, пропаганду українського репертуару [3].

У післявоєнний час хорове мистецтво спрямовується у тогочасне ідеологічне русло, пропагується масова пісня. Однією з провідних тенденцій 1960–1970-х рр. стає посилення зв'язку професійної композиторської творчості з фольклором, а також діяльністю аматорських хорових колективів. Окрім цього, проводиться транскрипція багатьох інструментальних творів композиторів-класиків для акапельного хорового виконання (твори Фрідріха Шопена, Міхала Огіньського, Людвіга Ван Бетховена). Ці тенденції, поруч із багатьма факторами, в значній мірі визначили перехід строго академічного виконавства великих хорових капел до камерної манери виконання. Особлива увага з боку багатьох професійних музикантів надається створенню композицій для хору і солістів (Свєген Козак, Анатолій Кос-Анатольський, Платон Майборода, Ігор Шамо). Оригінальні тексти тогочасних поетів Дмитра Павличка, Василя Симоненка, Андрія Малишка й інших стали основою для яскравих хорових творів: “Пісня про Україну”, “Рідна мати моя”, “Де ти моя, стежино?” Платона Майбороди, “Два кольори” Олександра Білаша, “Нахилились мелодії” Ігоря Шамо, “Чого ти мною так гордуєш?” Юлія Меїтуса.

У 60–70-х роках у багатьох регіонах України створюється велика кількість нових концертних одиниць, таких, як ансамблі пісні й танцю (Волинь, Житомирщина та інші). Це сприяло розвитку популяризації народного гуртового співу й збагаченню музичного репертуару професійних колективів яскравими хоровими творами (Анатолій Авдієвський – “Колескова”, “Діброва зелена”, Анатолій Пашкевич – “Степом, степом”, Іван Сльота – “А льон цвіте”). Продовжує формуватися молодіжний хоровий стиль на основі народних та авторських популярних пісень (Анатолій Повиков – “Гімн демократичної молоді світу”, Микола Колеса – “Стрілася у полі”). Цей період відзначається появою у хоровому мистецтві перших наростків камерної манери співу, які особливо притаманні вокальним ансамблям (тріо “Лебідь”, тріо “Золоті ключі”, квартет “Явір”, квартет “Легінь”, вокальні ансамблі “Мрія”, “Росинка”, “Гуцулочки”).

Згідно з нашим припущенням, одним із визначальних факторів виникнення камерних хорових колективів була незановненість “вакууму” між академічною манерою великих хорів і камерним співом вокальних груп та ансамблів.

Саме в період 60–70-х років, у час “хрущовської відлиги”, виникли сприятливі умови для бурхливого розвитку виконавсько-хорового мистецтва. До числа факторів виникнення хорових колективів, у тому числі й хору “Легенда”, можна сміливо віднести прихід до диригентсько-хорової діяльності музикантів-інструменталістів. Це було причиною для залучення до складу хорових колективів не лише виконавців-вокалістів, але й скрипалів, духовиків, піаністів, виконавська манера яких, будучи принесеною у традиційний хоровий спів, у значній мірі сприяла трансформуванню академічного співу великих капел у спів камерний.

Така тенденція чітко простежується у становленні камерного хору “Легенда”, який бере свій початок із хорової капели, створеної у 1970 році при Дрогобицькому міському будинку культури ім. Франка (“Легенда” – це романтична розповідь про кохання, оригінальний твір класика української музики Миколи Леонтовича, на слова Миколи Вороного). Засновником хорової капели “Легенда” був випускник Львівської консерваторії, викладач Дрогобицького музичного училища та педагогічного інституту Олег Цигилик. Учасники колективу – аматори, ентузіасти хорового співу, люди різних професій, серед яких і викладачі та студенти мистецьких закладів Дрогобича.

Олег Цигилик¹ – представник традиційного академічного співу. За короткий час хори, очолювані ним, починають відзначатися “об’ємнішим” хоровим звуком. Як показує аналіз репертуару його колективів, ним виконується різностильова програма (твори українських та зарубіжних композиторів-класиків, сучасна музика, духовні твори, українські народні пісні). На репетиціях він сам ілюструє зразковий спів, виступає солістом, уміє тримати колектив у творчому напруженні, володіє музичною інтуїцією, чітко уявляє художню картину, яку треба намалювати за допомогою звуків та найрізноманітніших їх відтінків [8].

¹ Олег Іванович Цигилик – представник сучасної української хорової школи, її західної гілки, заслужений діяч мистецтв України, доцент Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка, отримав диригентсько-хорову школу та вокальну базу, знає основи співу й вокально-хорову техніку. У студентські роки працював із хором Львівської політехніки (із заслуженим діячем мистецтв В.Пекарем), був одним з організаторів та диригентом Львівського міжвузівського хору “Гомін” (розформований у середині 60-х років за національно-патріотичну діяльність). Після закінчення консерваторії керував хором Дрогобицького музичного училища, капелюю Дрогобицького міського будинку культури “Легенда” (засновник), хорами Львівської консерваторії ім. М.Лисенка, музично-педагогічного факультету Дрогобицького державного педагогічного інституту ім. Франка, капелюю “Каменяр” Львівського державного університету ім. Франка, чоловічої капелюю “Сурма” Палацу культури ім.Гагаріна, в 1986–1988 рр. очолював державну хорову капелю України “Трембіта”, керував академічним хором викладачів Львівського музично-педагогічного училища ім. Колесси. З 1988 року очолює народний чоловічий хор “Гомін”. У 1990-х роках йому доручили керування мішаним навчальним хором музичного училища ім. Людкевича. Перелік керованих ним колективів свідчить про великий досвід професійної діяльності диригента.

З часу створення хор “Легенда” під керівництвом Олега Цигилика стрімко розвивався і в 1975 році колективу присвоєно звання “Народної хорової капели”. До яскравих сторінок творчості капели відносяться сольні виступи по телебаченню – обласному (1977, 1985) та республіканському (1973, 1975, 1976, 1985), виступи на телеконкурсі “Сонячні кларнети”, фестивалях політичної і патріотичної пісні. Хор був учасником і лауреатом багатьох обласних і республіканських конкурсів, фестивалів. Так, на всесоюзному фестивалі художньої творчості в 1977 році капела завоювала золоту медаль і стала лауреатом. Протягом 1970–1980-х років колектив здобув почесні звання на I та II всесоюзних фестивалях народної творчості [1].

У 1978 році Олег Цигилик переїздить до Львова, де очолює чоловічу капелю “Сурма” і викладає у Львівській консерваторії. Творчу естафету у свого викладача-наставника переймає і здійснює керування “Легендою” колишній учасник хору, учень О.Цигилика – Ігор Цикліський².

Паралельно, будучи керівником “Легенди”, з 1980 року І.Цикліський очолює також камерний хор “Сонорес” (“звуки”) при Дрогобицькому музичному училищі, який користувався великою популярністю як у любителів хорового мистецтва, так і професійних музикантів. Він був одним із найкращих навчальних колективів того часу. “Щоб колектив розвивався і процвітав, – згадує диригент, – треба віддавати йому весь свій запал і творчий потенціал. Я бачив, що розпорюються і був змушений зробити вибір. А оскільки камерне музикування заповонило всю мою душу, я надав перевагу “Соноресу” [5]. Так описує І.Цикліський свій професійний стан і вибір.

З 1982 по 1983 рік керівником “Легенди” є Ніна Фінкіна. Зміна диригента призвела до певної творчої кризи в колективі.

Для відродження професійних принципів у колективі повертається Олег Цигилик. Згодом маестро згадує: “Важка моя робота, та й нищила вона мене,

² Ігор Михайлович Цикліський – хоровий диригент, заслужений працівник культури України, закінчив Дрогобицьке музичне училище (1970, клас Олега Цигилика), Львівську державну консерваторію (1975, клас Михайла Анківа). З 1975 по 1990 рік викладає диригування, а з 1995 року є завідувачем хорового відділу Дрогобицького музичного училища. З 1990 по 1992 рік працює старшим викладачем кафедри хорового диригування та методики музичного виховання в Дрогобицькому педагогічному інституті ім. Франка, у 1992–94 роках – старший викладач, доцент, завідувач кафедри хорового диригування Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові. Керував хорами хлопчиків (Стрий, Дрогобич), “Лемковини” (Львів), у 1978–92 рр. – хором Дрогобицького музичного училища, в 1980–85 рр. – камерним хором “Сонорес” (засновник), з 1985 р. – народною хоровою капелюю (згодом камерний хор) “Легенда” (з 2003 року мушійний). водночас у 1992–94 рр. хором студентів Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові. Провів майстер-класи (1999) з хором музично-педагогічного факультету Будапештського університету, почесний гість усіх хор-фестивалів “Золотоверхній Київ”, член журі міжнародного конкурсу хорів у місті Бялосток (Польща, 2003), учасник міжнародного символічного хорових диригентів та вокалістів у Гданську (2003).

але я знаю, що так мусить бути, знаю, що диригентом-хормейстром я став не для себе, а для мистецтва. Бачачи, що моє дітище гине, я повернувся в “Легенду” [1].

Період початку 80-х років відзначений творчою співпрацею капели “Легенда” з колективами сусідніх республік, що входили до складу СРСР. Під впливом багатьох прибалтійських диригентів, зокрема латвійських братів Іманса і Гідо Кокарсів (Іманс Кокарс – керівник знаного хору “Ave sol”), у значній мірі змінюється творчий світогляд диригентів “Легенди” (Олега Циглика, Ігоря Циклінського) і самого колективу. Стримана північна манера висловлення почуттів, наближення до латвійської народної музики, і разом з тим насичена типово симфонічним диханням звучання хору, що в тембровому відношенні є своєрідним і цікавим, трансформуються у напрочуд дивовижні картини. Гастролі по країнах Прибалтики, державах, де хорове мистецтво підтримуване і всіляко заохочуване урядом, стали вирішальними у виборі напрямку діяльності. Прибалтика зі своїми давніми хоровими традиціями внесла свіжий подих у мистецьке життя хору. Таким чином, у репертуарі “Легенди” з’являються нові твори, серед яких твори М.Чюрльоніса, В.Торміса, У.Сісака. Хорова музика, збагачена новітніми композиційними засобами, вимагала від виконавців оновлення техніки інтонування, специфічних слухових навичок.

У 1986 році О.Циглик їде до Львова, будучи запрошеним на посаду керівника хорової капели “Трембіта”. Камерний хор “Сонорес” припиняє своє існування. Ігор Циклінський як диригент і творча особистість реалізує себе в роботі з “Легендою”. Камерне музикування спонукало його до реорганізації хорової капели “Легенда” в камерний хор, який стає основним у його творчій діяльності.

Відомо, що завдяки відносно невеликому складу камерний хор має ряд виняткових переваг – це рухливий, мобільний колектив, здатний виконувати концертну програму в невеликих залах. Водночас специфіка саме камерного хорового виконавства полягає в тому, що вона розкриває величезний простір для вияву творчих здібностей кожного співака. У Європі, де хором вважається колектив, який складається щонайменше з 30–32 співаків, камерні хори часто називають “ансамблями солістів”. Саме такі мобільні колективи, на думку відомого диригента М.Юрченка, змогли подолати ізоляваність України від європейського середовища, допомогли відділити українську музику від російської, чим сприяли утвердженню України як держави з різноманітною та самобутньою культурою [4].

Сфера камерної музики вимагає особливої відточеності виконання. Тут є і психологічний аспект. У камерному хорі учасникам значно важче працювати ніж у великому. Адже це мистецтво колективне, де взаємодопомога, добро-

зичливість та витримка є характерними якостями камерного виконавства. Учасники таких хорів володіють багатим творчим потенціалом, вони вокально рухливі, ансамблево послідовні, гнучко реагують на диригентський жест, можуть більш чітко орієнтуватися у деталях хорової партитури.

З кожним роком, із кожним поколінням хористів, новим конкурсним випробуванням ускладнювався репертуар камерного хору “Легенда”. Ставали жорсткішими вимоги до виконавської майстерності учасників. На початку це були аматори, які не мали спеціальної музичної освіти, але були співаками від природи. Нині це, в основному, виконавці зі спеціальною музичною освітою. У “Легенді” беруть участь викладачі-професіонали з музичного училища імені В.Барвінського та з музично-педагогічного факультету Дрогобицького педагогічного університету. Також у колективі співає творча молодь, студенти. За словами І.Циклінського, якоїсь сталої, строго відпрацьованої системи підбору виконавців немає. Критерій один – професіоналізм. Виконавець повинен володіти серйозною музично-теоретичною і виконавською базою, що сприяло б успішній участі у різноманітних конкурсах і фестивалях, а також у концертних виступах.

Конкурс – це можливість оцінити своє вміння, талант, мистецтво. Професійний колектив “Легенда” постійно удосконалює творче самовираження. Надзвичайно плідним у цьому напрямку став період кінця 80-х років. То був початок стрімкого зростання та досягнення висот виконавської майстерності.

“Легенда” бере участь у фестивалі хорової музики ім. С.Танєєва (1989) в місті Владивірі (Росія), куди з’їхалися кращі колективи Грузії, Прибалтики, Росії та України. Фестиваль збагатив хор практичним досвідом, розширив знання сучасної хорової музики, різних виконавських манер, ознайомив із творчістю видатних диригентів. Важливим для “Легенди” був виступ на Першому Всеукраїнському конкурсі ім. М.Леонтовича (1991), де у номінації “камерний хор” колектив здобув першу премію.

Демократичні процеси в суспільстві (початок 90-х років) дозволили митцям звернути увагу на раніше заборонену духовну хорову музику українських і зарубіжних композиторів. Так, на Першому міжнародному святі української духовної музики у виконанні “Легенди” вперше прозвучала Літургія Михайла Вербицького.

Своєрідним визнанням майстерності колективу була участь у фестивалі “Музика українського зарубіжжя” (Львів, 1991), для якого на замовлення оргкомітету було підготовлено концертну програму з творів композиторів української еміграції Андрія Гнатюшина, Мирона Федоріва, Григорія Китастого. Усе це стало сходинками до майстерності, котра вивела “Легенду” на рівень міжнародних конкурсів.

У рамках XXVI міжнародного фестивалю хорової пісні в місті Мендзиздрозе (Польща, 1991) серед понад 20 учасників із різних міст Європи й світу хор здобуває третє місце (бронзова медаль), а за виконання Літургії М.Вербицького отримує спеціальний приз “за відкриття невідомої музики”. “Хор під керівництвом І.Цикліньського відзначився м’якою барвою звучання, пластичністю фразування, чистотою інтонації як в ансамблевих, так і в численних сольних фрагментах. Через що романтична за характером композиція Михайла Вербицького, а особливо насичені гармонією твори Лесі Дичко, прозвучали чудово” [1].

“Легенда” поставила собі за мету перемагати. Чергова нагорода – I премія на обласному конкурсі академічних хорових колективів ім. Д.Січинського в Івано-Франківську – ще один подарунок рідному місту на честь його 900-ліття.

Участь у конкурсах була і залишається для хору своєрідним стимулом для розвитку. А участь у конкурсі ім. Б.Бартока (Дебрецен, Угорщина, 1992) ще й інтригувала, оскільки за умовами конкурсу виконувалася лише сучасна музика. Програма виступів складалася з акапельної музики композиторів XX століття, музики, яка була насичена різноманітними фонічними сонорними ефектами, нетрадиційними способами звуковидобування, важкою в ладоінтонаційному відношенні мовою, складним для українців текстом (виконання двох обов’язкових творів угорських композиторів мовою оригіналу), а тому ставила ряд виконавських проблем не лише перед аматорськими, але й професійними колективами. Все це свідчило про високий рівень конкурсантів. Виступ “Легенди” схвилював слухачів, привернув особливу увагу членів журі, яке присудило хорові друге місце.

Завдяки цьому конкурсу “Легенда” була внесена у картотеку хорових товариств, котра дає можливість одержати повну інформацію про музичне життя у світі. Колектив отримує велику кількість запрошень на різноманітні хорові конкурси та фестивалі, на багатьох із яких стає переможцем. Так, камерний хор “Легенда” (з 1990) – лауреат і дипломант міжнародних конкурсів у Польщі (1991, 2003), Угорщині (1992, 1996, 1998), Словаччині (1996, 1998), Німеччині (1993, 1997, 1998, 2001), Франції (1996), Бельгії (1999), Австрії (2000), учасник міжнародного хор-фесту “Золотоверхий Київ” (2003), XXIII міжнародного фестивалю у місті Бялисток (Польща, 2003) та неодноразовий учасник міжнародного фестивалю духовної пісні візантійського обряду у м. Кошицях (Словаччина, 1994, 1995, 1999, 2000) [9].

Безумовно, своїм високим рівнем колектив завдячує передусім унікальному диригенту та педагогу Ігорю Цикліньському. А створення успішно концертуючого колективу є яскравим свідченням невтомної творчої енергії і натхненного служіння мистецтву талановитого наставника молоді.

У формуванні репертуару Ігор Цикліньський продовжує і розвиває традиції сучасної хорової музики, виконуючи композиції різних епох і стилів.

Дем’янець Ігор. Камерний хор “Легенда” в контексті виконавських традицій хорового мистецтва України.

Маєстро тонко відчуває музичну драматургію, наскрізну лінію концерту, його хорову архітектуру. Треба відзначити вміння диригента делікатно проінформувати співаків хору стильовими особливостями музичних творів. Ансамблева довершеність, чистота інтонування, бездоганне злиття всіх голосів, м’якість теситурних переходів, чіткість словесного ансамблю в поєднанні з тембровою рельєфністю окремих груп хору дають можливість тонко інтерпретувати найрізноманітнішу хорову музику.

І.Цикліньський має особливий дар бачення широких обріїв світової музичної культури, а також шляхи та способи досягнення досконалості у виконанні різножанрових хорових творів. Диригент сміливо експериментує, залучаючи до репертуару джазову музику, епізоди танцювальної та інструментальної музики, елементи театралізації: рухи, притопування, плескання в долоні, гра на різних музичних інструментах (твори Джорджа Гершвіна, Роберта Шоу, негритянські спірічуелси, Джон Тавенер “Святий” (солю віолончелі), Юрій Алжисв “Корочун-коляда” (використання ударних інструментів). Унаслідок таких чинників характер сприйняття змінюється, коли не лише слухаєш певний твір, а й спостерігаєш дійство.

Досягнувши у виконанні сучасної світової і джазової музики та інтерпретації авангардних творів блискучих успіхів, хор ставить завдання посвятити себе відтворенню широкої, унікальної панорами української духовної музики (від найдавніших наспівів до модерної духовної музики). До вершинних досягнень хору можна віднести виконання Літургії Миколи Дилецького та Михайла Вербицького.

Вагоме місце у репертуарі колективу посідають твори композиторів-класиків української хорової музики Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Бориса Лятошинського, а також твори світової та вітчизняної класики Йогана Себастьяна Баха, Вольфганга Амадея Моцарта, Петра Чайковського, Сергія Танєєва. Особливе місце в репертуарі хору займає духовна музика, яка представлена творами Артемія Веделя, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського.

Музично-виконавська палітра “Легенди” містить у собі всі барви української народної пісенної музики. І.Цикліньський має багаті естетичні смаки й тому так вдало добирає з величезного масиву обробок українських пісень ті, які містять у собі життєствердуючу енергетику, високу духовність (“Цвіте терен” обр. О.Коломійця, “Котилася зірка” обр. М.Леонтовича, “Ой у полі криниченька” обр. М.Колесси).

Свідченням непересічного таланту диригента є його здатність глибоко переживати емоційний зміст народної пісні національних культур Африки, Японії, Венесуели, Куби, Бразилії, Іспанії, Польщі.

Складні сучасні композиції Лесі Дичко, Віктора Степура, Володимира Зубицького, Юрія Алжисва назавжди увійшли в репертуар “Легенди”. Колек-

тив, виконуючи твори цих талановитих композиторів, шукає і знаходить їх інтерпретаційну основу шляхом зіставлення своїх творчих програм із модерними релігійними творами таких сучасних європейських композиторів, як Юзеф Свідер, Мозес Хоган, Поль Стігманс, Хав'єр Бусто, Самюель Барбер, Ромуальд Твардовський. Більшість цих творів у виконанні хору являють собою доволі незвичну з точки зору традиційного хорового репертуару картину сучасного музичного мислення. Разом із тим музика українських, польських, іспанських, англійських, угорських, американських, швейцарських авторів, які опираються на традиції національної культури й обрядовості, творять чи не найбагатшу палітру в творчості "Легенди". Водночас, сучасні твори європейських та українських композиторів, багато з яких були обов'язковими для виконання на міжнародних хорових конкурсах, складають основу репертуарного збірника хору (2002) [2].

І.Цикліньський зі своїм хором здійснив також запис концертних програм на Українському радіо (1989, 1990, 1992, 1995); було записано дві аудіокасети: "Духовна музика галицьких композиторів" та твори західноєвропейських і українських сучасних композиторів; два компакт-диски: "Хорові твори композиторів ХХ століття" та "Літургія М.Вербицького".

Високе виконавське мистецтво – визначальна риса художнього обличчя колективу. І нині, напередодні 35-річчя, варто згадати співаків (а їх більше 200), котрі творили історію цього злагодженого мистецького організму. Це – відомі хормейстери та вокалісти: Микола Гобдич, Володимир та Юрій Курачі, Тарас Миронюк (Київ), Мирон Миронюк, Ігор Дем'янець (Івано-Франківськ), Наталія Самокішин, Євгенія Шуневич (Дрогобич), Петро Швайковський, Руслан Ляшенко (Львів), Василь Русов (Франція), Роман Волощук (Великобританія), Болеслав Курек (Польща).

Аналіз творчого шляху камерного хору "Легенда" дає можливість на основі узагальнень зробити певні висновки щодо подальшого його розвитку, перспектив. Колектив і надалі залишається форпостом хорової справи в Україні поруч з іншими всесвітньовідомими українськими професійними хорами. Смілива експериментальна робота Ігоря Цикліньського сприяє не лише трансформуванню камерного хору "Легенда" у навчально-наукову музично-хорову лабораторію, але й зацікавлює наукові кола щодо вивчення та популяризації його досвіду.

Унікальність інтерпретації хорових творів І.Цикліньським сприятиме тому, що йому пропонуватимуть свій доробок молоді композитори, а сам маестро і його колектив завжди будуть бажаними учасниками престижних міжнародних конкурсів та фестивалів хорової музики. Подальший професійний ріст "Легенди" може залучити її до співпраці з кращими камерними оркестрами, молодіжними театрами тощо. Важливою перспективою, а радше

Дем'янець Ігор – Камерний хор "Легенда" в контексті виконавських традицій хорового мистецтва України.

місією хору І.Цикліньського є створення дитячої хорової студії, учні якої – музично обдаровані діти, які зможуть сформувати себе як майбутні високопрофесійні музиканти.

Ігор Цикліньський не відступає від основного творчого кредо: "Шлях до майстерності – через наполегливу працю, правильне розуміння природи співу, його основи – вокально-хорової техніки як складової головних елементів хорової звучності". У 2003 році хор "Легенда" став муніципальним. Сьогодні він у розквіті творчих сил, сповнений творчих задумів, пошуків нових форм хорового виконавства. Успішна багатолітня діяльність хору та диригента примножувала й буде примножувати славу міста Дрогобича, традицій українського хорового мистецтва.

1. Швайковський П. Творчий шлях "Легенди" // Дипломна робота. – Вищий державний музичний інститут ім. М.Лисенка. – Львів, 1998. – 72 с.
2. Камерний хор "Легенда". Репертуарний збірник / Упор. І.Цикліньський. – Дрогобич, 2002. – 150 с.
3. Бермес І. Спецкурс "Хорова культура Дрогобиччини": актуальність вивчення // Науковий вісник Національної муз. академії ім. П.Чайковського. – Вип. № 35. – Київ, 2004. – С.170-179.
4. Котко С. Камерний хор "Київ" як художній феномен національної культури // Матеріали до укр. мистецтвознавства (на пошану А.Мухи). – Вип. № 3. – Київ, 2003. – С. 54-60.
5. Сосюк І. Звуки, ставши легендою // Трускавська здравниця. – 1988. – 1 анреля
6. Сіота Б. Концерт дружби // Радянський педагог. – 1988. – 12 травня
7. Онницяк А. На вершині // Галицька зоря. – 1998. – 11 серпня
8. Бурбан М. Олег Цигилик // Галицька зоря. – 1999. – 25 вересня
9. Процик Л. Свято духовного єднання // Галицька зоря. – 2000. – 26 грудня
10. Цигилик О. Маестро І.Цикліньському – 50 // Культура і життя. – 2001. – 20 січня
11. Цуден А. Від монодії до спіричуелсу // Поступ. – 2002. – 4-10 квітня
12. Власюк А. Легенда – територія кохання // Культура і життя. – 2004. – 5 серпня
13. Пинц Б. Піднявши душу над сустою суєт // Галицька зоря. – 2004. – 4 жовтня

The article contains an analysis of creative activity of the Municipal Chamber Choir "Lehenda" (the city of Drohobych) since the period of its foundation, unique style development recognition and its future prospects.

Key words: choral art, musical culture, conductor

УДК 781.68
ББК 85.310.71

Романа Дудик

ДЕЯКІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ ДИРИГУВАННЯ

Стаття досліджує актуальні проблеми техніки диригування, формування професійних навиків диригента. Кожна дія інтерпретатора-диригента повинна енергетично починатися не тільки з м'язового, а й активного внутрішнього виконавського імпульсу, який концентрує його волю в здійсненні перед колективом творчих завдань.

Ключові слова: *хорове мистецтво, техніка диригування, диригент, інтерпретація.*

Створення теоретичних основ диригентського виконавства є, мабуть, найбільш гострою та назрілою проблемою сучасного музикознавства і необхідністю музичної практики. Вивчення різноманітних питань диригентського виконавства як взаємодії диригента та хорового колективу – реальна необхідність усіх сторін його розмаїтості, а саме: історії, традиції, диригентського мистецтва, хорової культури, методично-виховної роботи тощо.

Метою нашого наукового дослідження є розгляд окремих питань, зокрема, формування рухових навиків і внутрішнього моделювання як однієї з проблем рухової активності диригента.

Практика професійної діяльності диригента базується в основному на психічних процесах і взаємозв'язку психофізіологічних русійно-інформаційних механізмів. Проблему рухової активності диригента досліджувало багато відомих учених, педагогів, диригентів, зокрема М.Бернштейн, Г.Єржемський, М.Малько, В.Мироненко, А.Харченко та інші.

На сучасному етапі високий рівень художніх завдань вимагає від диригента не абстрактної зовнішньої краси та ефектних рухів тіла, а музичної виразності, впевненості жесту.

Творчий ріст хорових колективів у значній мірі обумовлюється розвитком і постійним удосконаленням диригентського мистецтва. Необхідною умовою цих процесів є узагальнення та теоретичне осмислення досягнень диригентської практики. Тому складність диригентської діяльності потребує координації зусиль диригентів-практиків, педагогів, теоретиків диригування і спеціалістів інших галузей знань.

Одним із важливих завдань педагогіки диригування є активне використання природних психофізіологічних та біомеханічних закономірностей, які лежать в основі руху людини. Скеровуючи їх у галузь мовної (інформаційної) діяльності диригента і зберігаючи при цьому, за висловом В.Штейнгаузена “безпосередню свободу та наївність тіла” [4, с.112], можна не тільки подолати штучно створений розрив між професійними та природними рухами, але й, створивши на цій основі своєрідний “загальний знаменник”, надати

професійної спрямованості, використовуючи при цьому принцип для побудови єдиної системи рухової активності диригента.

Рухові належить не тільки психічне значення у розвитку індивідуума, але й вираження специфіки особистості, стиль функціонування її моторики. Специфічні рухові прояви диригента представляють не стільки “школу”, скільки внутрішній прояв творчої індивідуальності художника, особливості перебігу його психічних процесів, притаманні саме його манері спілкування з хористами. “Кожний диригент, – говорить Е.Ансерме, – має свою індивідуальну техніку, яку він перевіряє на власному досвіді” [1, с.100].

За структурою рухові диригентські навички умовно можна розділити на дві групи, в основі яких лежать багатокomпонентні навички та навички-операції. Перші – це побудови, які скеровані на виконання одночасно декількох завдань. Прикладом такого складного формування є процес тактування. Другі являють собою систему окремих технічних прийомів, які вирішують вузько-локальні, конкретні завдання: виконання різноманітних модифікацій афтактів, зняття звуку, фермати, subito piano і т. д. При цьому тактування – динамічний процес, у той час як навички-операції є статичними, одноманітними побудовами.

Процес тактування виник на межі XVII і XVIII століть. Формуючись уперше у вигляді штучних метричних рамок, у межах яких рівномірно “відбивалась” кожна четвертна, ці схеми повністю відповідали примітивному завданню при підтримці необхідного темпу в хорі, що й складало зміст діяльності диригента.

Проте поступово, у зв'язку з розвитком емоційно-драматургічного діапазону музики та її нових виразових засобів, стала потреба привести відповідно до завдань виконавської інтерпретації музичного матеріалу і рухові навички. Почала вимальовуватися прогресивна тенденція трансформації “робочих” (фізичних) рухів у “інформаційні” (несилові).

Після того, як тактування втратило своє провідне значення в системі керування хором і перейшло у “фонову” діяльність, вишикла інша складність – недооцінювання необхідності спеціальної професійної ретельної роботи диригента. Цьому сприяли деякі полемічні висловлювання. Так, наприклад, Генрі Вуд вважає, що “простоте отбивание такта по установленной схеме может быть усвоено без труда...” [5, с.41]. Е.Ансерме також стверджує, що “техніка диригування в принципі і в теорії дуже проста...” [1, с.36]. Проте, з іншого боку, Г.Вуд спеціально підкреслює неможливість оволодіння технічними засобами за підручниками, оскільки тактування в них розглядається не як динамічний процес, а у вигляді статичної, суто структурної побудови.

Які ж труднощі виникають при засвоєнні навичок диригування?

Процес тактування це не тільки переміщення руки за встановленою схемою. Це – основна професійна як рухова, так і психологічна навичка, яка має ряд важливих змістовних завдань. Тактування є системою організації всієї рухової активності диригента.

При неправильному показі диригентом виконавського замислу хор, як правило, починає “лихоманити”. Причиною нерозуміння виконавцями поєднання внутрішнього метричного відчуття даної музики із зовнішнім, візуальним руховим підтвердженням, здійсненим інтерпретатором у межах схеми тактування, зумовлює розлад звичної координації цих факторів, які впливають на хористів як стійкий умовний рефлекс.

Немаловажну роль відіграє і психологічна настройка хористів на таке сприйняття дій диригента. Якщо цього немає, то навіть повне ігнорування графіки схем не викликатиме негативного ефекту на хор. У такому випадку хористи будуть орієнтуватися на своє внутрішнє відчуття музики й почуття колективної відповідальності у підтримці ансамблевих функцій.

Побудова складової навичок тактування, здатних адекватно відображати часово-просторові аспекти розвитку музичної тканини, – одне з основних завдань процесу навчання молодого диригента.

Весь зміст роботи із засвоєння рухових навичок полягає у процесі розвитку утвердження принципу варіантності. Це означає, що запорукою успішного оволодіння диригентом рухових навичок є постійна настройка психіки на вирішення конкретного змістового завдання.

Аналогічну стратегію здійснюють і фізіологічні механізми, які реалізують однакові за зовнішньою формою рухи-дії за допомогою різноманітних м'язових комбінацій. Проте багаторазове повторення вправ може спричинити не тільки правильні дії, але й набути зайвих звичок: надм'язової напруги, форсування, рухових штампів і т. д. Однак існують і неусвідомлено-сформовані вміння. Тобто в процесі диригування вони є наслідком прямого копіювання чужих дій або результатом специфічного індивідуального пристосування керівника до взаємодії з хором.

У диригентській практиці елементи схем тактування не бувають “грубо прив'язані” до свого сталого місця. Вони цілеспрямовано переміщуються у просторі, деформуються в залежності від потреби інтерпретації музичного матеріалу та розміщення хорових партій на сцені.

“Лінія напрямку” жестів диригента завжди передбачає необхідність просторового зміщення центральної осі схеми тактування.

У процесі засвоєння навичок тактування необхідно намагатися, щоб відчуття просторової напруги, співучості музики психологічно асоціювалося з переміщенням передпліччя “вперед за схемою”, при деякій пасивності кисті. У той же час метричні, часткові фактори повинні цілком належати до сфери “ударних дій” кисті. Проте в певній мірі нейтральним стає передпліччя.

Дане умовно-психологічне розмежування навичок тактування на дві окремі операції запобігає виникненню у диригента-початківця надзвичайно негативної звички – неприродного розміщення кисті в напрямку загального руху за схемою (її відхилення від осі передпліччя у той чи інший бік), що і сприяє виникненню м'язового затискання.

Здавалось би, все одно, в кисті чи передпліччі визначається роль активного фактора в просторовому переміщенні руки, адже, фактично, вони рухаються одночасно. Але це не зовсім так.

Чіткої розмежованості рухових функцій потребує не тільки проблема біомеханічної зручності диригента, але й сама структура його психологічних дій. Хоча часово-просторові сторони розвитку виконавського процесу не можуть бути відірвані одна від одної, проте, зокрема вони виконують свої функції.

Так, наприклад, не враховуючи важливості взаємозв'язку між внутрішньою та зовнішньою діяльностями диригента і намагання організувати “пульсуючий фон” у хорі, використовуючи для цього рухи передпліччя, природна потреба ритмічної організації виконавського процесу вступить у протиріччя з художніми завданнями. У результаті, диригент змушений постійно відокремлювати музичну тканину на стандартні відрізки, не враховуючи внутрішньої смислової структурної інтерпретованої музики.

Безперечно, таке штучне розмежування навичок тактування на окремі стапи-ланки спостерігається тільки на початку його формування. У подальшому, коли цей комплекс стійко засвоюється, процес тактування для диригента буде не окремим, не постапним, а в єдності всієї відображувальної суті й розвитку музичного матеріалу часово-просторових психологічних функцій.

Існує ще одна проблема, яку слід розглядати при формуванні рухових навичок диригента. Це – проблема біомеханічної цілеспрямованості або динамічної стабільності (стійкості) всього комплексу набутих рухів.

Які ж рухи, використані у процесі диригування, найбільш раціональні з позиції біомеханіки? Якщо розглядати людський організм із точки зору його рухових можливостей, то, виявляється, що з боку характеру побудови сулюбів і сухожилів, яка містить різноманітні обертові рухи, – їх взаємодію можна уявити у вигляді “руху фізичного маятника. Тоді весь скелет можна розглядати як складний маятник, який складається з окремих маятниковподібних елементів” [2, с.52].

В історії педагогіки диригування ці закономірності побудови рухів знайшли своє узагальнення та були підтверджені в найкращих зразках інтуїтивного досвіду великих майстрів.

Як відомо, при горизонтальному русі рука змальовує півколо, тобто нагадує форму циркуля. На жаль, ця біомеханічна закономірність не завжди використовується у процесі формування руху. Часто під час навчання “траса тактування” помилково будується умовно по прямій лінії, паралельній до корпусу диригента. За інерцією рухів руки диригент повинен запобігати виникненню явищ жорсткої м'язової фіксації, яка перешкоджає свободі рухів.

Диригент при правильній організації структури своїх дій не займається “проблемою” пересування рук. Його вищі інтелектуальні функції, здійснювані

корою головного мозку, постійно спрямовані на вирішення художніх завдань. При цьому свідомість “не командує детально всім руховим процесом даного сегмента периферичного рухового апарату, а лише визначає ту “матрицю” керування й коригування, де, підкорений йому “центр”, працює самостійно” [З, с.311].

Ці положення, висвітлені Н.О.Бернштейном, представляють фактор надзвичайної важливості й значимості для побудови теорії диригування. Вони наочно розкривають внутрішні механізми керування руховим актом, ієрархію їх рівнів, співвідношення й координацію свідомих і несвідомих елементів у процесі практичної реалізації творчості інтерпретатора-диригента.

Розвиток техніки диригування, у тому числі й мануальної, залежить, головним чином, від внутрішніх причин. Точність виконання, його відповідність партитурі і творчим задумах диригента тільки в мінімальній мірі визначаються механічними факторами.

Таким чином, руховий жест диригента слід розглядати не в якості самостійного “технологічного фактора”, не ізольованого, відокремленого від всього комплексу його цілеспрямованої творчої діяльності, а як взаємозалежний і визначений нею компонент, у якому рухи повністю набувають статус психічних проявів.

Отже, кожна дія інтерпретатора-диригента повинна енергетично починатися не тільки з м’язового, а й з активного внутрішнього виконавського імпульсу, який концентрує його волю в здійсненні перед колективом творчих завдань. Тому диригенту необхідно вміти досконало володіти м’язовим апаратом, раціонально розподіляти енергію творчої потреби між різними функціями своєї керуючої діяльності.

1. Ансерме Е. Статті о музыке и воспоминания. – Москва, 1986. – С.36-45
2. Батуев А., Таыров О. Мозг и организация движений. – Ленинград, 1978. – 134 с.
3. Бернштейн Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. – Москва, 1966. – 380 с.
4. Бочкарёв Л. М. Психологичні основи музичного навчання. – Київ, 1979. – 220 с.
5. Вуд Г. О дирижировании. – Москва, 1968. – 90 с.
6. Ержемський Г. Психологичні механізми виконавських дій диригента // Психологічний журнал – Київ, 1983 – №2.
7. Малько М. Основи техніки диригування. – Київ, 1966. – 126 с.
8. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача // Київ: Наукова думка, 1965. – 148 с.
9. Поради хормейстерам. Методичні поради колективам художньої самодіяльності. – К.: Мистецтво, 1974. – 72 с.
10. Харченко А. Формування індивідуальності // Музика. – К., 1986. – №6. – С.14-17.

The article contains the analysis of actual problems of conducting technique, the formation of the professional skills of conductor. Conductor interpreter activity must start energetically not only from muscle but from active internal performing impulse which concentrates his wish to realize creative tasks before the group.

Key words: choral art, technique of conduction, conductor, interpretation.

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

УДК 781.972

ББК 82.3 (4 Укр.)

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І МИСТЕЦТВО КОБЗАРІВ-БАНДУРИСТІВ.

Віолетта Дутчак

ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Стаття досліджує творчість українського поета і художника Тараса Шевченка в контексті мистецтва кобзарів-бандуристів. Аналізується динаміка розвитку шевченківського репертуару бандуристів упродовж XIX XX ст., пропонується урядкування нотографії сучасного репертуару для бандури на слова Т.Шевченка

Ключові слова: кобзарство, бандурна творчість, виконавство, інтерпретація.

Серед блискучої плеяди діячів української культури, чий доробок назавжди увійшов до світової скарбниці духовних цінностей, особливе місце належить геніальному постові і художнику Тарасові Григоровичу Шевченку. Творча особистість Т.Шевченка є винятково рідкісним явищем. Його універсальність проявився як у поезії, прозі, драматургії, так і в образотворчому і театральному мистецтві. Музика – також одна із сторін його багатогранної особистості. Народна пісня була для Шевченка живодайним джерелом натхнення, об’єктом гарячого зацікавлення й дослідження. А сам поет мав чудову музичну пам’ять, добрий голос і слух, знав і виконував численні народні пісні. Серед улюблених українських народних пісень Тараса Шевченка, які він часто співав, – “Ой зійди, зійди, ти, зіронько ясна”, “Ой не шуми луже”, “Морозенко”, “Та нема в світі гірш нікому”, “Ой у полі могила”, “Ой сидить пугач в степу на могилі”, “Та забілили сніги” й ін. Народна пісня, любов до якої поет проніс крізь усе своє життя, стала музою Шевченкової поезії. Саме з неї він черпав і тематику, і мистецькі образи, і філософію буття українського народу.

Поезія Шевченка була і залишається надзвичайно актуальною за змістом. Слово поета стало для української нації виразником її духовності, її прагнень та ідеалів, її віри у своє майбутнє. Серед багатьох символів українців ім’я Тараса Шевченка, як знакова постать національного пророка, і кобза-бандура, як народний музичний інструмент, щільно пов’язані між собою. Недарма Шевченка називають великим Кобзарем, адже його творчість і мистецтво народних співців-музикантів, співзвучні між собою.

Музична сторона поезії Шевченка, як і питання музичної шевченкіани, що започаткувалася ще за життя поета і продовжується до сьогодні, завжди була у колі досліджень музикознавців, серед яких Станіслав Людкевич, Філарет Колесса, Микола Грінченко, Олександр Правдюк, Ніна Королюк та ін. [1–7]. Зв’язки творчості поета з народним мистецтвом, у тому числі з кобзарством, аналізувалися у статтях Івана Франка, Олександра Правдюка, Миколи Лит-

вина, Оксани Дубас [8 -12]. Проте у дослідженнях згаданих авторів розглядалися або безпосередні зустрічі поета з кобзарями, або ж різні сторони спорідненості його творчості з українським фольклором. Тому *метою пропонованої статті* є визначення джерел професійного сприйняття кобзарством творчості Т.Шевченка, динаміка розвитку шевченківського репертуару бандуристів упродовж ХІХ–ХХ ст., неперервність зв'язків кобзарства минулого й сучасності з іменем Шевченка. Конкретними завданнями, відповідно до мети, є вивчення репертуару кобзарського мистецтва ХVII–ХІХ ст. на матеріалі творчості поета, аналіз спадщини Шевченка в кобзарському репертуарі минулого й сьогодення, інтерпретація його поезії сучасними виконавцями-бандуристами, впорядкування нотографії шевченківського репертуару для бандури.

Творчість Т.Шевченка завжди була нерозривно пов'язана з кобзарським мистецтвом. Це проявилось і на рівні конкретного використання образів народних співців – кобзарів-бандуристів, лірників у багатьох творах поета, і на рівні сили впливу його творчості, доступності його поезії простому народу, що загалом відповідне характеру виконавської творчості кобзарів. За деякими спогадами і дослідженнями, Шевченко володів музичними інструментами, в тому числі бандурою, гітарою, саме тому його поезії носять такий пісенний характер. У Роменському краєзнавчому музеї, що на Сумщині, знаходиться торбан (різновид бандури), що належав Тарасові Шевченку. І недарма Шевченка називають Кобзарем, його творчість співзвучна традиційній епічній тематиці репертуару народних співців: співчуття до тяжкої долі свого народу, ненависть до його гнобителів, заклик до боротьби, лірично-побутові, жартівливі та сатиричні мотиви. Сам Шевченко особисто був знайомий з багатьма кобзарями, як, наприклад, з Остапом Вересаєм, допомагав йому матеріально, записував репертуар.

Образ кобзаря-бандуриста присутній у багатьох творах (поезіях і поемах) Т.Шевченка – “Перебендя”, “Гайдамаки”, “Катерина”, “Тарасова ніч”, “Мар’яна-черниця”, “Невольник” (“Сліпий”), драмі “Назар Стодоля” та ін. В уста народних співців він вкладав традиційні для них твори – думи, історичні пісні, епічні моралізаторські розповіді, жартівливі, сатиричні пісні, що дає підстави стверджувати про глибокі знання поетом репертуару та виконавської манери кобзарів і лірників, сфери побутування народних інструментів. Так, зокрема, у “Перебенді” поет згадує значну кількість творів кобзарського репертуару, що представляли різні пісенні (козацькі – “Ой не шуми, луже”, “Про Саву Чалого”, жартівливі – “Ой не ходи, Гришо”, “Про сербина”), релігійно-моралізаторські (“Про Лазаря”) та танцювальні інструментальні жанри (веснянка, горлиця) тощо [13, с.41]. Іван Франко писав: “Живі враження кобзарів і кобзарських пісень мусили у Шевченка бути дуже сильні і численні, коли по

десятилітній розлуці з Україною (від 1829 до 1839) він, виступаючи на поле літературне, майже цю крок малює образи кобзарів... В типовій фігурі кобзаря Перебенді (він) виявляє нам у значній частині свої власні тодішні думки про співацьку долю і співацьке призначення серед народу” [8, с. 227]. І підкреслював: “Піднесення широкого, людяного почуття у своїх земляків, убагороднювання їх серця і думок, зберігання споминів про бувальщину і передача добрих та світлих здобутків тої бувальщини новим поколінням – ось зміст тої служби, ось діяльність кобзаря, співака народного, якого намалював нам Шевченко в Перебенді і яким, очевидно, й сам бажав в ту пору стати для свого народу” [8, с. 226].



Т.Шевченко. Сліпий (Невольник). Сепія. 1843.

змістовній наповненості й епічній манері висловлювання [13, с.172-173]. Показово, що і першу збірку своїх творів поет назвав “Кобзарем”, підкреслюючи близькість її змісту до репертуару народних музик. У шевченківських текстах знаходимо і багато перефразованих фольклорних рядків, що засвідчують глибокі знання поетом народних джерел. Про це він сам згадує: “...у Гомера нет ничего похожего на наши исторические думы-эпосы, как, например, дума “Иван Коновченко”, “Савва Чалый”, “Алексей Попович пирятинский”, или “Побег трех братьев из Азова”, или “Самийло Кишка”... И все они так возвышенно просты и прекрасны...” [15, с.310-311].

Сам Шевченко іноді використовував і літературний псевдонім “кобзар Дармограй” (для творів “Княжна” та повісті “Проголук с удовольствием и не без морали”).

Образи кобзарів і лірників знайшли своє відображення й у малярській спадщині Т.Шевченка, хоч і менше ніж у літературній. Так, зокрема, він виконав ілюстрації (сепією) до своєї поеми “Сліпий” (“Невольник”) у 1843 р., замальовку “Козацький банкет” (1838), малював етюди з натури з народного життя.

Саме близькість поета до почуттів простого народу, до його дум і надій стала першоосною втілення його поезії в музиці ще до професійних обробок композиторами. За дослідженнями Ніни Корольок, “авторами перших пісень на Шевченкові вірші були невідомі лірники, кобзарі, селяни. Свої пісні з текстами великого Кобзаря вони співали і на вже існуючі мелодії народних пісень, і складала пісні, які продовжували своє життя як народні” [7, с.28]. Завдяки надзвичайній мелодійності та ритмічній “віртуозності” своїх поезій Шевченко здобув славу одного з наймузичніших поетів світу. Багато віршів Шевченка ще за його існування стали популярними, отримали музичне життя. А з часу звернення професійних композиторів до поезії Кобзаря в українській музиці виникає окремий пласт – музична Шевченкіана, яка вражає своєю різнобарвністю жанрів та невичерпністю образів.

Шевченкові численні поетичні композиції стали не лише народними піснями, але міцно закріпилися в кобзарському репертуарі. Аналіз записів репертуару кобзарів першої половини ХХ ст. засвідчує, що вони не лише виконували пісні на слова поета (“Нема гірше, як в неволі”, “Зоре моя, вечірня”, “Ой три шляхи широкі”, “Не женися на багатій”, “Гомоніла Україна”, “Б’ють пороги”, “Тече вода в синє море”, “Бандуристе, орле сизий”, “Минають дні, минають ночі”, “В чистім полі, понад річкою”, “Гей не п’ються пива, меду”, “Нащо мені женитися” та ін.), але нерідко самі були авторами мелодій (як, наприклад, Володимир Перепелюк – “Тече вода в синє море”,



Т.Шевченко. Сліпий (Невольник). Сепія. 1843.

“За думою дума”). Створювали власні пісні про Шевченка також Терентій Пархоменко (“Зійшов місяць, зійшов ясний”), Євген Мовчан, Федір Кушнерик (“Сподівалися Шевченка”), Володимир Перепелюк (“Слава, слава, Кобзареві”), Павло Носач (“Шумить гай, гуде діброва”) та ін.

Для виконання творів Шевченка, зокрема і кобзарями-бандуристами, важливим є глибоке знання фольклору. Станіслав Людкевич зазначав: “... Хто хоче розуміти, відчутти і інтерпретувати Шевченка, мусить, безумовно, розуміти і відчутти ту сферу, з якої вийшла поезія Шевченка. Без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка” [2, с.239].

І в ХХ столітті бандуристи постійно зверталися до поезії Шевченка, вкладаючи в неї свою музичну інтерпретацію, підкреслюючи актуальність її звучання. Виконавці, які є авторами, аранжувальниками пісень, зазвичай використовують той комплекс вокальних та інструментальних виразових засобів, якими самі володіють, вносять до куплетної форми пісень імпровізаційність викладу. Серед авторів таких композицій слід відзначити Федора Жарка, Григорія Льченка, Георгія Ткаченка та ін.

У сучасному репертуарі бандуристів творчість Тараса Шевченка представлена досить широко (див. нотографію в додатку). У першу чергу, це традиційний сольний репертуар: авторські твори (“Плач Ярославни” Федота Кучеренка, “Дума з поеми “Невольник” (“Сліпий”) Федора Глушка, Антоніни Голуб, “Вітер з гаєм розмовляє” Миколи Мошика), обробки українських народних пісень (“Зоре моя вечірня”, “Од села до села”, “Бандуристе, орле сизий”, “Думи мої”, “Летить галка через балку”, “Ой літа орел”, “Задзвонили в усі дзвони” та ін.), переклади солоспівів українських композиторів (“Ой одна я одна”, “Ой маю, маю, я оченята”, “Садок вишневий” Миколи Лисенка, “Ой три шляхи широкі”, “Утоптала стежечку” Якова Степового тощо). Тематика сольного репертуару – зазвичай героїко-патріотичні мотиви, ліричні та жартівливо-сатиричні. Серед сольних перекладів слід згадати і думу кобзаря “Ой волохи, волохи” з поеми “Гайдамаки” – музичне авторство Кирила Стеценка. Серед ансамблевого репертуару – “Реве та стогне Дніпр широкий” Д.Крижанівського, “Думи мої” в обробці О.Міньківського, композиція “Встає хмара з-за лиману” Василя Ємця – один із новітніх творів ХХ ст., написаних для першої капели бандуристів, що постала 1918 року в Києві за часів гетьманату Павла Скоропадського, та багато інших.

До сучасного бандурного репертуару повернулися із забуття і твори Гната Хоткевича на слова Тараса Шевченка. Гнат Хоткевич, як один із фундаторів академічного бандурного репертуару, творчо переосмислив популярні народні мелодії шевченківських пісень і на їх основі створив власні оригінальні композиції, що вражають довершеністю форми, використанням новітніх гармонічних і метроритмічних засобів, серед яких – монументальна

композиція “Заповіт”, переклади для бандури солоспіву “Чи винна голубка”, жіночого тріо “Садок вишневий” та ін.

Творчість Тараса Шевченка стала художнім поштовхом до написання інструментальних творів для бандури. Це, зокрема, поема-спогад “Зоре моя вечірняя” Гната Хоткевича у вільному опрацюванні Володимира Губи, а також концерт для бандури з оркестром “Перебендя” Анатолія Гайдена, написаний в якості обов’язкового твору для Міжнародного конкурсу бандуристів ім. Г.Хоткевича (2004), що з кінця 90-х років традиційно проходить у Харкові.

З іменем Шевченка пов’язана і діяльність багатьох музичних колективів, серед них Капела бандуристів ім. Т.Шевченка з м.Детройт (США), яка носить ім’я поета з 1941 року. Багатолітній керівник капели Григорій Китастих створив чимало цікавих композицій, серед яких авторська сюїта “Трай, кобзарю” та численні обробки народних пісень на слова Шевченка.

Показово, що бандурний інструментальний варіант пісні на слова Шевченка “Реве та стогне Дніпр широкий” у виконанні відомого бандуриста Андрія Бобири вже протягом довгого періоду (ще починаючи з часів Великої Вітчизняної війни) слугує ранковими позивними Національного Українського радіо.

Могила Тараса Шевченка в Каневі стала знаковим місцем для всіх українців, тут проходять у травні щорічні святкування шевченківських днів “В сім’ї вольній, новій”, де часто виступають кобзарі-бандуристи, серед яких Володимир Горбатюк, Василь Нечепя, учні Стрітівської школи кобзарського мистецтва, Національна заслужена капела бандуристів ім. Г.Майбороди (керівник народний артист України Микола Гвоздь) та багато інших.

Інтерпретація поезії Шевченка кобзарями-бандуристами, яка розпочалася ще за життя поета, продовжується і до сьогодні. В останні десятиліття тексти Шевченка стали основою для музичних композицій для голосу з бандурою чи ансамблю бандуристів у творчості професійних композиторів Богдана Котюка (“Бандуристе, орле сизий”, “Думи мої”), Віктора Власова (“Ой гоп, не пила”), Євгена Мілки (“Ух, ух, солом’яний дух, дух”, “Вітер в гаї не гуляє”) та самих бандуристів-виконавців – Галини Менкуш (“Кругом неправда і неволя”), Миколи Мошика (“Вітер з гасм розмовляє”), Володимира Єсипка (“Од села до села”), Лайоша Молнара (“Якби мені лиха”), Оксани Герасименко (“Така її доля”) та ін. Змінюються у бік ускладнення музичні виразові засоби, як вокальні, так і інструментальні, значно розширюється жанрове коло творів, але й надалі кожне покоління митців знаходитиме в поезії Шевченка актуальність тематики, невичерпне джерело образів, нові імпульси для композиторської та виконавської бандурної творчості.

1. Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Шевченка // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.1 / Упорядкування З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С.218-237.
2. Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.1 / Упорядкування З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 238-242.

Дутчак Віолетта. Тарас Шевченко і мистецтво кобзарів-бандуристів. Історія і сучасність.

3. Людкевич С. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т.Шевченка // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.1 / Упорядкування З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С.246-265.
4. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря” // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.1 / Упорядкування З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 266-269.
5. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Шевченка. – Львів-Київ, 1939.
6. Грінченко М. Шевченко і музика // Вибране. – Київ, 1959. – 390 с.
7. Корольок Н. Полум’яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів. – Київ: Видавництво ім. Олени Теліги, 1995. – 198 с.
8. Франко І. Переднє слово (До “Перебенді” Т. Шевченка) // Світова велич Шевченка: Збірник матеріалів про творчість Т.Шевченка. – Т.1. Т.Шевченко у вітчизняному дожовтневому літературознавстві. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1964. – С.215-235.
9. Правдюк О. Т.Г.Шевченко і музичний фольклор України. – Київ, 1966.
10. Правдюк О. Народні пісні на слова Т.Шевченка (вступна стаття). – Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1961. – С.3-26.
11. Литвин М. Струни золотії. – Київ: Веселка, 1994. – 118 с.
12. Дубас О. Т.Г.Шевченко і кобзарське мистецтво // Мистецтвознавчі записки: 36. наук. праць. – Вип.5. – Київ, 2004. – С.130-133.
13. Т.Шевченко. Поезії у двох томах. – Т.1. – Київ: Веселка, 1988. – 263 с.
14. Т.Шевченко. Поезії у двох томах. – Т.2. – Київ: Веселка, 1988. – 248 с.
15. Т.Шевченко. Повне зібрання творів. – Київ, 1927. – Т.4.
16. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. – Київ: Мистецтво, 1994. – 352 с.

Додаток

Нотографія шевченківського репертуару бандуристів

Народні пісні на слова Т. Шевченка / Упорядкування О. Правдюка, заг. редакція М. Гордійчука. – Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1961.

- В чистім полі, понад річку. – С.89-90.
- Минають дні, минають ночі. – С.132-133.

Українські народні думи / Упорядкування Ф. Глушка. – Київ: Мистецтво, 1966.

- Дума з поеми “Сліпий”. Обр. Ф. Глушка. – С.10.

Голуб А. Дума “Невольник”. Для голосу в супроводі бандури. Слова Т. Шевченка. – Київ: Мистецтво, 1966.

Українські народні пісні для голосу в супроводі бандури. Обробка Ф. Жарка. – Київ: Музична Україна, 1967.

- Тече вода в синє море. Укр. нар. пісня. Обр. Ф. Жарка. – С.20.

Грай, моя бандуро: 3 репертуару Державної Заслуженої капели бандуристів УРСР / Упорядник О.Мінківський. – Київ: Музична Україна, 1968.

- Думи мої. Укр. нар. пісня. Обр. О. Мінківського. – С.58.

Думи та пісні кобзаря Г. Льченка / Упорядкування А. Омельченка. – Київ: Музична Україна, 1972.

Зацвіли волошки сині: Жіночі вокальні ансамблі в супроводі бандур / Упорядкування В. Лобка. – Київ: Музична Україна, 1976.

- У перетику ходила. Муз. О.Незовибатька. – С.46.

Ансамблі для бандур / Упорядкування В. Герасименка. – Вип. 1. – Київ: Музична Україна, 1980.

- По діброві вітер віє. Укр. нар. пісня. Обр. В.Герасименка. – С. 26.

Українські народні пісні з репертуару Ф. Жарка: Для голосу в супроводі бандури / Упорядкування І. Неміровича. – Київ: Музична Україна, 1983.

- Бандуристе, орле сизий. Укр. нар. пісня. Обр. В. Войта. – С.28.

- *Над Дніпрового сагою. Укр. нар. пісня. Обр. Ф. Жарка.* – С. 39.
- Збірка пот на бандуру. – Вип. 14. Твори на шевченківський концерт / Упорядник І. Завадівська та І. Махлай. – США: ТУБ, 1987. – 43с.**
- *Заповіт. Муз. К. Стеценка (молодечий хор).* – С. 4.
 - *Заповіт. Муз. Г. Гладкого. Акомп. М. Фаріон (мішаний хор).* – С. 5.
 - *Заповіт. Муз. К. Стеценка (мішаний хор).* – С. 6.
 - *Заповіт. Муз. П. Демуцького (жіночий хор).* – С. 7.
 - *Тополя ("По діброві вітер вис"). Муз. К. Стеценка. Обр. З. Маркевича. Акомп. М. Дейчаківський.* – С. 8.
 - *Тополя ("По діброві вітер вис"). Укр. нар. пісня. Обр. Г. Китастого.* – С. 10.
 - *Берестечко. Укр. нар. пісня. Обр. Носувія. Акомп. В. Корець.* – С. 11.
 - *Сонце гріє. Укр. нар. пісня.* – С. 12.
 - *Думи мої, ви мої єдині. Муз. Л. Ревуцького. Акомп. М. Опришка.* – С. 14.
 - *Наш отаман Гамелія. Укр. нар. пісня. Акомп. М. Фаріон.* – С. 16.
 - *Бандуристе, орле сизий. Укр. нар. пісня. Обр. О. Ходоби.* – С. 17.
 - *Зійшов місяць. Нар. пісня про Шевченка. Обр. Г. Китастого.* – С. 18.
 - *Встає хмара. Муз. В. Смія.* – С. 19.
 - *Зоре моя, вечірняя. Муз. Я. Степового.* – С. 20.
 - *Вітер в гаї не гуляє. Муз. Я. Степового.* – С. 21.
 - *Над Дніпрового сагою. Укр. нар. пісня. Обр. Ф. Жарка.* – С. 22.
 - *Ой зійди, зійди, ти зіронька. Укр. нар. пісня, яку любив Т. Шевченко. Обр. Л. Ревуцького.* – С. 24.
 - *Учітєся, брати мої. Муз. А. Кос-Анатольського. Акомп. В. Корець.* – С. 25.
 - *Думи мої. Укр. нар. пісня. Обр. Г. Китастого.* – С. 28.
 - *Думи мої. Укр. нар. пісня. Обр. М. Дейчаківського, О. Ходоби.* – С. 30.
 - *Зацвіла в долині. Муз. А. Філіпенка.* – С. 38.
 - *В'язанка веселих мелодій "На улупі невесело". Муз. В. Заремби. Обр. М. Дейчаківського.* – С. 39.
- Чого в сльозах калина. Пісні з репертуару кобзаря-лірника Василя Нечепи / Упорядник Віталій Дерев'янка. – Воев, Genk-Belgie, 1990. – 75 с.**
- *Породила мати сина. Муз. І. Зажитька.* – С. 35.
 - *Думи мої. Укр. нар. пісня. Обр. В. Нечепи.* – С. 58.
- Олійник Ю. До Шевченка: Дума про чорнобильське село / Бандура. – 1992. – № 41-42. Ой три шляхи широкі: Збірник романсів українських композиторів-класиків для голосу в супроводі бандури / Перекладення й упорядкування В. Дутчак. – Київ: Музична Україна, 1993. – 55 с.**
- *Ой три шляхи широкі. Муз. Я. Степового. Аранж. В. Дутчак.* – С. 3.
 - *Утоптала стежечку. Муз. Я. Степового. Аранж. В. Дутчак.* – С. 6.
 - *Нащо мені чорні брови. Муз. Д. Бонковського. Аранж. В. Дутчак.* – С. 34.
 - *Ой одна я, одна. Муз. М. Лисенка. Аранж. В. Дутчак.* – С. 37.
 - *Ой маю, маю я оченята. Муз. М. Лисенка. Аранж. В. Дутчак.* – С. 44.
 - *Садок вишневий. Муз. М. Лисенка. Аранж. В. Дутчак.* – С. 45.
 - *Ой стрічечка до стрічечки. Муз. М. Лисенка. Аранж. В. Дутчак.* – С. 49.
- Хоткевич Г. Вибрані твори для бандури / Упорядкування С. Баштана. – Київ: Музична Україна, 1993.**
- *Тече вода в синє море. Аранж. М. Дремлюги.* – С. 4.
 - *Чи винна голубка. Аранж. А. Коламійця.* – С. 10.
 - *Садок вишневий. Аранж. С. Баштана.* – С. 18.
- Під срібний дзвін бандур: З репертуару Капели бандуристів ім. Т. Шевченка та Дівочої капели бандуристок, Детройт, США / Упорядкування П. Погаєнка. – Київ: Музична Україна, 1993.**

- *У тісті Катерини. Муз. М. Лисенка. Вільна обробка П. Потатенка.* – С. 119.
 - *У перетиху ходила. Муз. М. Федорів. Аранж. П. Потатенка.* – С. 160.
- Китастий Г. Ветавай, народе. Твори для капели бандуристів / Упорядкування О. Коповала. – Київ: Музична Україна, 1996.**
- *Граї кобзарю. Муз. Г. Китастого.* – С. 58.
- Герасименко Оке. Пісні на слова українських поетів / Упорядкування О. Герасименко-Олійник. – США, 1996.**
- *Така її доля. Укр. нар. пісня. Обр. О. Герасименко.* – С. 13.
- Сточанська М. Бандура і гра в ансамблі / Навчально-методичний посібник. – Луцьк: ВДУ, 1997.**
- *Думи мої. Укр. нар. пісня. Обр. М. Сточанської.* – С. 7.
 - *Ой три шляхи широкі. Муз. Я. Степового. Аранж. М. Сточанської.* – С. 16.
- Молнар Лайош. Сніваю серцем / Вокальні та інструментальні твори в супроводі фортепіано, бандури. – Львів: Край, 1999. – 75 с.**
- *Ой стрічечка до стрічечки. Муз. Л. Молнара.* – С. 48.
 - *Якби мені лиха. Муз. Л. Молнара.* – С. 49.
- Гей, вдарте в струни, кобзарі. Твори на слова Т. Шевченка / Упорядник та редактор В. Сіпюк. – Київ: Техніка, 2000. – 24 с.**
- *Ой волохи, волохи. Муз. К. Стеценка. Пер. В. Сіпюк.* – С. 3.
 - *Плач Ярославни. Муз. Ф. Кучеренка. Ред. Г. Менкуш.* – С. 7.
 - *Думи мої. Укр. нар. пісня. Обр. Г. Яковлєва.* – С. 12.
 - *Вітер з гасм розмовляє. Муз. М. Мошика.* – С. 15.
 - *Перебендя. Муз. А. Лихошвай.* – С. 18.
 - *Од села до села. Укр. нар. пісня. Обр. В. Сіпюк.* – С. 20.
 - *Задзвонили в уст дзвони. Укр. нар. пісня. Обр. Г. Яковлєва.* – С. 23.
- Наша дума, наша пісня не вмре, не загине. Українські думи, романси, авторські та народні пісні для голосу в супроводі бандури / Упорядник М. Гілій-Моранська. – Львів: Каміяр, 2000.**
- *Плач Ярославни. Муз. Ф. Кучеренка. Ред. Г. Менкуш.* – С. 9.
 - *Козацька доля. Муз. В. Лисовола.* – С. 73.
- Менкуш Г. Бандуро моя, мальованая... / Концертний та педагогічний репертуар бандуриста. – Київ: Задруга, 2000.**
- *Плач Ярославни. Муз. Ф. Кучеренка. Аранж. Г. Менкуш.* – С. 21.
 - *Кругом неправда і неволя. Муз. Г. Менкуш.* – С. 27.
- Мілка С. Вокальні та інструментальні твори для бандури. – Донецьк: Донецька державна музична академія ім. С. Прокоф'єва, 2004. – 28 с.**
- *Вітер в гаї не гуляє. Укр. нар. пісня. Обр. С. Мілки.* – С. 12.
 - *Ух, ух, солом'яний дух, дух. Укр. нар. пісня. Обр. С. Мілки.* – С. 14.
- Воріпа Л. Кобзарське мистецтво / Упорядник С. Овчарова. – Дніпропетровськ: ШІ Ю. Сердюк, 2004. – 75 с.**
- *Плавай, плавай, лебедонько. Муз. К. Стеценка. Аранж. С. Овчарової.* – С. 39.
- Кобзареві струни. Вокальні твори на слова Т. Шевченка в супроводі бандури / Упорядкування, аранжування, обробка В. Дутчак. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2004. – 80 с.**
- *Заповіт. Мел. Г. Гладкого. Обр. К. Стеценка. Аранж. В. Дутчак.* – С. 7.
 - *Зоре моя вечірняя (соло). Укр. нар. пісня. Мел. Г. Гладкого. Обр. В. Дутчак.* – С. 10.
 - *Зоре моя вечірняя (ансамбль). Укр. нар. пісня. Обр. М. Дремлюги.* – С. 13.
 - *Якби мені черевики. Муз. А. Штогаренка. Аранж. В. Дутчак.* – С. 18.
 - *Ой я свого чоловіка. Муз. Г. Хоткевича. Аранж. В. Дутчак.* – С. 24.
 - *На городі коло броду. Муз. Я. Лопатинського. Аранж. В. Дутчак.* – С. 31.

- У гаю, гаю. Муз. Д. Січинського. Аранж. В. Дутчак. – С.35.
- Сонце гріє, вітер віє. Муз. І. Фіцаловича. Обр. В. Дутчак. – С.39.
- У перетику ходила. Муз. В. Заремби. Аранж. В. Дутчак. – С.43.
- Од села до села. Укр. нар. пісня. Обр. Ю. Мейтуса. – С.45.
- По діброві вітер віє. Укр. нар. пісня. Обр. В. Дутчак. – С.50.
- Бандуристе, орле сизий. Укр. нар. пісня. Обр. В. Дутчак. – С.56.
- Зацебетав жайворонок. Укр. нар. пісня. Обр. В. Дутчак. – С.61.
- Ой чого ти почорніло, зеленє поле. Укр. нар. пісня. Обр. В. Дутчак. – С.66.
- Гиля, гиля, сірі гуси. Укр. нар. пісня. Обр. В. Дутчак. – С.73.
- Гей літа орел. Муз. К. Стеценка. Аранж. В. Дутчак. – С.75.

Зазвємо разом, браття. Збірник творів для мішаної капели бандуристів. Павчально-методичний посібник / Упорядкування, акомпанемент, аранжування, методичні рекомендації Марти Шевченко. – Івано-Франківськ: Плай, 2004.

- Рева та стогне Дніпр широкий. Муз. Д. Крижанівського. Хор. обр. В. Косенка. Акомп. М. Шевченко. – С. 9.
 - Сонце заходить. Муз. О. Роздольського. Акомп. М. Шевченко. – С. 12.
 - Спи, Тарасе. Муз. В. Захарченка. Сл. народні. Акомп. М. Шевченко. – С. 16.
- Струни вічності. Твори для бандури / Упорядник В. Єсіпок. – Вінниця: Книга-Вега, 2004. – 108 с.
- По діброві вітер віє. Укр. нар. пісня. Обр. М. Опришка. – С.42.
- Приходько М. Не сон-трава / Вокально-інструментальний твір у супроводі бандури. – Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2005. – 8 с.

The Ukrainian poet and painter Taras Shevchenko art activity is considered in present article in context of the kobza-bandura player's art. The Shevchenko's bandura players repertoire during XIX-XX century development dynamics is analyzed, the putting in order for the based on the Shevchenko poem's modern bandura repertoire notography is proposed.

Key words: kobza art, bandura artistic activity, artistic performance, interpretation.

УДК 781.68; 781.65

ББК 85.310.71

Світлана Вишнеvsька

ЕПІЧНІ ТРАДИЦІЇ У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ. СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Стаття аналізує актуальні питання сучасного бандурного виконання творів епічного жанру як важливої складової репертуару співаків-бандуристів, а також пов'язані з цим проблеми вокального виконання та інтерпретації старовинних кобзарських дум та творів сучасних композиторів.

Ключові слова: бандурне виконавство, епос, вокал, інтерпретація

Епос є одним із найбільш древніх здобутків духовної культури людства. Особливої суспільної значимості йому надають певні специфічні ознаки, що лежать у самому визначенні “епос” – слово, розповідь, пісня – здатність передати “дію, вплетену в цілісність свого часу і стану нації” [1, с.433].

Вишнеvsька Світлана. Епічні традиції у сучасному бандурному виконавстві. Специфіка вокальної інтерпретації.

У світовому фонді епічної культури значне місце посідають українські думи, які стали найбільш характерним жанром кобзарів, лірників, бандуристів. Талановите поєднання трагедійності, величавого героїчного пафосу та ліризму підтверджує, що думи – одне з найвидатніших досягнень творчого генія українського народу. Реалізм сюжетно-тематичних основ дум, їх високе етичне спрямування, гармонійне злиття епічної традиції з драматизмом у зображенні дійсності є основою їх багатомістової життєздатності.

На сьогоднішній день з українськими народними думами – самобутнім жанром народної творчості, який поєднує поезію, мелос та гру на музичному інструменті, – пов'язаний широкий спектр дослідницьких пошуків. Це праці, присвячені проблемам походження дум, та записи старовинних рецитатій: Філарета Колесси “Мелодії українських народних дум” та, “Про генезу українських дум”, Катерини Грушевської “Українські народні думи”, Костя Гуслистого “До питання про історичні умови виникнення українських дум”, Софії Грини “Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування”, Михайла Драгоманова “Творці українських дум”, Віктора Мішалова “Українські кобзарські думи. До питання виникнення, розвитку та сучасного стану кобзарського епосу” та ін.

Окремі питання вокальної проблематики сучасних бандуристів розглянуті в дисертаційних дослідженнях Віолетти Дутчак “Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство” та Ніни Морозевич “Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності”.

Наукові дослідження також торкаються питань стилістики, ладово-інтонаційних і імпровізаційних особливостей думового репертуару: Ф. Колесса “Речитативні форми в українській народній поезії” (ч.2), О.Сластіон “Мелодії українських дум і їх записування”, О.Правдюк “Ладові основи української народної музики”, А.Астахов “Імпровізація в російському фольклорі”, П.Богатирьов “Традиція та імпровізація в народній творчості”, І.Мацієвський “Про рухливість та стійкість структури в зв'язку з імпровізаційністю”, С.Грица “Традиція та імпровізація в пісенноспічному виконавстві” та ін.

У літературі широко представлені імена талановитих виконавців народних дум різних поколінь. Узагалі, наявність дум у репертуарі виконавця була показником його професійної майстерності володіння голосом та інструментом. Найвидатнішими кобзарями XVIII–XIX століть, репертуар яких включав думи, були Остап Вересай (знав і виконував 8 дум), Іван Кравченко-Крюковський (9 дум), Гнат Гончаренко (3 думи), Терентій Пархоменко (7 дум), Михайло Кравченко (6 дум) [3, с.67]. Їх естафету в XX столітті продовжили Василь Смець, Григорій Китастих, Іван Кучугура-Кучеренко, Федір Кушнерик, Стор Мовчан, Павло Носич, Петро Дривченко, Степан Пасюга, Свєген Адамцевич, Андрій Бобир, Олекса Чуприна.

На жаль, кількість існуючих нотних записів дум на сьогоднішній день досить обмежена. Збірники старовинного думового репертуару для виконавців-бандуристів залишаються раритетними й малодоступними. Деякі зразки виконання дум є в аудіозаписах, що дає можливість їх відтворення. На сучасному етапі зацікавленість старовинним епосом посилюється, тому думи все частіше звучать у репертуарі кобзарів-бандуристів нового покоління – Василя і Миколи Литвинів, Людмили Посікіри, Василя Нечепи, Олега Созанського, Геннадія Нещотного, Віктора Мішалова, Тараса Лазуркевича, Галини Берези-Топоровської та ін.

Оскільки нині зацікавленість бандуристів думовим репертуаром залишається незмінною, про що свідчать концерти й конкурси виконавців, актуальною залишається і проблема інтерпретації традиційного епічного репертуару, яка не стала предметом розгляду сучасних дослідників. Виходячи з цього, **метою** статті є виявлення пріоритетних засад вокального виконання кобзарських дум як невід'ємної складової репертуару сучасного співака-бандуриста. Основними завданнями при цьому є здійснення історичної ретроспективи функціонування дум у бандурному репертуарі, а також аналіз практичних шляхів для їх освоєння сучасними бандуристами. Нотними джерелами статті стали рідкісні збірники З.Штокалка "Кобза. Збірка п'єс для бандури", Ф.Глушка "Українські народні думи", Ф.Жарка "Українські народні пісні для голосу в супроводі бандури". Крім того, проаналізовано інтерпретацію думового репертуару в аудіозаписах Георгія Ткаченка, Володимира Кушпета, Галини Менкуш, Зіновія Штокалка, Миколи Будника.

Думи є епохальним літописом його самовідданої боротьби проти турецько-татарської навали періоду XV – XVII століть, польсько-литовського феодального гніту, всіх наступних значимих подій, які відбувалися в країні, несучи звання історичних віх, що кардинально позначалося на державних устоях. Поєднання словесно-поетичного та музичного стилів в українській думі, монументальному епічному творі, що виконується у формі імпровізованої сольної мелодекламації в супроводі кобзи, бандури чи ліри, призвело до народження цілої епохи в українському мистецтві.

Відомі думи підпорядковані певному розподілу. Так, розрізняють **невольницькі думи** (плачі) і думи про втечу з неволі): "Плач невольника в турецькій неволі", "Невольники на каторзі", "Втеча трьох братів з міста Азова", "Про піхотинця", "Сокол і соколятко", "Федір безродний, бездольний", "Буря на Чорному морі"; **історичні**, які поділяються, у свою чергу, на думи до періоду Хмельниччини та після нього. До перших відносяться: "Про козака Голоту", "Про отамана Матяша", "Маруся Богуславка", "Іван Богуславець", "Олексій Попович", "Самійло Кішка", "Івась Коновченко, Вдовиченко", "Розмова Дніпра з Дунаєм"; до других – "Хмельницький і Барабаш", "Корсунська пере-

мога", "Богдан Хмельницький і Василь Молдавський", "Іван Богун", "Білоцерківський мир і нове повстання проти польської шляхти", "Дума про смерть Богдана Хмельницького", "Вдова Сірко і Сірченки". **Побутові думи**: "Козак нетяга Фесько Ганджа Андилбер", "Козацьке життя", "Проводи козака", "Повернення сина", "Сестра і брат", "Бідна вдова і три сини", "Дума про правду і кривду" [2, с.99-103; 3, с.201-203]. До сучасних дум відносяться: "Дума про сорочинську трагедію", "Дума про козацькі могили" А.Кос-Анатольського, "Дума про кобзу" Й.Янівського, "Кров людська – не водиця" П.Майбороди, "Дума про голод" С.Мовчана, "Дума про матір Україну" Ф.Глушка, "Чорнобильське село" Ю.Олійника, "Дума про Чорнобиль" Г.Берези-Топоровської.

Виконавці дум періоду Запорізької Січі виконували роль інформаційних вісників, розповідаючи про події, розказані очевидцями та безпосередніми учасниками боїв, полону, визвольних битв. Оспівуючи події минулого, народні думи і в пізніші часи не втрачали своєї дієвості: вони підтримували серед народу віру в себе, а тема боротьби за волю залишалася актуальною протягом багатьох століть.

Після періоду розквіту жанру в XVII ст. нова епоха приносить ліквідацію Запорізької Січі (1775 р.) та введення панщини, а як наслідок – переслідування народних співців за "волелюбність" і правдивість. Кобзарським мистецтвом займаються, в основному, каліки й незрячі, які звільнені від панщини. Економічне та політичне безправ'я сліпців-кобзарів призвело до необхідності створення фахових об'єднань – кобзарських цехів, де зберігались і передавались виконавські традиції, що відображались у певному комплексі вокальних інтонацій та типів інструментального супроводу.

Слід відмітити, що виконання дум у період зародження й розвитку жанру переважно було мистецтвом чоловіків. Серед давніх виконавців зафіксоване лише одне ім'я жінки – Явдоха Пилипенко (Явдоха Зуїха) з Полтавської губернії, сліпої співачки, яка виконувала без акомпанементу думи "Про піхотинця" та "Про удову". Проте сучасна фемінізація багатьох видів творчої діяльності не оминула й цієї сфери. Серед сучасних виконавців епічно-думового репертуару значне місце посідають жінки – Галина Менкуш, Людмила Посікіра, Галина Береза-Топоровська та ін.

У сучасній навчально-мистецькій сфері відсутні цехові кобзарсько-лірницькі осередки, де плекались виконавці дум, передаючи вміння від учителя до учня й охороняючи традиції виконавства (що було характерним для минулих століть в Україні). Час вносить свої корективи, і сучасне виховання професійних співаків-бандуристів базується на оновлених вимогах до оволодіння фаховими навиками: вокального мистецтва, яке включає великий арсенал вокально-технічних та художніх прийомів концертного виконавства; вдосконалення гри на сучасній бандурі, модернізація якої значно розширила темброві, ладово-гармонійні та музично-драматургічні можливості інструмента.

В основу дум покладений принцип імпровізації. Вона базується на індивідуальному характері творчості пісенного епосу; великомасштабності твору (іноді кількості чи кілька тисяч пісенних рядків), яка змушувала виконавця запам'ятовувати тільки сюжетну послідовність твору та основні події, а всі периферійні частини залежали від імпровізаційної майстерності співака. Цьому сприяла й наближеність українського епосу до співаної прози, яка дозволяла виходити за рамки строгої строфічної будови. Крім того, імпровізаційні особливості інструментального супроводу залежали як від можливостей самого інструмента [2, с.61-62], так і від професійних навиків виконавця.

Отже, великою мірою “неповторності” кожного виконання думи (як різними виконавцями, так і окремо взятим) сприяв саме той фактор, що був зумовлений усною, неписемною традицією передачі матеріалу.

Загальноприйнятими складовими композиції дум є: наявність певного заспіву – “заплачки”; власне рецитація, поділена на уступи, на якій ґрунтується основна музична побудова думи; “славословіс” – величальне закінчення.

Існує три типи думового речитативу, основна відмінність яких полягає в мірі використання мелодичної основи. Це: силабічний речитатив (складу відповідає звук), близький до мовної інтонації; мелодизований – підпорядковується ритму мови, проте збагачений мелодичним орнаментом, що часто являє собою оригінальні авторські знахідки, які виконавець використовує у всьому арсеналі дум; мелодизований, наближений до строфічної пісні – відрізняється тяжінням до періодичного поділу цілого, чітким проявом ритмічних та висотних акцентів, підкресленими функційно-гармонічними зв'язками в мелодії (поступовий перехід до пісні).

Проаналізувавши зразки сучасних аранжувань українських народних дум виконавців-композиторів Ф.Глушка [9], З.Штокалка [10], Ф.Жарка [11], слід відмітити, що в порівнянні із записами Ф.Колесси [2] вступи-“заплачки”, як композиційна частина, зустрічаються набагато рідше. Це пояснюється тим, що основною їх функцією в старі часи було привернути увагу перехожих до співу кобзаря на вулиці розспіваним вигуком “Ой”, “Гей” або “А”, настроїти слухачів на сприйняття думи. У наш час практична потреба використання вступу в такому ракурсі зникла (виконавець виходить на сцену, відповідно концентруючи уваги на собі), “заплачка” становить музично-темову орнаментальну вокальну прикрасу або несе функцію увертюри (передаючи основну емоційну палітру літературного тексту думи).

Яскравим прикладом “заплачок” є вступи в рецитаціях Платона Кравченка: початок думи “Про піхотинця” (пр. № 1), “Про удову” (пр. № 2-3); Миколи Дубини “Прозовських братів” (“Про піхотинця”) (пр. № 4), “Про удову”; Опанаса Сластіона “Плач невольників” (пр. № 5), “Про удову” (пр. № 6); Степана Пасюги “Про Марусю Богуславку” (пр. № 7).

У сучасних обробках старовинних дум та авторських зразках наявність “заплачок” значно обмежена. Вони відсутні у творах З.Штокалка “Дума про козака Голоту”, “Дума про Олексія Іоновича”; Ф.Жарка “Дума про азовських братів”, “Дума про козака Голоту”. Натомість зустрічаються “заплачки” у творах Ф.Глушка “Невольницький плач на турецькій каторзі” (пр. № 8) і “Дума про матір Україну” на сл. М.Рильського (пр. № 9), де виконують роль невеликої вступної частини, лейттеми, що передає емоційне забарвлення твору. В інших творах цього ж композитора, таких, як “Невольник” (дума з поеми “Сліпий”) на сл. Т.Шевченка, “Дума про трьох братів самарських”, “Дума про козака бандуриста”, ці “заплачки” відсутні. Проте у композиції твору в подальшому зустрічаються невеликі вокальні розспіви всередині та кінці уступів.

Фіксований нотний текст авторських аранжувань вимагає від виконавця точності при передачі матеріалу. Тому в роботі над вивченням дум слід приділити окрему увагу виконанню “заплачок”. Перш за все вони потребують навиків кантиленного співу та інгонування “думового ладу” дорійського мінору з підвищенням IV, рідше VII ступенями. Для подолання цих проблем доцільно використовувати вокальні розспівки, що базуються на матеріалі дум, від простих до складніших.

Аналізуючи “заплачки” (пр. № 1-4), слід відмітити, що їх потрібно виконувати прийомом легато. Основне завдання – виконати послідовність звуків в одній позиції і на глибокому диханні; приділити увагу точності переходу на півтон вниз (№ 1, 3, 4) та збереженню при низхідному русі позиції верхнього тону, при цьому звук повинен бути рівний, однорідний.

Опанування вступів (пр. № 5-9) допоможе виробленню навиків формування та збереження співацької позиції, що вимагає чіткої атаки звуку, “без під’їздів”, при повному змиканні голосових зв’язок. При співі треба слідкувати, щоб поруч зі звуком не чувся шум видиху. Кожну голосну потрібно формувати в одному і тому ж місці, запам’ятовувати й зберігати єдину позицію кожного верхнього тону. Дихання має бути рівне, звучання голосних – однохарактерне.

Основною композиційною частиною думи є мелодизований речитатив, який передає літературний зміст твору. Він охоплює логічну послідовність масштабного музично-пісенного цілого, вимагаючи від співака збереження цієї послідовності у викладі епізодів. Розподіл речитативу на сегменти залежить від змістовного поділу словесного тексту думи. Основною установкою для виконавця є виразне інгонування тексту.

Стосовно питання вокалізації речитативу потрібно відмітити, що вплив фонетики мови є характерною основою розвитку голосу. У різних мовах спостерігаються значні відмінності у кількості та якості голосних і приголосних (дзвінких і глухих), у їх динамічному співвідношенні. Велика кіль-

кість голосних та плавне поєднання їх із приголосними, що породжує “плинність” української мови, дозволили отримати їй статус “вокальної” (подібно з італійською та перською).

Специфікою епічного жанру є вільний ритм і вільна мелодична побудова. Мелодія дум має речитативну форму, передаючи цим природну декламацію і відображаючи музикою текст у далеко більшій мірі ніж це можливо у піснях. За словами М.Лисенка, “...уся суть, увесь глибокий інтерес музики історичних дум міститься в музикальній декламації...” [2, с.34].

Характерною ознакою старовинних і сучасних дум є астрофічна будова речитативу, поділ на уступи, що розмежовуються інструментальними переграми, експресивна мелодекламація, орнаментована вокальними розспівами. Водночас слід відмітити, що для деяких сучасних аранжувань відмінною рисою є значне розширення співочого діапазону: Ф.Глушко “Дума про козака бандуриста” (“ais”-“fis²”), “Невольницький плач на турецькій каторзі” (“H”-“f”), це потребує відповідних вокальних даних виконавця. У той же час в інших творах аранжувальники користуються традиційним діапазоном: Ф.Жарко “Дума про азовських братів” (“dis¹”-“e²”), “Дума про козака Голоту” (“h”-“e²”), Ф.Глушко “Дума по матір Україну” та “Сліпий” (“d¹”-“g²”), З.Штокалко “Дума про Олексія Поповича” (“d¹”-“d²”).

У новітніх редакціях епічних творів спостерігається використання різних типів думового речитативу. Найчастіше зустрічаються силабічний і мелодизований речитативу. Суха одновисотна мелодекламація змінюється широкими кантиленними мотивами (пр. № 11–12).

Специфіка виконання думових речитативів зумовлена пріоритетністю тексту над вокальним матеріалом. Астрофічність тексту дум потребує навиків тривалого вокального видиху для передачі слухачеві закінченої думки на одному диханні. Важливу роль відіграє чіткість і правильність дикції при умові збереження високої вокальної позиції, що забезпечить “політність” звуку не тільки при виконанні мелодекламації, але й для речитативів без мелодійної лінії (Ф.Жарко “Дума про козака Голоту”).

Виконання речитативів (пр. № 10–12) вимагає чіткості артикуляції й ритмічної організованості. Швидка і чітка вимова приголосних є основою ясної дикції. Важливо звертати увагу на те, щоб робота артикуляційного апарату та міміка були природними, красивими. Свобода артикуляційного апарату дозволить швидко вимовляти різні звуки, не порушуючи вокальної установки. Речитатив виконується в помірно-швидкому темпі, спрямовуючи звук на кінчик язика, так званий “змійний язичок”. Віддалене формування звуку на середині язика чи на корені в такому виконанні неможливе.

Сучасна модернізація бандури значно змінила звучання думового репертуару в інструментальному плані. Відчутно, що аранжовані та авторські

думи зазнають впливу стилістики сучасної професійної музики, зокрема інструментальних та вокально-інструментальних творів для бандури. Для них характерне значне ускладнення мелодики, ладо-тонального та гармонічного плану, збільшення й тембральне збагачення інструментальних вступів, інтродукції, перегри тощо.

У “Думі про трьох братів самарських” Ф.Глушка інструментальний супровід значно драматизується й одночасно з речитативом отримує смислове навантаження. Вагомою функцією набувають бандурна прелюдія, постлюдія та інструментальні перегри, що сприяють повнішому розкриттю художніх образів думи за рахунок насиченої фактури супроводу.

У сучасних обробках З.Штокалка “Дума про Олексія Поповича” та Ф.Глушка “Дума про козака бандуриста” також спостерігається значне зростання ролі супроводу. Наявність широкого вступу, різноманітних за фактурою перегр між уступами з використанням інтервальних низхідних ходів, glissando, тремоляндю, акордових стрибків, окремих мелодичних імітацій служить доповнюючим фактором до основних, текстової та речитативної, художніх ліній думи.

Огже, думи – традиційно найважливіша частина вокального репертуару співаків-бандуристів, але кількість друківаних потних зразків старовинних дум досить обмежена. “Лише в того народу є майбутнє, який знає і цінить своє коріння”, – говорить народна мудрість. Тож багатівкову традицію кобзарства переймають молоді професійні бандуристи, й епічний виконавський стиль набуває нових рис під впливом сучасних вимог до вокального та інструментального виконання. Тому важливого значення набувають аранжування епічних творів у збірниках З.Штокалка, Ф.Глушка, Ф.Жарка та інших, а також розробки рекомендацій і поясень до виконання думового репертуару, що не втрачають актуальності.

№1 $\text{♩} = \text{приблизно } 72 \text{ М. М.}$

№2 (*Andante sostenuto*)

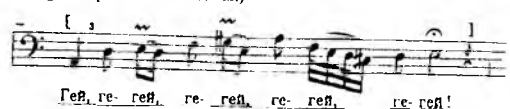
№3 *al tempo*

№4 $\text{♩} = \text{приблизно } 60 \text{ М. М.}$

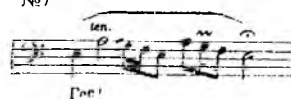
№5 $\text{♩} = \text{приблизно } 72 \text{ М. М.}$

Гe- reñ, re- reñ, re- reñ, re- reñ reñ!

№6 (♩ = приблизно 60 М. М.)



№7



№8 Поволі, журляно



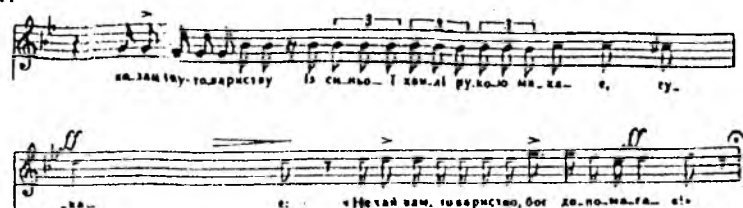
№9



№10



№11



№12



1. Гегель Г. Эстетика в четырёх томах. – М.: Искусство, 1971. – Т.3. – Отд. 3. Романтические искусства - Гл. 3. Поэзия – С.342–616.
2. Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум. – К.: Наукова думка, 1969. – 591 с.
3. Грица С.И. Украинская песенная эпика. – М.: Советский композитор, 1990 – 262 с.
4. Грица С.И. Фольклор у просторі та часі. – Тернопіль: Астон, 2000. – 228 с.

5. Правдюк О.А. Ладові основи української народної музики. – К.: Видавництво АН УРСР, 1961. – 196 с.
6. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки. – Київ – Тернопіль: Астон, 2002. – 236 с.
7. Дугчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство / Дис... канд. мистецт. – К., 1996. – 240 с.
8. Морозевич П. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності / Дис... канд. мистецт. – Одеса, 2003. – 160 с.
9. Українські народні думи // Записав і впорядкував Ф.Глушко. – К.: Мистецтво, 1966. – 54 с.
10. Штокало З. Кобза // Збірка п'єс для бандури / Ред. А.Горнякєвича, Канадський інститут українських студій. – Київ – Торонто – Едмонтон: Таксон, 1997. – 359 с.
11. Українські народні пісні для голосу в супроводі бандури // Упорядкував та обробив Ф.Жарко. – К.: Музична Україна, 1969. – 57 с.
12. Стратілат А. Про стійкість традицій кобзарства в Україні // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 1–2. – С.79–82.
13. Грица С. Підготовка академічного видання найцінніших пам'яток українського фольклору – народних дум // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 6. – С.28–37.
14. Матяш І. Первісні джерела символіки українського героїчного епосу – дум та історичних пісень // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 6. – С.3–8.

The article concerns actual problems of the contemporary bandura playing of the compositions of the epic genre, as the important part of the repertoire of the singers-bandura players. And it also concerns the problems of the vocal representation and the interpretation of the ancient kobza-player thoughts and the contemporary composers.

Key words: epos, vocal, singing, bandura performance

УДК 784.66

ББК 85.310.71

Ольга Фабрика-Процька

ДОСЛІДЖЕННЯ І ТВОРЧЕ ВИКОРИСТАННЯ ЛЕМКІВСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ

Лемківський фольклор збагачував упродовж багатьох століть культуру українського, польського, чеського та інших народів. Автор статті розглядає, як розвивалися в часі пісенна культурна традиція слов'янського фольклору Карпатського регіону шляхом інтегрування системи різноманітних етнічних елементів.

Ключові слова: лемки, лемківський фольклор, народна пісня, інтерпретація

Лемківський музичний фольклор відомий усім своєю колоритністю, збереженими давніми музичними та архаїчними елементами, своєрідною говіркою тощо. Фольклорові лемків притаманні елементи різного музичного та поетичного стилю словаків, чехів, угорців, моравів, німців, поляків. Синтез культур і етнічних елементів сусідніх народів був і є важливим стимулом активного розвитку карпатського фольклору.

Пісенність кожного із слов'янських народів міцно зберегла у своїй основі національну специфіку у найдавніших пластах. Про це дуже добре та науково обгрунтовано написала Софія Грица у своїй статті “Спільність мелодичних типів у слов'янській пісенності Карпат”. У ній етномузиколог стверджує, що виразними рисами спорідненості музичного фольклору українських лемків, словаків, польських гуралів, моравських чехів та передумовами їх формування були: 1) генетична спільність, яка виявилась як у матеріальній, так і в духовній культурі; 2) подібні життєві умови – історичні, географічні, спільний тип господарства, зокрема пастівництво, зв'язки із сусіднім неслов'янським населенням – угорським, румунським тощо [2, с.22].

Своєрідний характер лемківських пісень є наслідком географічних, соціальних, етнографічних та політичних чинників, що діяли впродовж усієї історії цієї землі.

Актуальність проблеми дослідження полягає у розкритті жанрових площин пісенної творчості Лемківщини, специфіки етнографічної та локальної приналежності.

Мета статті – визначення динаміки досліджень лемківського пісенного фольклору і його практичного використання композиторами.

Головним завданням є розгляд закономірностей специфіки фольклорних традицій лемків.

Найдавнішими музичними збірниками південних схилів Західних Карпат є “Пісенник XVIII ст.”, що зберігається у Москві, в якому зібрано велику кількість духовних пісень – кантів, а також “Пряшівський пісенник кінця XVIII ст.” [2].

У першій половині XIX століття на території Галичини відомим був збирач і видавець пісенної творчості Вацлав Залеський (Wacław z Oleska), який видав у 1833 р. збірник польських та українських пісень під назвою “Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego” [3], гармонізацію до якого зробив скрипаль Кароль Ліпінський. Чимало українських пісень, уміщених у збірнику, належать М.Шашкевичу. Початково автор цієї книги працював у Львові, а в кінці 20–30-х рр. XIX століття проживав у Новому Санчі на Західній Лемківщині, де захопився місцевим фольклором. Це і дало поштовх до зібрання та опрацювання, а згодом і видання збірника.

Згодом польський фольклорист, історик та етнограф Жегота Паулі видав у Львові в 1839–40-х роках книгу народних пісень “Piesni ludu ruskiego w Galicji” [4], де вміщено лемківські колядки, весільні пісні, здебільшого зібрані відомим дослідником історії, етнографії та фольклору гуцулів, бойків, лемків Яковом Головацьким.

Початок культурно-національного руху та систематичних етнографічно-фольклористичних досліджень у Західній Україні пов'язаний з діяльністю “Руської трійці” – Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького та

Фабрика-Процька Олега. Дослідження і творче використання лемківського пісенного фольклору.

Івана Вагілевича. Найціннішим збірником пісень Лемківщини другої половини XIX ст. є чотиритомник уже згаданого Я.Головацького (1814–1888) “Народные песни Галицкой и Угорской Руси” [5]. У ньому зібрано багатий фольклор лемків. Уміщені пісні та колядки з різних сіл Лемківщини. Подано 17 лемківських співанок, зібраних дослідником історії та етнографії лемків Олександром Торонським, а також пісні, записані на Закарпатті та Пряшівщині письменником і культурним діячем Олександром Духновичем та поетом і громадським діячем Олександром Павловичем.

Відомими збірниками пісень лемків Словаччини та Закарпаття кінця XIX ст. були “Угорские народные песни” [6], зібрані й видані в 1885 році Г.А.Де-Волланом та пісенник лемків Закарпаття “Русский соловей” [7] дослідника фольклору М.Вербеля.

Багатими на пісенний фольклор лемків є збірки Оскара Кольберга (1814–1890) у трьох томах під назвою “Sanockie Krosnienskie” [8].

Одне з провідних місць у галузі дослідження фольклору належить етнографу, фольклористу та громадському діячеві Володимиру Гнатюку (1871–1926). Його праці за змістом, точністю запису й науковим рівнем мають світове значення. Першу книгу шеститомника “Етнографічні матеріали з Угорської Русі” [9] видав у 1897 р. У цілому матеріали охоплюють понад 1700 сторінок, містять 485 зразків прозового фольклору (легенди, новели, казки, байки, оповідання, анекдоти) та 583 пісні. Відомим серед фольклорних збірників є перевиданий в 1971 р. “Українські народні пісні в записях Володимира Гнатюка” [10], який вичерпує усі його пісенні записи з Галичини, що дійшли до наших днів. Даний збірник містить пісні, зокрема коломийки галицького походження, записані у північно-східних районах Закарпаття.

Велику увагу приділяв вивченню фольклору лемків обох схилів Західних Карпат український філолог, письменник та громадський діяч Іван Верхратський (1846–1919). Праця “Гоя дюдя і собітки на Угорській Русі” [11] (1899) присвячена фольклору лемків південних схилів Карпат. У ній описано основні календарні звичаї та обряди собіток, весняні пісні. Мові та фольклору лемків північних Карпат належить його монографія під назвою “Про говір галицьких лемків” [12] (1902), що складається з граматики лемківської мови, оповідань і приказок, загадок, приповідок та пісень, записаних із різних сіл Лемківщини.

Підвалини до вивчення музичного фольклору українського населення Карпат заклав у своїх працях видатний український композитор, музикознавець і фольклорист Філарет Колесса (1871–1947), який стверджував, що “Лемківський музичний діалект, далеко відсутній від українського осередку, не зважаючи на близькість західноєвропейських впливів, виявляє велику консервативність та зберігає чимало архаїчних елементів, що коріняться в

глибокій давнині” [13, с.107]. Учений постійно цікавився Лемківщиною. Записуючи пісні від селян Закарпаття та галицької частини Лемківщини, видає у 1923 році збірку “Народні пісні з південного Прикарпаття” [14], а в 1929 році – працю під назвою “Народні пісні з Галицької Лемківщини” [13]. Ця книга підсумувала багаторічні дослідження композитора в галузі українського фольклору. У ній подано різні жанри фольклору карпатських українців, від календарно-обрядових до пісень про еміграцію. Локальні риси фольклору лемків яскраво відображено у баладних, дівочих, парубочьких піснях. У вступній статті Ф.Колесса висловив цінні спостереження про інтонаційно-ладову та ритмічну структури лемківських пісень. Він відмітив, що з погляду збереження в лемківських піснях архаїчних елементів, вони “...дають багатий матеріал для того, щоб прослідкувати повільний перехід від середньовічних ладів до нової октавної системи шляхом різних модифікацій” [13]. Філарет Колесса стверджував, що, незважаючи на довговікову відірваність карпатських українців від основної частини українського народу, їх пісенна творчість є єдиною за стилем із загальноукраїнським фольклором, зокрема у своїх найдавніших нашаруваннях, і відбігає від неї тільки в пізніших верствах, які носять на собі ознаки впливу західних та південних сусідів [1, с.23].

Активним збирачем лемківського фольклору був лемко за походженням Михайло Соболевський (1886–1969). Все життя він записував рідні пісні та видав їх у збірнику під назвою “Лемківські співанки” (1967) [15], який містить 150 пісень. Трапляються у збірнику окремі схожі варіанти пісень, розміщених Ф.Колесою в “Народні пісні з Галицької Лемківщини”. Тематика збірника М.Соболевського різноманітна: родинно-побутові, про кохання, обрядові (весільні, щедрівки), жартівливі, пісні-балади, емігрантські, вояцькі. Відсутні пісні історичної тематики, за винятком “Я сой хлопець справедливий” та емігрантської “Буд здрава, землице”. Колядки й щедрівки налічують 2 зразки. Широко представлено в збірнику родинно-побутову тематику. Серед жартівливих співанок оригінальними є ті, що нагадують за характером коломийки. Пісні драматичного, сумного характеру та змісту трапляються значно рідше. Більшість пісень має тридольний розмір, що свідчить про взаємозв’язки з народною пісенністю західних слов’ян. Часто вживається синкопований ритм, шестискладовий вірш, згрупований у чотирирядкові строфи, трапляються інші варіанти. Визначаючи мелодичну та ладову будову лемківських співанок – більшість із них заснована на мажорному ладі, прослідковуються різні варіанти народного мелосу – від вузькоохоплюючих невеличких мелодій діатонічного складу (“В лісі черешенька”, обрядових піснях, косарських та ін.) до розвинутих мелодій мажорного та мінорного складу. У даному збірнику епізодично зустрічаються зразки двоголосся. Це пов’язано з тим, що на Лемківщині поширеним був одноголосний спів.

Описуючи лемківський фольклор в історичному розвитку, слід згадати і лемка із с. Висови, збирача й популяризатора пісенної творчості, лікаря за фахом Ореста Гижу (1913–1990). Його збірник “Українські народні пісні з Лемківщини” [16] (1972), в який увійшло 300 пісень (перевиданий у 2003 р.) та неопубліковані фольклорні записи, високо оцінили академік Філарет Колесса (1871–1947) та музикознавець Пилип Козицький (1893–1960), Максим Рильський (1895–1964), диригент Олександр Сорока (1900–1963), доктор філософії Юрій Костюк (1912), а також доктор мистецтвознавства Софія Грица (1932).

Слід згадати музичні записи лемківських пісень у виданні “Руско-народні галицькі мелодії” (1905–1912) композитора, фольклориста та музикознавця Порфирія Бажанського (1836–1920). Лемківські записи зібрав фольклорист, педагог і перекладач Йосип Роздольський (1872–1945) під назвою “Галицько-руські народні мелодії” (1906–1907), зредаговані Станіславом Людкевичем. Я.Баранецький зібрав музичний матеріал і видав під назвою “Лемківські пісні на мішані хори” та інші. Деякі матеріали збірників зредаговано й надруковано Українською Вільною Академією Наук у США під назвою “Українські народні мелодії, зібрав і зредагував Зіновій Лисько” [17].

Різноманітну специфіку та самобутність лемківського фольклору досліджували письменники й фольклористи, композитори і виконавці – І.Нечуй-Левицький, В.Гнатюк, Б.Дрималик, М.Гайворонський, Ю.Тарнович, продовжують досліджувати М.Мушинка, Й.Сірка, І.Красовський, П.Федака, Я.Трохановський, С.Грица, М.Байко, І.Майчик, О.Турянська, диригенти багатьох хорових колективів та інші. Мотиви й образи з народних вірців входили у сюжети художніх творів відомих лемківських письменників – Б.-І.Антонича, Ф.Коковського, Д.Висловського, Г.Гапуляка, І.Русенка, В.Хомика тощо.

Пісенний фольклор лемків складається з обрядових пісень (колядки і щедрівки, веснянки, собіткові (купальські), жнивні); родинно-обрядових пісень (хрестинні, весільні, похоронні); необрядових пісень, які поділяються за жанрово-тематичним принципом. До них відносяться: історичні, баладні, ліричні, жартівливі та гумористично-сатиричні, духовні й релігійні пісні. Значну частину складають пісні літературного походження. У наш час у народний репертуар лемків входять також авторські пісні. Необрядові та обрядові пісні налічують кількісно найбільшу частину традиційної усної народної словесності лемків [18, с.207]. За жанровою структурою такі пісні органічно споріднені та спільні з загальноукраїнською народнопісенною традицією.

Розглядаючи лемківську музично-пісенну творчість як одну цілість, бачимо її особливий загальний характер, хоч у деталях прослідковується декілька музичних стилів, що пов’язані з окремими жанрами пісень. Наприклад, весільні пісні (ладкання) – це один музичний стиль, колядки або колискові – інший тощо. З іншого боку, трапляються окремі музичні стилі, пов’язані з

історичними нашаруваннями у лемківській пісенності, зокрема архаїчність у формі викладу та мелосі, середньовічні церковні лади, сучасний мажороміор, словацькі, польські впливи. Усе це в результаті подається в автентичному вигляді, а іноді музичні стилі переплітаються між собою і дають на лемківському ґрунті нові форми пісенності, характерні лише для лемківського діалекту. Лемківським пісням притаманні лади-звукоряди: триступеневий лад-звукоряд, що є найбільш архаїчним, звукоряд у межах кварта або квінти (обрядові пісні, зокрема весільні), закінчення мелодій на домінанті або на другому ступені, зустрічаються звукоряди з модуляцією в домінанту чи субдомінанту тощо. У статті “Обробки народних пісень Лемківщини” Кальченко Світлана доводить, що “... пісням лемківським характерний один пануючий лад, інколи з короткочасним усамостійненням або паралелі, або субдомінанти чи мінорної домінанті” [19, с.41]. Звідси випливає характерний для обробок пісень гомофонний принцип викладу, наприклад пісня “Кед мі пришла карта”.

Лемківським пісням частково притаманне речитативне інтонування, тобто відсутність вокалізації складів, поширення одноголосного співу з незначним роздвоєнням на два голоси. Ритміка пісень доволі своєрідна. Особливо широко використовуються синкопи, які є вагомим формотворчим елементом у лемківських піснях. Співанки лемків багаті на прикраси та мелізми, мелодії з малим охопленням звукоряду. Це квінтовий та секстовий хід, іноді з увідним тоном, незаповненою квартою низу. Зустрічається в піснях побудова тоніки, що знаходиться у середині звукоряду.

Незважаючи на впливи сусідніх народнопісенних пластів (польських, словацьких, угорських), зазначені вище риси лемківського фольклору не знівельовалися протягом часу.

Музичні архаїзми фольклору лемків досить прості й прослідковуються в мелосі та формі, яка обмежується іноді до одноманітного повторення елементарного музичного мотиву. Мелодика охоплює нерідко два-три тони в інтервалі секунди або терції. Такі прикмети найчастіше використовуються в обрядових лемківських піснях. Тетрахордова система також є архаїчною рисою лемківської пісенної творчості. Переважно використовується в обрядових піснях, які охоплюють діапазон чистої кварта. Велику кількість лемківських пісень побудовано на пентахорді, тобто на тоноряді п’яти тонів у діапазоні чистої квінти.

Аналізуючи та вивчаючи пісенну спадщину лемків, важливо відмітити наявність автентизму, стародавніх середньовічних ладів. Найбільш уживаним у піснях є дорійський лад, який складається з мінорної гами без увідного тону, але з підвищеним VI ступенем, що надає своєрідного характеру пісням.

Доволі рідко використовується лідійський лад у піснях Лемківщини, який частіше можна почути на Гуцульщині, в центральній та східній Україні, у Польщі, Словаччині тощо.

Наявність старовинних ладів - чистих і модифікованих, у сучасній (у тому числі й лемківській) пісенності явище помітне, що засвідчує про видатну консервативну здатність українських народних мас і, в окремих випадках, надає їх музичній творчості своєрідного “екзотичного” колориту [20, с.113].

Чималий інтерес до лемківських народних мелодій виявили С.Людкевич (1879-1979), Я.Ярослашенко (1880-1958), П.Нижанківський (1893-1940), Б.Кудрик (1897-1952), М.Колесса (1903) та інші, які створили велику кількість обробок лемківських пісень для хорового й сольного співу тощо.

Широка палітра музичних діалектів знайшла відображення у творчості композитора В.Барвінського (1888-1963). Національний елемент завжди присутній у його творах, зокрема у композиціях для фортепіано, в яких досить часто зустрічаються лемківські мелодії. Основним джерелом лемківських пісень, звідки В.Барвінський черпав музичний матеріал, була фундаментальна праця Ф.Колесси “Народні пісні з Галицької Лемківщини” [13], а також праця С.Людкевича “Галицько-руські народні мелодії” [21]. Яскравим взірцем проникнення В.Барвінського до лемківського фольклору є збірка “Українські народні пісні для фортепіано зі словесним текстом”. Ця збірка є хорошим і поширеним на практиці дидактичним матеріалом для початкового етапу навчання гри на фортепіано. Серед пісень цієї збірки зустрічаємо лемківські: весільну - “Кед я млада чепила”, жартівливу - “Янчик, Янчик, що бись робив”, пісню про родинне життя і жіночу долю - “Боже, Боже што ж мі з того”.

У своїй творчості В.Барвінський звертався до музики календарно-обрядового циклу - фортепіанна збірка 1935 р. “Колядки і щедрівки” [22]. У ній знаходимо обробки двох лемківських колядок “Був Святий Вечер” та “Пішла дівчина”, в яких прослідковуються архаїчні ознаки народних мелодій: мелізми, синкопи, наявність підвищеного IV ступеня та ввідного тону. Збірка “Колядки і щедрівки” В.Барвінського - джерело збагачення навчальної фортепіанної літератури, якої у той час було обмаль. Вона “[...] репрезентує прагнення автора поповнити коло уявлень молодих музикантів про власні культурні надбання та мистецькі традиції” [23, с.195].

У доробку композитора В.Барвінського існує велика кількість обробок лемківських пісень для голосу з фортепіано: “По садочку ходжу”, “Колишися колосочко”; для голосу, скрипки й фортепіано: “Полетів бим на край світа”, “Не піду я за Яська” та ін. У 1932 р. він створив цикл “Мініатюри на лемківські теми”, про який композитор В.Витвицький писав: “Це один з прикладів органічного проникнення композитора у багатий світ народної творчості. Вони показують його вміння продовжувати і збагачувати думки і почуття, закладені в народній музиці” [23, с.195].

Глибоко вивчав та аналізував лемківську народну пісню композитор і фольклорист Богдан Дрималик (1898–1956). У його творчому доробку близько 2 тисяч розшифровок записів українських народних пісень, зібраних і записаних на фонограф Ф. Колессою та Й. Роздольським. У лемківських співанках композитор знаходив чимало цікавих засобів їх гармонізації, споріднених із творчими прийомами В. Барвінського та Б. Бартока. Обробки пісень Б. Дрималика – цікава сторінка його творчого опрацювання, які він дотепно відтворював, дбайливо опрацьовував, зберігаючи при цьому всі стильові прикмети, притаманні лемківській пісенності. Свідченням цього є збірник під назвою “Лемківські народні пісні в обробці для голосу в супроводі фортепіано” [24] (1970), який містить 64 обробки, які композитор зробив упродовж усього творчого життя.

На сучасному етапі дослідженням лемківського пісенного фольклору займаються митці народної музичної творчості, композитори та диригенти – Г. Верета, М. Волинський, З. Кріль, Р. Стефанко, М. Цуприк, П. Чоловський, М. Байко, В. Баран, І. Кушнір та інші.

Досліджуючи лемківський фольклор у наш час, не можна обминути творчість етномузиколога, композитора-сучасника, лемка за походженням Івана Майчика (1927). Його зв’язок із народною піснею глибинний. Творчий доробок охоплює понад 450 позицій вокально-хорової музики. Одна з найважливіших засад опрацювання ним народних пісень полягає у принципі недоторканності першоджерела, тобто збереження мелодії без змін. За його словами, “хоча іноді трапляються випадки, де я лише створюю нові підголоски”.

Спів у всіх жанрових різновидах – найулюбленіша вокальна форма митця. Це – романси, хорові твори, вокальні ансамблі, велика кількість обробок народних лемківських пісень у супроводі фортепіано, хорові обробки а сарелла. Розуміння специфіки пісенної творчості Лемківщини дає наявність інформаційного матеріалу носіїв фольклорних традицій, зокрема композитора-сучасника Івана Майчика. Як було ним зазначено: “Мене приваблюють переважно пісні драматичного змісту, історико-епічні, конфліктні, що піднімаються інколи до рівня трагедійності. Зокрема, “Мій край”, “В зелених Бескидах”, “Ей, смутний рочок”, “Ой горе, біда”, “Ой три літа, три неділі” тощо. Деякі обробки виходять за межі пісенного жанру, набуваючи рис вокально-інструментальних мініатюр. Серед творів є кілька десятків обробок оптимістичного, життєрадісного, веселого, жартівливого характеру. Це, наприклад, “Повідав мі милий”, “Болить в мене головонька”, “На нашім подвір’ю”, “Чиє ж то полечко?”, “Бодай та корчмичка”, “Десть був, Янічку?” та багато інших. Усі пісні конструктивні, глибинні, колоритні. Велика кількість із них “поліфонізована”, інші – гармонічно-гомофонні, в більшості “немодуляційні”. Ком-

позитор часто вдало надає їм рис інструментального, в деякій мірі, симфонічного звучання. При нашій зустрічі із сином Івана Майчика Тарасом присмю було почути вражаючу любов, шану, гордість за свого батька та захопленість від усього, що він робить, створює: “... мій батько – невтомний трудівник, який постійно шукає і знаходить цікаві старовинні пісні, шліфує їх і повертає знову її творцям як чисте, барвисте першоджерело. Він збагачує наше мистецтво, йде з ним до людей, ще раз засвідчуючи свою велику любов до свого народу, втраченого лемківського краю, до пісні, до мистецтва, бо має у серці те пайсвятіше, найсокровенніше, що зветься Божою іскрою – справжнім талантом...”.

Незважаючи на історичні катаклізми й трагедії, що випали на долю лемків, їхній фольклор не втратив своєї самобутності, не загубився у велелюдному морі багатьох національних культурних надбань, а навпаки, став ще гучнішим, помітнішим у барвистому вінку народнопісенної культури.

Лемківські пісні, витвори мистецтва, фольклор та гумор можна почути й побачити на щорічних “Лемківських ватрах”, які проходять в Україні в Монастирську Тернопільської області під назвою “Дзвони Лемківщини” та на території Польщі (колишньої Лемківщини) у селищі Ждіння. Важливим фактором є те, що лемківські пісні та проблеми лемків набувають у наш час все більшого розуміння у представників найвищих державних і місцевих влад. З великим успіхом щорічно на фестивалях лемківської культури виступають колективи великих та малих форм зі Львова, Тернополя, Івано-Франківська, Дрогобича, Калуша, Чорткова, Самбора, Перемишля, Познані, Горлиці, Гданська, Лігниць та з інших міст і сіл України, Польщі, Словаччини.

У 2003 році духовно-мистецька скарбниця України поповнилася магнітодиском “Карпатія. Етнічна музика України” етномузиколога Олександри Турянської з Івано-Франківська [25]. Як досвідчений музикознавець, здійснивши численні мандрівки по карпатському краю, разом зі своєю донькою Яриною збрала і видала альбом традиційної української музики трьох гірських етнографічних груп – бойків, лемків і гуцулів, що проживають на території Івано-Франківської області. Автор видання пропонує дотепні лемківські приспівки, невеличкі оповіді, весільні ладканки, солдатські пісні, а також бойківські забави з танцями, щедрівки та гуцульські коломийкові імпровізації, які виконуються на флюорі та дрімбі.

Підсумовуючи вищевикладене, можемо стверджувати, що фольклор, який зберігся у свідомості його носіїв протягом віків, безумовно, є суттєвим джерелом пізнання морально-етичних поглядів народу, його естетичних ідеалів. Фольклорне середовище Лемківщини – своєрідна модель духовно-мистецької культури України, репрезентована характерними для неї традиціями, які знаходяться у постійній творчій взаємодії. У зв’язку з цим наукове дослідження та творче використання пісенного фольклору Лемківщини

XVIII–XX століть вимагає подальшого вивчення розмаїтості народнопісенної культури лемків у загальнонаціональному культуротворчому процесі.

1. Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. – Тернопіль: Астон, 2000. – 228 с.
2. Енциклопедія Лемківщини – Т IV / Опрацював І Красовський. Рукопис
3. Zaleski W. Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. – Львів, 1833.
4. Pauli G. Piesni ludu ruskiego w Galicyi. – Львів, 1839–40.
5. Головацкий Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. – Москва, 1878.
6. Деволлан Г. Угорусские народные песни. – Ужгород, 1885
7. Вербель М. Русский соловей. – Ужгород, 1890.
8. Кольберг О. Sapoekie – Krosnienskie. – Варшава, 1961–80.
9. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. – Львів, 1897.
10. Гнатюк В. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. – Київ: Музична Україна, 1971.
11. Верхратський І. Гоя дондя і собітки на Угорській Русі // Діло. – 1899. – №191.
12. Верхратський І. Про говір галицьких лемків. – Львів, 1902.
13. Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини. Етнографічний збірник. – Т. XXXIX–XL. – Львів, 1929.
14. Колесса Ф. Народні пісні з південного Прикарпаття. – Львів, 1923.
15. Соболевський М. Лемківські співанки. – Київ: Музична Україна, 1967.
16. Гижя О. Українські народні пісні з Лемківщини. – Київ: Музична Україна, 1972.
17. Лисько З. Українські народні мелодії. – Нью-Йорк. – Т. II. – 1965; Т. III. – 1966; Т. IV. – 1968.
18. Павлюк С. Лемківщина. – Т. 2. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 417 с.
19. Кальченко С. Стиль Миколи Колесси в хорових обробках народних пісень Полісся, Гуцульщини, Лемківщини. – Дрогобич: Коло, 2003
20. Гвозда І. Аннали №1. – США, 1974. – 166 с.
21. Людкевич С. Іван Франко як знавець українського мелодійного фольклору // Народна творчість та етнографія – 1990. – №4. – С. 60–62.
22. Барвінський В. Колядки і щедрівки. – Львів, 1935. Перевидане: Тернопіль, 1997.
23. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль, 2000. – С. 195.
24. Дрималик Б. Лемківські народні пісні. Обробка для голосу в супроводі фортепіано. – Київ: Музична Україна, 1970.
25. Карпатія. Етнічна музика України. – CD, 2003 / Упор. О Турянська

Lemkos' folklore was enriching during many centuries thanks to the culture of the Ukrainian, Polish, Czech and other people. The author of this article describes how the long cultural connection of Slav people from the Carpathian region influenced upon their song creation by means of the collection of different ethnic elements.

Key words: Lemky, Lemkos' folklore, folk song.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Лукомська Зорiana.</i> Історико-архітектурний розвиток міста Івано-Франківська.....	3
<i>Тупчук Вікторія.</i> Архітектурна спадщина народного майстра Василя Турчиняка 1900–1939 років.....	10
<i>Дяків Олена.</i> Локальні особливості осередків писанкарства Західного Поділля.....	20
<i>Дундяк Ірина.</i> Мистецькі особливості західноукраїнських церковних процесій XVII–XVIII ст.....	28
<i>Найденіова Весела.</i> Творчість Пімена Зографського. Зародження і розвиток гуманістичних ідей у болгарському малярстві періоду Відродження.....	35

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧНИНИ

<i>Толошиняк Наталія.</i> Діяльність Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Коломиї.....	44
<i>Кіндратюк Богдан.</i> Дзвонарське мистецтво на гуцульських гончарних виробках XIX – початку XX століття.....	51
<i>Будз Марія.</i> Піаністка Ольга Окуневська (до 130-річчя від дня народження).....	58

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Сюта Богдан.</i> Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця XX ст.....	63
<i>Кальмучин-Дранчук Тереза.</i> Фортепіанна творчість Миколи Колесси. В контексті проблем виконавської інтерпретації.....	73
<i>Вакула Наталія.</i> Концертний дитиня Геннадія Ляшенка: дві тенденції оновлення жанру фортепіанного концерту.....	80
<i>Молчко Уляна.</i> “Драматичний триптих” для двох фортепіано Лесі Дичко..	90
<i>Волощук Юрій.</i> Українська школа майстрів-реставраторів струнно-смичкових інструментів: традиції та новітні пошуки.....	99
<i>Воловець Марта.</i> Діяльність українських культурно-освітніх та музичних товариств у становленні оркестрового мистецтва Західної України (1848–1939).....	106
<i>Карпач Андрій.</i> Допоміжна аплікатура на флейті. Проблеми практичного використання.....	115
<i>Петрик-Дмитрук Ірина.</i> Переклади у сучасній бандурній практиці.....	122
<i>Черепанин Мирон.</i> Міжнародний фестиваль “Гармоніка - душа Росії” у контексті виконавської діяльності Альфреда Мірека.....	132

<i>Булда Марина.</i> Естрадно-джазовий жанр у програмах міжнародних конкурсів та фестивалів акордеонно-баянного виконавства.....	137
<i>Ярошенко Ірина.</i> Внесок Андрія Кушніренка у розвиток української музичної культури на Буковині.....	145
<i>Дем'янець Ігор.</i> Камерний хор “Легенда” в контексті виконавських традицій хорового мистецтва України.....	154
<i>Дудик Романа.</i> Деякі закономірності формування техніки диригування.....	164

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

<i>Дутчак Віолетта.</i> Тарас Шевченко і мистецтво кобзарів-бандуристів. Історія і сучасність.....	169
<i>Вишневська Світлана.</i> Епічні традиції у сучасному бандурному виконавстві. Специфіка вокальної інтерпретації.....	178
<i>Фабрика-Процька Ольга.</i> Дослідження і творче використання лемківського пісенного фольклору.....	187

CONTENTS

THE THEORY AND THE HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Lukomska Zoriana.</i> Historical and architectural development of Ivano-Frankivsk.....	3
<i>Turchuk Victoria.</i> The Architectural Heritage of the Folk Master Vasyl Turchynyak (1900–1939).....	10
<i>Diakiv Olena.</i> Local peculiarities of Western Podillya egg painting centres.....	20
<i>Dundyak Iryna.</i> Artistic peculiarities of Western Ukrainian church processions in the 17th–18th centuries.....	28
<i>Naydenova Vesela.</i> Creativity of Pimen Sografski Origin and development of humane ideas in the Bulgarian. Painting of the period of national Revival.....	35

THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF HALYCHYNA

<i>Toloshniak Natalia.</i> The activity of the highest institute of music, named after M. Lysenko, in Kolomyia.....	44
<i>Kindratiuk Bohdan.</i> Bellringing on Hutsul pottery of XIX the beginning of XX centuries.....	51
<i>Budz Maria.</i> Pianoplayer Olga Okunevska. (Devoted to 130 anniversary).....	58

THE THEORY AND THE HISTORY OF MUSICAL PERFORMANCE

<i>Syuta Bohdan.</i> Significant features of the extramusical factors of artistic integraty in the music texts of the end of XX-th century.....	63
<i>Kalmuchyn-Dranchuk Tereza.</i> The piano creativity of Mykola Kolessa. The performance interpretation problems.....	73
<i>Vakula Natalia.</i> Diptych-concert of Gennadiy Lyashenko: two tendencies of renewal of a genre of piano-concert.....	80
<i>Molchko Uliana.</i> “Dramatic triptych” for two pianos of Lesya Dychko.....	90
<i>Voloshchuk Yuriy.</i> The Ukrainian school of the foremen-restorers of bow-stringed instruments: classical traditions and innovative searches.....	99
<i>Volovets Marta.</i> The activity of Ukrainian cultural-educational and musical societies in the formation of the orchestral art in Western Ukraine (1848–1939).....	106
<i>Karpyak Andriy.</i> The additional fingering on flute. The question of practical use.....	115
<i>Petryk-Dmytruk Iryna.</i> The translation in modern bandura practice.....	122

<i>Cherepanyn Myron</i> . The International Moscow festival “Accordion - soul of Russia” in the context of Alfred Mirek execution activity.....	132
<i>Bulda Maryna</i> . Variety-jazz genre in the programs of International festival and contests of accordeon-bayan performans.....	137
<i>Yaroshenko Iryna</i> . Role Andriy Kuschnirenko in development of ukrainian musical culture in Bucovina.....	145
<i>Demyanets Ihor</i> . Chamber Choir “Lehenda” in the context of choral art performing traditions in Ukraine.....	154
<i>Dudyk Romana</i> . Somen ormalities of conductor skills formation.....	164

FOLK ART

<i>Dutchak Violetta</i> . Taras Shevchenko and kobza-bandura art. The history and the contemporarity.....	169
<i>Vyshnevskya Svitlana</i> . The epic tradition in the contemporary bandore playing. The specifics of the vocal interpretation.....	178
<i>Fabryka-Protzka Olga</i> . Recurch and creative using of the Lemkos’ song folklore during the XVIII–XX centuries.....	187

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника

ВІСНИК
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
Випуск 8

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м.Івано-Франківськ,
вул. Сахарова, 34а,
Інститут мистецтв
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника,
тел. 52-34-29.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian National University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University

ART STUDIES
ts №8 Issue

Published since 1995

Publishers’ adress: Institute of arts
of Precarpathian National University named after V.Stefanyk.
34a, Sakharova Str., 76000 Ivano-Frankivsk, tel. 52-34-29.

Старший редактор: Олена БОЙЧУК
Літературний редактор: Олександра ЛЕНІВ
Комп’ютерна правка: Лідія КУРІВЧАК, Іван МЕРЕНА
Комп’ютерна верстка: Віра ЯРЕМКО
Коректор: Марія СІЛІВНИК

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 26.05.2005 р. Підп. до друку 11.07.2005 р. Формат 60x84/16 Папір ксероксний.
Гарнітура “Times Neu Roman”. Ум. друк. арк. 12,0. Вид. арк. 12,25. Тираж 300 прим. Зам. 636.

Друкарня видавництва “Глай” Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51.