

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
Національна музична академія України
імені Петра Чайковського

Наукові записки

Серія: мистецтвознавство

2 (14)' 2005

Тернопіль-Київ

Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка
Національна музична академія України
імені Петра Чайковського

Наукові записки

Серія: мистецтвознавство



2 (14)
2005

ББК 85.313(2)
УДК 78.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 2 (14). – 2005. – 92 с.

Редакційна колегія:

<i>Б.О.Водяний</i>	– кандидат мистецтвознавства, доцент
<i>С.Й.Грица</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>А.І.Іваницький</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>І. А.Котляревський</i>	– доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України
<i>Л.П.Корній</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>В.П. Кравець</i>	– доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент Академії педагогічних наук України
<i>І.Б.Пясковський</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>О.С.Смоляк</i>	– кандидат мистецтвознавства, доцент (головний редактор)
<i>М. Р. Черкашина-Губаренко</i>	– доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України

Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 7) від 26 квітня 2005 року та Вченої ради Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (протокол № 7) від 28 квітня 2005 року

Комп'ютерна верстка – Марія Логош

Літературний редактор – Галина Одинцова

ББК 85.313 (2)

УДК 78.072.2

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2005
© Національна музична академія України імені Петра Чайковського, 2005

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Наталія Кушлик

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ОТЦЯ ПОРФИРІЯ БАЖАНСЬКОГО

Стаття присвячена питанню діяльного внеску отця Порфирія Бажанського в історико-культурний процес становлення музично-театрального жанру на теренах Галичини в ХІХ ст.

Процес національно-культурного відродження в Галичині в ХІХ ст. невід'ємно пов'язаний із становленням та функціонуванням музично-театрального жанру, який у різні часи був потужним засобом впливу на свідомість громадян, сприяв їх національно-духовному самовираженню, а в загальноісторичному контексті мав також безпосередній вплив і на виникнення національної композиторської школи. Примітною особливістю процесу національно-культурного, а в ширшому розумінні – духовного зростання в Галичині була певна соціальна заангажованість, пов'язана із особливою роллю духовенства в середовищі української інтелігенції, що зумовлювало причетність до створення важливих передумов функціонування національно-мистецької культури композиторів-священиків, творча діяльність яких сприяла також формуванню музичного професіоналізму.

Мета статті полягає у висвітленні творчо-діяльного внеску о. П.Бажанського в еволюційний процес становлення засад українського національного музичного театру в Галичині в ХІХ ст.

Загальноєвропейський рух за створення постійно діючих національних театрів набув інтенсивного розвитку після «весни народів» 1848 р. У Галичині цей рух розпочався театральною діяльністю аматорів у Коломиї під орудою священика Івана Озаркевича. Як відзначав Іван Франко, перша вистава «На милування нема силування» в Коломиї була «немов іскра, підпалююча ватру», яка поширилася на інші міста й містечка [25, 96]. Подібний театральний гурток діяв протягом 1848-1849 рр. у Перемишлі, де розпочав свою активну композиторську працю о.М.Вербицький. Важливим кроком у західноукраїнському культурно-мистецькому театральному русі стала діяльність Юліяна Лаврівського (одного з провідних діячів свого часу, віце-маршалка Галицького сейму), який у 1861 р. помістив у львівському «Слові» статтю «Проект до заведення руського театру у Львові» [26]. Цей проект Ю.Лаврівському вдалося реалізувати у товаристві «Руська Бесіда». Тож заснування українського театру у Львові в 1864 р. стало знаменною подією, що дозволяла патріотично налаштованим культурно-мистецьким діячам-галичанам плекати надії на інтенсивніший розвиток української культури, зокрема музичної. Адже якщо в загальноєвропейському культурному розвитку «романтична доба вивищила театр, а в першу чергу – музичний театр, оперу, в сенсі ствердження патріотич-

них ідей тих націй, які довгий час не мали своєї державності» [13, с. 23], то в умовах політичної та соціально-економічної залежності Галичини «майбутній театр повинен був зберегти тяглість національних традицій, що істотно зберігались у народній пісні, а тому він мав розвиватись в першу чергу як музично-драматичний» [14, 23].

Провідним жанром у музично-драматичній творчості композиторів-галичан була так звана «співогра» (від німецького *singspiel*), тобто драматичний твір з музикою у вигляді вставок, які здебільшого були піснями народного характеру. Музикознавчий термін «співогра» використовується в наукових працях В.Витвицького, Д.Заборовської, М.Загайкевич, Л.Кияновської, Б.Кудрика, З.Лиська як узагальнюючий стосовно жанрової приналежності музично-театральних творів аматорського періоду в композиторській школі Галичини XIX ст. Жанрову палітру співогри в Галичині складали різноманітні за означенням вистави, як-от: оперета, водевіль, мелодрама, комедіоопера, оперетка, радоспів, драматичні твори історичної тематики з музичним оформленням. У цей час переважав жанр народно-побутової п'єси з музикою, або, за визначенням В.Витвицького, «говорена народна п'єса з вставленими музичними номерами, складеними здебільшого з народних пісень» [4, 72]. Музика до таких театральних вистав, як правило, була представлена у вигляді дивертисменту сольних, хорових та інструментальних номерів, а найціннішою їх рисою було широке використання народнопісенної сфери, що дає підставу вважати співогру попередницею української опери в Західній Україні [12]. Діапазон сюжетної тематики в співограх був здебільшого пристосований до потреб публіки і не відзначався особливою широтою проблематики, оминаючи гостросоціальні теми. Основною соціально-культурологічною метою цих співогор було «привернення уваги до феномену українства як такого» [13, 96].

Важливо зазначити, що процес творення музично-театральної вистави, або співогри, дозволяв удосконалювати фаховий рівень композиторського письма, тож цей синтезуючий жанр посідав чільне місце у творчості представників старшої генерації «перемисьльської школи» отців Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Сидора Воробкевича, Віктора Матюка. До цього ж покоління також належить й о. Порфирій Бажанський (1836-1920), який у різні роки своєї пізнавально-діяльнісної активності звертався до тієї чи іншої сфери творчості, виявляючи певну оригінальну своєрідність поглядів та міркувань. Свою світоглядно-творчу позицію він намагався втілити та відстояти і в музично-театральній діяльності. Попри те, що фахової музичної підготовки Порфирію Бажанському отримати не довелося, удосконаленням своїх знань з гармонії, контрапункту та інструментовки він займався під керівництвом відомого в Галичині польського піаніста, композитора і педагога Ігнатія Францішека Гуневича (1832-1882), який в 1865-1866 рр. був диригентом Скарбківського оперного театру у Львові, а в 1870-1871 рр. також обіймав цю ж посаду в українському театрі товариства «Руська Бесіда» [16]. Варто зауважити, що Гуневич допомагав порадами й Анатолію Вахнянину, зокрема на початковому етапі його роботи над оперою «Купало», про що довідуємося із спогадів останнього: «Гуневича взяв я був з собою в році 1870 на вакації на село..., то тут поміг він мені до зложення півтора акта моєї опери «Купало» [3, 113]. Заняття Бажанського у Гуневича (1869 р.) принесли певний результат, і в 1870 р. глядачі українського театру «Руської Бесіди» познайомилися з його музикою до вистав «Параня», «Сузанна», «Весілля на обжинку» (автором останньої був актор та перекладач А.Стечинський), п'єси Гр.Квітки-Основ'яненка «Маруся», а також мелодрами «Сибірячка». Зокрема в часописі «Слово» повідомлялось про прем'єру мелодрами на 4 дії «Сибірячка» Н.Полевого в переробці Т.Гембіцького «з новою оригінальною, для повного оркестру інструментованою музикою укладу о. Бажанського», яка відбудеться 8(20) грудня 1870 р. в театрі Моленцького під орудою Ігнатія Гуневича [18]. У тогочасній періодиці появляється аналітична інформація, пов'язана з музичним оформленням цих вистав. Одним із таких прикладів може слугувати рецензія «Про музику о. Бажанського в мелодрамі «Сибірячка», опублікована в одному з наступних чисел «Слова», де відзначена оригінальність музичної мови інтродукції та стрілецького хору, який тематично пов'язаний із «сферою стрілецького рогу». Все це відповідає «характеру стрілецької природи» та вдало доповнене інструментовкою, де прикметною ознакою успішного поєднання інструментів виступають їх «акустичні засади та інструментальна природа», якими користується автор «як

даровитий маляр своїми барвами» [19]. У рецензії відзначена майстерність автора музики у змалюванні образу «сибірячки» через пісню, невелику за формою (лише 8 тактів), але яка вдало відтворює характер героїні, виходячи із «ситуації, змісту та форми тексту» ліричної поезії [19]. Не приймаючи беззастережно професійну досконалість музикознавчої аналітики, представлені на сторінках тогочасної періодики (чи не єдиного на той час у Галичині універсального пізнавально-аналітичного джерела), все ж не варто оминати увагою позитивну спрямованість музично-теоретичного осмислення певних успіхів о. П.Бажанського як автора музики до вистав у тогочасних не зовсім сприятливих умовах з малочисельними та не завжди високовартісними театральними постановками «Руської Бесіди», коли продовжувалися репертуарні та кадрово-адміністративні пошуки після відходу від керівництва Омеляна Бачинського.

Новий період функціонування українського театру у Львові був пов'язаний з іменами Івана Біберовича та Івана Гриневецького, які керували «Руською Бесідою» в 1882-1892 рр. Ці роки, на думку С.Чарнецького, становили найкращу добу в історії українського театального мистецтва в Галичині, коли дирекція дбала про новий репертуар, що був промовистим фактором мистецької культури, до якої театр тоді прагнув. Серед авторів, які прислужилися українській сцені в той час, були галичани Й.Барвінський, С.Воробкевич, В.Ільницький, О.Огоновський, К.Устиянович, Ю.Федькович, а також наддніпрянці М.Кропивницький, П.Мирний, М.Старицький. У цей час популярними були опери Миколи Лисенка «Різдвяна ніч» та «Утоплена» [26]. До більшості з них музичне оформлення робив о. П.Бажанський. Зокрема, восени 1882 та 1884 рр. у Львові з успіхом відбулися постановки мелодрами С.Воробкевича (Данила Млаки) «Гнат Приблуда», до якої інструментальне аранжування для повного складу оркестру здійснив П.Бажанський [5; 20; 24]. Окремої уваги заслуговує достатньо сміливе й чи не вперше на той час продемонстроване в Галичині прагнення Бажанського реалізувати свою творчу фантазію у такому складному синтетичному жанрі, як опера. На це були відповідні причини. Оскільки український театр «Руська Бесіда» за рішенням австрійського уряду залишався мандрівним (без постійного приміщення), то його вистави у Львові за браком публіки не завжди були фінансово забезпечені. Тому дирекція намагалася привернути публіку формою кількості вистав, доступністю репертуару та його урізноманітненням оперетами та операми місцевих композиторів-галичан [17]. На той час П.Бажанський представляв вкрай малочисельну когорту, яку прийнято іменувати старогалицькими композиторами, тож його прагнення заявити про існування української опери, безумовно, мало позитивний соціокультурний резонанс безпосередньо в руслі утвердження національної самосвідомості, зокрема її художньо-естетичної складової. Жанровою приналежністю до опери певною мірою досить суб'єктивно та, очевидно, завчасно з огляду на фахову спроможність означає П.Бажанський свій музично-театральний твір «Олеся», вистави якої тривали протягом 1882-1884 рр. у різних містах Галичини – в Стрию [21], Дрогобичі [22], Львові [7], Золочеві [8], Станіславові [23]. Свідченням резонансності цих постановок стали чисельні відгуки в періодиці, де зазначалося, що «побіч «Запорожця за Дунаєм» Гулака-Артемівського наше товариство драматичне не посідало досі в своїм репертуарі другої «опери» [7]. Показово, що водночас о. П.Бажанський виявляв вельми позитивне творче зацікавлення до історичної тематики з яскраво вираженим регіональним забарвленням її художнього втілення, що послужило основою для його наступної «опери» «Довбуш». Часопис «Діло» повідомляв: «...вручив вже о. П.Бажанський дирекції нашого театру і другу оригінальну штуку: «Олекса Довбуш, опришок Чорногорський» в нарічю гуцульському, а також в повну оркестру приборану, а знатоками прихильно оцінену. Дирекція поднялася ще цього сезону і цю другу штуку о. П.Бажанського на нашій сцені виставити, і нас з оригінальним гуцульським словом, з оригінальною гуцульською музикою та співами запознати, по причині, що ширший круг, знаючий нашого автора, цього домагається» [9]. На жаль, задум автора та дирекції театру «Руська Бесіда» не був реалізований. Однак о. Бажанському треба віддати першість на теренах Галичини у зверненні до тематики, яка згодом знайшла своє продовження в творчості українських композиторів, зокрема в операх А.Вахнянина «Купало», Д.Січинського «Роксоляна», С.Людкевича «Довбуш» тощо. У контексті становлення оперного жанру в Галичині періоду аматорської творчості композиторів-священиків цікавими та доречними видаються міркування Анатолія

Вахнянина стосовно твору Бажанського «Олеся» (який, на жаль, не зберігся) в одному із чисел «Діла». Це пов'язано із неоднозначністю й розбіжностями критичних оцінок цієї вистави на сторінках польської та української преси. Розрізняючи в «щиро-наміреній праці о. Бажанського» драматичну і музичну сторони, критики звертають увагу на достатньо слабе лібрето [2]. Однак відомо, що проблема високоартісної літературної першооснови у співоіграх галичан загалом неодноразово заявляла про себе, адже поширена в той період універсальна «всеосяжність» функції композитора й драматурга в одній особі священика, як правило, обмежувалася аматорськими можливостями авторів. На противагу достатньо однозначній літературно-драматичній «проблемності» опери «Олеся», її музичний аспект наділений вартісними ознаками, де автор Бажанський «нагромадив» багато хороших думок і «розвинув їх місцями дуже щасливо» [2]. Спираючись на характеристики цієї опери А.Вахнянина, можна стверджувати, що музичний хист та дидактична обізнаність Бажанського-інструменталіста, які час від часу виявлялися раніше (як-от в популярній і часто виконуваний в українському театрі оркестровій «Коломийці», створеній у 1869 р. та в згаданих оркестровках до ряду вистав), були, очевидно, виразно продемонстровані в «Олесі», оскільки «гармонізація всюди правильна, а інструментація богата і добре обдумана»[2]. Висновки авторитетного критика А.Вахнянина, безперечно, заслуговують на увагу, оскільки проблема становлення національної опери в Галичині виразно окреслювалася в своїй актуальності, відкриваючи можливість для обговорення фахово-мистецького рівня жанру, для створення якого в західноукраїнському середовищі в другій половині ХІХ ст. ще не було достатньо умов, а публічність такого обговорення виконувала важливу в тогочасних обставинах просвітницьку функцію. Лише з появою першої повноцінної західноукраїнської опери «Купало» А.Вахнянина відбувся «начебто плавний перехід від співогри до опери» [12, 100]. Однак не може залишитись непоміченою причетність до цього еволюційного процесу о. П.Бажанського. Примітні ознаки такої причетності були кореспондовані зацікавленим ставленням о. Бажанського до складного, об'єктивно зумовленого своєю неоднозначністю процесу визрівання нового для Галичини музично-театрального жанру опери, що були висловлені в його публікації-відповіді «Судаторам опери «Олесі» [1]. Тут вирізняються міркування автора стосовно широкого кола актуальних питань оперної драматургії з достатньо обширною амплітудою посилань на відомі своєю авторитетністю мистецькі зразки-джерела та їх трактування у відповідності з власними, можливо, суб'єктивними, однак вартими уваги світоглядними позиціями. Своєрідним концептуальним підґрунтям у формуванні власної аргументації о. Бажанського може слугувати ставлення до теоретичних та естетичних засад критики, яка, на його думку, «повинна бути строго науковою, ... смак в публіці виробити, ... всякі недоспілі погляди поодиноких і скривлені погляди загалу абстрагувати» [20]. Показово, що в міркуваннях Бажанського простежується й своєрідне теоретичне підтвердження розвитку фольклорно-стилістичної лінії, закумульованої ще в «Підгірянах» М.Вербицького, яка відображала об'єктивні обставини функціонування музичної культури в Галичині, коли народна пісня служила не лише автентичним об'єктом дослідження та цитування, а також й імпульсом та підґрунтям для власної творчості композитора. Власне такий імпульс у творчості Бажанського ґрунтувався на багаторічній його зацікавленості фольклором як об'єктом ретельного дослідження. П.Бажанському належить першість серед галичан у спробі науково виокремити та обґрунтувати типові ознаки в мелодиці та ритміці українських народних пісень, що зафіксовано у його друкованих розвідках («Малорускій музикальний тон», «Руско-народна поетична і музикальна ритміка», «Малоруска народна мелодика», «Руско-народна музикальна гармонія» та ін.). Водночас своїм теоретичним висновкам у фольклористичній галузі о. Бажанський прагне надати достатньо оригінальне практичне втілення у власній музично-театральній творчості в 90 роках, коли з'явилися його так звані «опери на тлі народної поезії з музикою на повну оркестру» [15]. У такий спосіб Бажанський прагнув музично-сценічними засобами реалізувати свої ідеї, ілюструючи оригінальність української автентики в поєднанні з жанровими особливостями музичної драматургії опери. Поза тим, що більшість цих музично-театральних творів Бажанського, як-от: «Весілля під свято Івана», «Уляна», «Болюча трагедія», «Біла циганка», «Олекса Довбуш» – з тих чи інших причин виявилися сценічно нежиттєздатними, однак вони можуть розглядатись як певне історичне явище в еволюційному про-

цесі розвитку музично-театрального жанру в Галичині. Показовим зразком у зазначеному переліку може слугувати вистава «Марійка, татарська бранка з XVI віку» з музикою Бажанського на власне лібрето, яка належить до числа поставлених аматорськими силами театру «Руська Бесіда». Прем'єра цієї вистави відбулася в Тернополі 23 квітня 1891 р. [11]. Сюжетно-драматична фабула п'єси, яка дещо нагадує «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, була витримана в традиційному тогочасному ключі, соціально зорієнтованому на піднесення національної патріотично-духовної складової суспільної свідомості в її найширшому демократично спрямованому напрямку. Вибір о. Бажанським тематики продовжував історичну лінію, окреслену ним дещо раніше у виставі «Олекса Довбуш» і ґрунтувався на зверненні до героїко-драматичної минувшини України в її романтизованому трактуванні та безпосередній дотичності до реальних історичних подій, датованих XVI століттям, коли продовжувалися татарські набіги, від яких страждав найбільш соціально вразливий прошарок людності – селянство. Як зазначає з цього приводу М. Грушевський, «селянству приходилося господарити з великою обережністю, обзираючися на всі боки, щоб серед господарства свого не потрапити просто в аркан татарський. ...І пісні народні наші пам'ятають..., як господар міг здибатися на своїм полі з татариним та опинитися в руках татарських» [4, 198]. Історико-соціальна тематика у двох діях твору о. Бажанського «Марійка, татарська бранка...» відтворена двома протилежними таторами й національно означеними середовищами. Якщо в I дії експонуються головні українські образи (Марійка, Павло, мати, батько) та колізія сюжетної драми, яка пов'язана із нападом на село орди, то II дія, що переноситься в степовий табір, має більш розгорнуту побудову, де відбувається розвиток конфліктного протистояння полонених українців та їх поневолювачів-татар, що приводить до романтично ідеалізованої розв'язки драми. У цій виставі простежується певна концентрація зусиль Бажанського на можливість оволодіти визначальними формотворчими елементами оперного жанру, його головними структурними ознаками, як-от: номерна побудова з тенденцією до наскрізного розвитку, аріозні та декламаційно-речитативні фрагменти, а також ансамблеві та хорові епізоди, які переважають в даному музично-драматичному творі. Характерною національно означеною рисою, що має демократизуюче соціальне спрямування, є використання елементів народнопісенної мелодики, традиційних обрядових пісень і танців, зокрема гаївок, коломийки та збереження лексичних ознак регіонального мовного діалекту Гуцульщини. Доволі конкретизована історична означеність дії, що зафіксована в назві, очевидно, зумовила Бажанського звернутися до вибору вельми незвичного способу художнього осмислення та індивідуалізованого характеру музичної мови, що ґрунтувалася на певних ознаках досліджуваного Бажанським фольклорно-етнографічного матеріалу в його історичній проекції. Головною характерною ознакою своєї «опери» Бажанський намагається обрати своєрідну «чисту» природність та автентичність української мелодики та ритміки, що відрізнялася від загальноживаної, пануючої на той час західноєвропейської метроритміки штучною темперацією строю. Важливим засобом образного творення автор обрав лібрето, засноване на поетичній староруській ритміці з силабічним віршуванням, що зумовило використання тактового поділу, який ґрунтується на членуванні мелодії на періоди відповідно до аналогічних частин тексту, а також на характерній русько-народній гармонії та інструментовці, що подекуди суперечить нормам західноєвропейської гармонізації. Як зазначено в часописі «Діло», такими ознаками «опера» Бажанського «Марійка, татарська бранка...» стала «для Руси діло нове, оригінальне, повернення до свого забутого, зі своїм кроєм, своєю барвою, одежею і духом» [10].

Таким чином, музично-театральна творчість о. Бажанського стала початком синтезуючого узагальнення національно зорієнтованого художнього мислення з ознаками творчо-мистецького підходу та виразного просвітницького спрямування. Ідейний пошук та акумулювання власних світоглядно-мистецьких позицій в музично-театральній творчості о. Порфирія Бажанського складає певну самодостатньо виокремлену, історично обумовлену частку, що може доповнювати загальноєволюційний процес визрівання та становлення засад національного оперного жанру в Галичині періоду аматорства в другій половині XIX ст., коли основною творчо-діяльною плеядою галичан-митців були священики, «люди, дбаючі о розвій музики, щирі, патріотичні і даровиті» [12].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бажанський П. Судаторам опери «Олесі» // Діло. – Львів, 1883. – Ч. 139-140.
2. Вахнянин А. «Олеся» опера Бажанського // Діло. – Львів, 1883. – Ч. 124.
3. Вахнянин А. Спомини з мого життя (посмертне видання). – Львів, 1908.
4. Витвицький В. Оперна творчість М.Лисенка // Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С.72-75.
5. Грушевський М. Ілюстрована історія України. – Київ-Львів, 1913.
6. Діло. – Львів, 1882. – Ч. 82.
7. Діло. – Львів, 1883. – Ч. 61-62.
8. Діло. – Львів, 1883. – Ч. 123.
9. Діло. – Львів, 1883. – Ч. 144.
10. Діло. – Львів, 1883. – Ч. 117.
11. Діло. – Львів, 1890. – Ч. 227.
12. Діло. – Львів, 1891. – Ч. 80.
13. Заборовська Д. З історії становлення оперного жанру в Західній Україні // Записки НТШ імені Т. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 118-129.
14. Кияновська Л. Історико-соціальні передумови та культурно-просвітницькі функції співогри в духовному житті Галичини другої половини ХІХ ст. // Вісник музичної академії ім. П.Чайковського. Вип.13. – К., 2000. – С. 92-100.
15. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000.
16. Кушлик Н. Порфирій Бажанський – сторінки життя і творчості // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск V. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 16-24.
17. Мазепа Л. Диригенти Львівської оперної сцени // Musica Galiciana. – Rzeszow, 2003. – Т. VII. – С. 64-77.
18. Осадца О. Львівські видання опер і оперет ХІХ – поч. ХХ ст. // Musica Galiciana. – Rzeszow, 2003. – Т. VII. – С. 57-61.
19. Слово. – Львів, 1870. – Ч. 88.
20. Слово. – Львів, 1870. – Ч. 98.
21. Слово. – Львів, 1882. – Ч. 115.
22. Слово. – Львів, 1883. – Ч. 62.
23. Слово. – Львів, 1883. – Ч. 67.
24. Слово. – Львів, 1884. – Ч. 39.
25. Слово. – Львів, 1884. – Ч. 117.
26. Франко І. Руський театр у Галичині // І. Франко. Зібрання творів: У 20-ти т. – К., 1955. – Т.ХVI.
27. Чарнецький С. Театр // Історія української культури /Заг. ред. І.Крип'якевича. – К., 2002. – С.594-619.

Natalya Kushlyk

MUSICAL-THEATRICAL CREATION OF FATHER PORFIRIJ BAZHANSKIJ

This article touches the creative activity of Porfyrij Bazhanskyj in the historic-cultural process in the making of the music-theatral genre in Galychyna in the XIX century.

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО У СТАНІСЛАВІВСЬКИЙ ПЕРІОД

У статті висвітлені питання творчої діяльності видатного західноукраїнського композитора Дениса Січинського, який зробив значний внесок у розвиток професійного музичного мистецтва Прикарпаття.

Вивчення процесів розвитку української регіональної музично-хорової культури як невід'ємної складової частини загальнонаціональної музичної культури – актуальне завдання сучасного музикознавства та культурології. Суттєві сторони музичного життя кінця XIX – початку XX ст. на Прикарпатті вже знайшли певне висвітлення в ряді історико-теоретичних та краєзнавчих праць вітчизняних дослідників Й.Волинського, М.Загайкевич, Л.Пархоменко, Ю.Булки, Л.Філоненка, Л.Мазепи, Я.Михальчишина та ін.

Мета статті – висвітлити творчу діяльність видатного західноукраїнського композитора Дениса Січинського, який зробив значний внесок у розвиток професійного музичного мистецтва Прикарпаття, зокрема у сферу музично-хорової культури, в організацію концертно-хорового життя.

Важливу роль у поширенні кращих культурних здобутків краю відіграла чимала кількість діячів музично-хорового мистецтва, які активно причинялися до формування хорових об'єднань та організації їхнього концертного життя, своїми музичними творами поповнювали репертуар колективів. Серед них важливу роль відіграли такі митці, як П.Бажанський, І.Біликовський, Ф.Колесса, І.Воробкевич. Проте великий внесок у музично-хорову культуру краю зробив відомий діяч хорового мистецтва, композитор Денис Січинський.

Композитор народився в 1865 р. в Ключинцях Гусятинського повіту, що на Тернопільщині, в сім'ї учителя. Початкову школу закінчив у Станіславові (Івано-Франківську) (1873-1875), де перебував на утриманні своєї бабусі Бучинської, а гімназію – у Тернополі. Вже змалку почав вчитися гри на фортепіано у проф. Льва Левицького, згодом – у Вайгнера. Та особливу лепту у цю підготовку вніс Володислав Вшелячинський, який найбільше захопив здібного хлопця грою на фортепіано, а також давав йому безкоштовно лекції з теоретичних дисциплін. В.Вшелячинський дозволяв Денису користуватися своєю музичною бібліотекою. У той час Д.Січинський написав свої перші хорові та фортепіанні композиції, датовані 1886-1887 рр.

Розквіт його творчості припадає на період від 1886 по 1909 рр. За цей час композитор написав оперу «Роксолана», понад сто вокальних та інструментальних творів, кантати «Лічу в неволі», «Дніпро реве», «Дума про Нечая», романси «Як почувеш вночі», «Бабине літо».

У 1887 р. Денис Січинський закінчив Тернопільську гімназію і, не маючи матеріальних засобів для продовження освіти, змушений був шукати якогось заробітку. Деякий час він працював у Львові в намісництві дрібним урядовцем, а опісля, жив у Станіславові та Коломиї, де писав твори для цитри, яка на той час вважалася одним із найпоширеніших інструментів у колах інтелігенції. В основному це були обробки відомих українських народних пісень та понад 50 оригінальних творів. У 1888 р. був написаний хоровий твір «Коби» і солоспів «У гаю, гаю». З 1888 р. по 1892 р. Січинський проживав переважно в Львові, де удосконалював знання з композиції у відомого тоді професора Мікулі (учня Ф.Шопена). Тоді були підготовані «В'язанка з народних пісень» і «Дніпро реве» (обидва твори датовані 1892 р.). Цим роком, за словами Січинського, «розпочалась його «циганерія» артистична, себто перекидуване ся з місця на місце і звязана тісно з нею композиторська і педагогічна діяльність» [3, 72-73].

У 1893 р. в Коломиї Д.Січинський організує співацьке товариство «Боян» та стає його диригентом. Саме Січинський дав перший поштовх розвитку професійного музичного мистецтва на Прикарпатті. Львівська газета «Діло» від 25 грудня 1895 р. з приводу заснування співочого товариства «Боян» писала: «Радо вітаємо се руське товариство в надії, що воно рідною піснею зможе згромадити розбиту на атоми руську інтелігенцію, затерти всякі личні справи та пробудити сплячих і неохочих до спільного діла» [1, 8].

З 1899 р. Денис Січинський майже постійно жив у Станіславові та в його околицях. Саме тут він розгорнув широку музичну діяльність – організував три сільські хори. Перший та другий (1899-1900 рр.) – у селах Угорники та Микитинці, що біля Станіслава, де згодом продовжував керувати микитинецький учитель Володимир Грицишин, а третій (1901-1902 рр.) – у селі Викторів біля Галича, де й написав кілька творів, серед яких і кантата для хору з оркестром «Лічу в неволі» [3, 73].

У кінці XIX на початку XX ст. у Станіславові розпочався інтенсивний розвиток музично-хорового життя. Воно концентрувалося в товаристві «Боян», заснованому Д.Січинським в 1896 р. З кожним роком товариство творчо зростало. Станіславівський хор «Боян» був одним із найкращих в Галичині. Йому надсилали свої твори композитори С.Воробкевич, В.Матюк, Й.Кишакевич, О.Нижанківський, М.Лисенко та ін. Тоді завзято працювали на музичній ниві три ентузіасти хорової справи – Ромуальд Зарицький (відомий як автор «Музичних календарів», в подальшому – голова «Бояна»), Є.Якубович та диригент І.Біликовський. Окрім хору, вони заснували ще й музично-драматичний гурток та музичну школу. Під керуванням Дениса Січинського хор неодноразово виступав разом із військовим симфонічним оркестром, для якого Січинський інструментував свої твори, серед яких: «Лічу в неволі», «Дніпро реве», «Минули літа молодії» та ін.

Перша українська музична школа в Галичині була відкрита 15 вересня 1902 року завдяки товариству «Станіславівський Боян». Мистецьке керівництво школою взяв на себе Д.Січинський. Тут основними були такі предмети, як «1) наука елементарних засад музики; 2) наука гармонії, контрапункту, композиції, інструментації; історії і естетики музики; 3) наука гри на фортепіані (курс елементарний, середній і висший); 4) наука гри на скрипці і прочих смичкових інструментах; 5) наука співу сольового і хорального» [2, 3].

Згодом музична школа була реорганізована на Філію Музичного інституту імені М.Лисенка, яка, крім Станіслава, функціонувала в таких містах Прикарпаття, як Коломия (1929), Рогатин (1937).

У червні 1902 р. за ініціативою Д.Січинського в Станіславові було засноване нотне видавництво «Музична бібліотека», яке видало понад 20 випусків творів М.Лисенка, С.Воробкевича, М.Вербицького, Д.Бортнянського, Д.Січинського та ін. Відділ «Станіславського Бояна» листувався із композиторами О.Нижанківським, Й.Кишакевичем, Ф.Колесою тощо. Не маючи матеріальних засобів для прожиття, Денис Січинський змушений був їздити по селах. Так, у 1903-1904 рр. Січинський ставить на сільській сцені силами аматорів с.Серафінці Городенківського повіту та оркестрантів зі Станіслава дитячу оперу М.Лисенка «Коза-дереза» та «Вечорниці» П.Ніщинського. Свою тугу за родинним життям він заспокоював у сім'ї свого брата о.Емануїла Січинського в селі Радча біля Станіслава. Там неодноразово народжувалися його музичні твори.

У 1906 р. Д.Січинський написав симфонічну поему «На вічний сон» (на жаль, цей твір не був виданий). У 1907 р. він пише композицію «Минули літа молодії» для мішаного хору та фортепіано. У цьому ж році Січинський почав працювати над оперою «Роксоляна», лібрето якої було написане І.Луциком російською мовою. На прохання композитора текст опери був перекладений Степаном Чарнецьким, і Січинський продукував музику вже до українського тексту. Півтора року тривала робота над оперою. За цей час був підготовлений пролог, перший та другий акти. Третій акт був написаний тільки для супроводу фортепіано. З жовтня 1907 р. по серпень 1908 р. Січинський проживав у о.Джулинського – пароха із с. Лапшин, що біля Бережан. На жаль, недуга і смерть композитора не дозволили йому побачити у сценічному варіанті свою єдину оперу. Лише дещо пізніше її поставили українські театри в 1912 р. у Львові, Коломиї та Тернополі (інструментовку третього акту зробив М.Коссак).

Трагічною сторінкою в біографії композитора було його друге відвідування Коломиї. У місті тоді спалахнула епідемія холери, і Січинський, знову ж таки не маючи жодних засобів для існування, займався перевезенням на кладовище трупів.

Останні дні життя композитора були особливо важкими, але й тяжко хворий він не перестав писати музику. Завершив оперу «Роксолана», згармонізував на замовлення Гакслера колядки і щедрівки.

Деколи його відвідували нечисленні друзі-композитори. А 26 травня 1909 року розбитий важким життям, хворобами та нестатками Денис Січинський помирає. У станіславівському готелі багаточисельна станіславівська громада проводжала композитора на вічний спочинок. Під час похоронного походу «Станіславівський Боян» під орудою Є.Якубовича виконав пісню «Тихий вітер», а похоронні пісні на перемену виконував сільський хор з с. Микитинці під управою В.Грицишина [5, 565].

Згодом, 15 грудня 1910 р. станіславівське товариство «Боян» влаштувало концерт, присвячений пам'яті композитора. Програма, що складалася виключно з творів Дениса Січинського, була виконана місцевими аматорами. Два фортепіанні твори Січинського «Марш» та «Мазурку» виконала молода піаністка С.Якубович. Запам'ятався також виступ співаків П.Бачинської («Із сліз моїх» і «Не співайте мені сеї пісні») та П.Чайківського («У гаю, гаю», «У мене був коханий край»). Чоловічий хор з надзвичайною експресією та глибиною почуттів виконав твори на слова І.Франка «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне» [4, 5-7].

У серцях прикарпатців завжди житиме ім'я великого бояна галицької землі – першого українського музиканта-професіонала Дениса Січинського, праця якого піднесла культурно-освітній та національний рівень місцевих жителів на значно вищий рівень. Він залишив для нащадків свою пісню, яка стала безсмертною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Діло. – 1895. – Ч.280. – С.8.
2. Діло. – 1902. – Ч.186. – С.3.
3. Січинський Денис (Автобіографія) // Альманах музичний. – Львів, 1904. – С.72-73.
4. Ставн. І. Концерт в пам'ять Дениса Січинського в Станіславові // Народне слово. – 1910. – Ч.456. – С.5-6.
5. Цегельський Е. Денис Січинський – його творчість і життя // Альманах Станіславівської землі. – Нью-Йорк-Торонто-Мюнхен. – 1975. – Т. 1. – С.565.

Додаток

Оригінальні хорові твори Дениса Січинського, які були опубліковані у Станіславові

1902

1. Даремне, пісне. (Музика для мужеського хору на слова І.Франка з циклу «Зів'яле листя», Станіслав), 1902. – 4 с. (Вид-во «Станіславського Бояна», №32).
2. Коби! (Музика для чоловічого хору а капелля. Слова І.Грабовича. Станіслав), 1902. – 4 с. (Вид-во «Станіславського Бояна», №6).
3. Не співайте мені сеї пісні! Соло для сопрано в супроводі фортепіано. Слова Лесі Українки. Перемишль. З печатні І.Лазора, раніше М.Джулинського, 1902. – 2 с. (Вид-во «Станіславського Бояна», №9).
4. Пісне моя! Музика для мішаного хору а капелля на слова І.Франка з циклу поезій «Зів'яле листя». Станіслав. – 1902. – 3 с. (Вид-во «Станіславського Бояна», №5). Написано в грудні 1900 р.
Як почувеш вночі. (Музика для тенора в супроводі фортепіано на слова І.Франка з циклу «Зів'яле листя». Перемишль. З друкарні М.Джулинського під управою І.Лазора, 1902. – 3 с. (Вид-во «Станіславського Бояна», №7).

1903

5. На волі. Музика для жіночого хору на діточі голоси в супроводі фортепіано. Слова К.Малицької. (Підписано В.Лебедевої). На автографі дата 13/VIII. Зберігається у відділі рукописів ЛНБ ім. В.Стефаника. Фонд НТШ №480/XVII.

1904

6. Даремне, пісне. (Музика для хору мужеського на слова І.Франка). Станіслав, 1904, (Вид-во «Станіславського Бояна». Ч.2. Другий наклад).
7. І не питай мене. Слова О. Луцького. Львів-Лейпціг. Українська накладня, б.р. – 3 с. (Пісні на один голос в супроводі фортепіано).
8. Непереглядною юрбою. (Музика для чоловічого хору а капелля на слова І.Франка). Перемишль. З печатні уділової, 1904. – 2 с. (Вид-во «Станіславського Бояна», №6).
9. Пісне моя! (Музика для мішаного хору а капелля на слова І.Франка). Другий наклад. – 3 с. №5.

1907

10. Січ у поході (Марш). Музика для чоловічого хору в супроводі фортепіано. Слова К.Малицької (підписано В.Лебедевої). На автографі дата: 17/V – 1907 р. Зберігається у відділі рукописів ЛНБ ім.В.Стефаника. Фонд НТШ №480/XXII.
11. Річенька. (Хор без слів, місця і дати написання). – 1 с. Зберігається у відділі рукописів ЛНБ ім.В.Стефаника. Фонд НТШ №480/XVI-XXI.
12. Шкільний гімн на честь Т.Шевченка. (Слава! Слава!). Муз. для жіночого хору. – 2 с. Рукопис зберігається у фондах Малої музичної академії ім. М.Лисенка.

1911

14. Роксоляна. Опера історична в 3-х діях з прологом (Скорочене лібрето І.Луцика). Коломия. Накл. Й.Стадника, 1911. – 16 с. (Театральна бібліотека, №7). Неопубліковані твори.

Romana Dudyk

CREATIVE ACTIVITY OF DENYS SICHYNSKY OF STANISLAVIVSKY PERIOD

In the article the questions of creative activity of Sichynsky, who made a great contribution to the development of Precarpathian musical art.

Олександра Німлович

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ ОТЦЯ МИКОЛИ КУМАНОВСЬКОГО ТА ЙОГО
ЗБІРКА КОЛЯД «З УСТ НАРОДУ»**

У статті розглядаються етапи творчої діяльності о.М.Кумановського (1846-1924) як композитора, диригента, фольклориста. Основна увага приділена аналізу його фольклорної збірки «З уст народу» (1877).

На обрії культурного процесу другої половини XIX ст. – початку XX ст. ім'я о. Миколи Кумановського постає в сузір'ї таких діячів музичного мистецтва, як о. П.Бажанський, о. М.Копко, о.

Й.Кишакевич, Я.Вінцковський (Ярославенко), Г.Топольницький, Я.Лопатинський та ін., що своїми творчими здобутками розвивали національні, духовні та професійні традиції української культури. Хоча творчість цих митців формувала передумови для розвитку західноукраїнського музичного мистецтва, розквіту таланту галицьких композиторів О.Нижанківського, Д.Січинського, С.Людкевича, В.Барвінського та ін., їхня спадщина залишається недостатньо знаною, проте в останнє десятиліття з'явилися нові дослідження, що заглиблюються у вивчення незаслужено забутих сторінок їхньої творчості [5; 13].

М.Кумановський – священик української греко-католицької церкви, був одним із організаторів українського національного, громадського і культурного життя в Галичині, цитрист-виконавець, композитор, диригент, чиє ім'я було відоме у 70-90-х рр. XIX ст. – початку XX ст. На сторінках тогочасних періодичних видань, у сучасних довідкових матеріалах [11, 20], працях Я.Михальчишина [12], Л.Ханик [21] зустрічаємо досить скупий перелік створеного, окремі біографічні відомості. У фундаментальних працях О.Барвінського [1], Б.Кудрика [8], М.Загайкевич [3], Л.Кияновської [5] о.М.Кумановський згадується як сучасник П.Бажанського, М.Котка, Я.Вінцковського, Г.Топольницького, Й.Кишакевича, Й.Вітошинського, Амврозія Крушельницького та ін. Більш розгорнутий творчий портрет подано у статті О.Німілович [14]. Маловідомою залишається фольклорна праця М.Кумановського «Колядки з уст народу»[9].

Метою публікації є визначення вагомого внеску о.М.Кумановського в розвиток української музичної культури, а завдання статті полягає у висвітленні основних етапів творчості та характеристики і популяризації хоч і невеликої, проте значущої його збирацької спадщини. У пропонованій публікації намагаємося зробити спробу доповнити коляди і щедрівки з посиланням на їх варіанти в інших друкованих джерелах.

Народився Микола Кумановський у 1846 р. в с. Іванс (тепер Іване-Золоте) Заліщицького району Тернопільської області. З юнацьких років він приділяв велику увагу збиранню фольклору, дуже любив музикувати, хоровий спів. Втім, йдучи за покликанням і традицією тодішніх часів, студіює теологію і в 1880 р. закінчує Львівську духовну семінарію. У 1885 р. о.М.Кумановський отримав парафію в с.Німшин (тепер Галицького району Івано-Франківської області) [2]; кілька років був парохом в с.Різдвяни на Прикарпатті. Помер о. М.Кумановський 18 листопада 1924 року в с.Німшин. За час душпастирської праці митець постійно керував церковними хорами, багато концертував як цитрист-віртуоз, а також творив музику.

Хорові композиції М.Кумановського, а переважно – це в'язанки народних пісень, входили до репертуару львівського, дрогобицького, самбірського, бориславського, чернівецького «Боянів» і написані в традиційній манері хорового письма. Композитор об'єднував у цільні хорові в'язанки споріднені за тематикою обробки народних пісень. В'язанка «Летів орел» (1898) увібрала три пісні: «Летів орел понад море», «Ой зацвила калинонька в лузі», «Ой там, на горі, малювали малярі»; до в'язанки під загальною назвою першої пісні «Помалу, чумаче, грай» (1898) увійшли ще «Скажи мені правду, мій милий козаче» та «Ой ходила дівчина бережком»; в'язанка «Ой на горі жито» (1880) включає ще й пісню «Ой вийшла дівчина». У 1909 р. була написана в'язанка «Ой вербо, вербо». Всі композиції створені для мішаного хору а capella.

Система виразових засобів, які композитор застосовує, щоби переконливо відобразити настрій та зміст творів, є доволі розлогою, адже М.Кумановський використовує зведення голосів в унісон, рух рівнобіжними терціями, вживання контрастного звучання tutti і solo, вміло використовує інструменталізацію голосів, поєднання і протиставлення різних голосових барв, чим наголошує видову належність кожної пісні до дівочих чи парубочих. Автор виходить за межі гомофонно-акордової гармонізації, впроваджує органний пункт у сопрано і басах, що створює колористичний ефект.

«В'язанки народних пісень» М.Кумановського були видані у бібліотеці «Львівського Бояна», де з 1891 р. публікувалися новинки хорової літератури. Своїми хоровими творами, які набули великої популярності в кінці XIX – на початку XX ст., М.Кумановський прагнув відтворити образний світ народної музики.

Чільне місце у творчій спадщині композитора займає музика духовно-релігійного змісту, адже добре знаючи релігійні обряди, розуміючи роль музики в них, М.Кумановський створив «Панахиду по напіву церковному» a-moll для чоловічого хору та «Заупокійну Службу Божа» c-moll для мішаного хору. В «Панахиді», опублікованій у Львові в 1911 р., М.Кумановський виступив «гармонізатором» українських церковних наспівів. «Заупокійна Служба Божа», що вийшла друком власним накладом автора у видавництві Брайткопфа і Гертля в Лейпцигу в 1911 р., вирізняється яскравими рисами композиторської індивідуальності; поряд із використанням церковних наспівів, композитор творить оригінальні номери, позначаючи їх криптонімом Н.К. (Николай Кумановський – О.Н.). У церковній музиці М.Кумановського попри дещо примітивну фактуру «слід підчеркнути поправне голосоведення, як також спробу зужиткування деяких призабутих стародяківських наспівів» [8, 104], – так зазначав композитор, музикознавець і педагог Б.Кудрик у своїй праці «Огляд історії української церковної музики».

У галузі інструментальної музики М.Кумановський створив композиції для цитри та три фортепіанні п'єси: «Первоцвіт», кадриль (1874); «У нашому гаю», кадриль; «Думка і коломийки» (1880). Фортепіанні твори написані на теми українських народних пісень, а у третій частині «Первоцвіту» М.Кумановський використав тему із пісні С.Воробкевича «На марші». Цим п'єсам притаманна гомофонно-гармонічна фактура, тематичний матеріал завжди проводиться у партії правої руки із переважно октавно-акордовим акомпанементом. Автор ретельно проставив відтінки, штрихи, а темпові позначення та визначення характеру виконання фортепіанних творів подав італійською мовою. Композиції вийшли друком в Ставропігійському інституті у Львові, а дохід було передано на благодійні цілі для бурси в Станіславові. Попри деяку одноманітність фактури та форми згадані композиції М.Кумановського завдяки свіжості тематичного матеріалу через звернення до народної творчості служили збагаченню тогочасного репертуару і творили ґрунт для розвитку професійного музичного мистецтва.

М.Кумановський був чудовим виконавцем-цитристом, творив для цього інструмента, популярність якого була настільки великою, що цитра часто заміняла фортепіано в сім'ях галицької інтелігенції. У доробку композитора знаходимо дві «В'язанки народних пісень» для цитри та «Три народні пісні» для двох цитр, що вийшли друком у дев'ятому випуску «Бібліотеки музикальної» у Львові в 1882 р.

На ниві фольклористики праця галицьких культурних діячів ХІХ ст. спочатку обмежувалась невеликою групою шанувальників усної словесності (І.Галька, В.Залеський, Щасний Саламон, Д.Лепкий, О.Кольберг), що видавали фольклорні праці, збираючи і записуючи народні обряди, звичаї, вірування. Починаючи від 1877 р., з'явилися збірники українських етнографічних матеріалів (переважно пісень): Биковського, Мошинської, Руліковського, Поповського, Шаблевської, Рокосовської, Наймана, Рошкевичівної, Ів. Колесси, Томашевської, Н.Лещишака. Вартий уваги і доробок М.Кумановського.

Записи коляд і щедрівок «З уст народу», які М.Кумановський здійснив у селі Ковалівка Коломиїського повіту ще в часи навчання у Львівській духовній семінарії, були опубліковані в 1877 р. [9]. Хоча у цій праці відсутні мелодії пісень та їх паспортизація – риса, притаманна майже для всіх старих фольклорних збірників, та не всюди вірно відтворено місцевий виговір – все ж знаємо, що записані вони від селян села Ковалівка. Наукова вартість зібраного матеріалу очевидна, оскільки це була перша збірка, де зосереджено дев'ять зразків обрядових пісень коломиїського Підгір'я. У вступному слові редакції часопису «Правда», де публікувалась праця, зазначалось, що такі матеріали на той час дуже підтримувалися задля зібрання і збереження «скарбів усної народної словесності, а вдруге, що в той спосіб може захопити наших земляків до дальшого записування пісень і т.д. з уст народу...» [9, 298].

За змістом і об'єктом величання до збірки увійшли три коляди дівчині: «Була в батечка одна донечка», «По горі, горі пави літали», «А в горі, горі садочок посажений»; дві – хлопцеві: «Ой в полі, полі стоять намети», «Ой гордий, пишний, пане Василю». Коляди дівчині багаті на різноманітні мотиви. Так, в коляді «Була в батечка одна донечка» присутній мотив сватання і заміжжя, де оспіву-

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

ється краса дівчини, що порівнюється із ягодою. Два варіанти цієї коляди, що споріднені текстово з колядкою із збірки М.Кумановського, але без подання мелодії, знаходимо у книзі «Колядки і щедрівки» (упорядник О.Дей) [7, 445] в записах В.Шухевича, здійснених у селах Тюдів та Яворів на Гуцульщині. В коляді «По горі, горі пави літали» дівчина збирає пір'ячко, яке ронять пави, і плете собі вінок. Одягнувши його, йде до церкви і запитує людей та свою матір, чи личить їй, а згодом зустрічає панських слуг, один з яких задає їй три запитання, ставлячи умову, коли вона не відгадає, буде його дружиною. Дівчина розумно і влучно відповідає, а тоді запитує парубка. М.Кумановський у збірці зазначав, що подібну коляду записав Жегота Паулі лише з відмінним закінченням. Варіанти цієї коляди знаходяться у фольклорних збірках Я.Головацького, І.Колесси, В.Гнатюка, В.Шухевича, О.Потебні та ін. Чотири найближчі до запису М.Кумановського варіанти тексту подає О.Дей [7, 354; 355; 357; 358], а також вміщує п'ять варіантів мелодій:

ПО ГОРІ, ГОРІ

Жвавенько

По го-рі, го-рі па-ви хо-ди-ли. Свя-тий ве-чір!
Па-ви хо-ди-ли, пір'-я гу-би-ли. Свя-тий ве-чір!

ПО ГОРІ, ГОРІ ПАВИ ЛІТАЛИ

Рухливо

По го-рі, го-рі па-ви лі-та-ли. Гей, дай, бо-же!
А по до-ли-ні пір'-я ро-ня-ли. Ой дай, бо-же!

ПО ГОРІ, ГОРІ ПАВИ ХОДИЛИ

Вельми поважно

По го-рі, го-рі па-ви хо-ди-ли. Ой дай, бо-же,
па-ви хо-ди-ли, пір'-я гу-би-ли, ой дай, бо-же!

ПО ГОРІ, ГОРІ ПАВИ ХОДИЛИ

Не поспішаючи

По го-рі, го-рі па-ви хо-ди-ли, свя-тий ве-чір,
па-ви хо-ди-ли, пір'-я гу-би-ли, свя-тий ве-чір!

ПО ГОРІ, ГОРІ ПАВОНЬКИ ХОДИЛИ

Повільно

По го-рі, го-рі па-вонь-ки хо-ди-ли, й а вїй, по- вїй,
 вїй же, ві- тронь- ку, все по- ги- хень- ку на Ду- най!
 Па-вонь-ки хо-ди-ли, пір'- еч- ко гу- би- ли; Я а вїй, по- вїй,
 вїй же, ві- тронь- ку, все по- ги- хень- ку на Ду- най!

Ще один текстовий варіант «Ой у садоньку павоньки ходять» знаходимо у фольклорно-літературному альманасі «Руської Трійці» – «Русалка Дністровая», записаний І.Вагилевичем біля Калуша в с.Ясень від селянина Гаврила Фльорки [18, 79; 184].

Колядці «А в горі, горі садок посажений» властива символіка, яка дещо споріднює її з весільними обрядовими піснями («будування мосту милому з жовтої покости»).

Колядка хлопцеві «Ой в поли, поли» змальовує красу та вміння парубка, який прекрасно «на клернет грає, краще співає», а науку цю передала йому мати. Коханою парубка виступає найкраща дівчина – царева дочка. Подібну коляду знаходимо і в книзі «Колядки і щедрівки» [7, 334]. Проте якщо у варіанті, записаному М.Кумановським, парубок прекрасно грає і співає, то у варіанті «А в полі, в полі, близько дороги», записаному в 1830-х рр. в с.Різава на Галичині, що знаходиться у збірках І.Вагилевича та В.Гнатюка, чудово грає і співає дівчина, а її нареченим виступає гречний молодець.

Коляда «Ой гордий, пишний, пане Василю» сповнена динамікою дії і змальовує облогу Хотина хоробрим воїном, який відмовляється від різних дарів – коня-ворона, миски червоних, однак приймає лише «гречную панну королівну». Один із варіантів тексту коляди «Гордий та пишний пане Іване», яка також відтворює облогу Хотина, записав В.Шухевич у с.Яворів на Гуцульщині [7, 144]. Другий варіант – «Ой гордий, пишний, гречний молодець», записаний Х.Ящуржинським в с.Молодецьке Уманського повіту, текстово дещо споріднений із записом М.Кумановського. Але тут парубок-воїн визволяє із турецького полону «Царський город». За це «вивели йому великі дари, великі дари – панну Ганну» [7, 217-218]. О.Дей [6] подає два варіанти мелодії цієї коляди:

ОЙ ГОРДИЙ, ПИШНИЙ, ГРЕЧНИЙ МОЛОДЧЕ

Помірно

Ой гор- дий, пиш- ний, греч- ний мо- лод- че,
 ой дай, бо- же, ой що ж згор- да га й по- чи- на- еш?

ОЙ ГОРДОПИШНИЙ ПАН ГОСПОДАРЮ

Хутенько

Ой гор- до- пиш- ний пан гос- по- да- рю!
 Доб- рий ве- чір! Ой гор- до- пиш- ний пан гос- по- да- рю!

У збірці вміщено дві християнізовані коляди. Народження Ісуса Христа, поради святих Богородиці про те, яке ім'я надати Синові, змальовано у коляді «В господаречка на подвіречку». У центрі уваги цього фольклорного зразка – піклування про немовля, а також зворушливо тепло змальований образ матері. Опис розп'яття Христа подано у коляді «У господаря новії двори».

Яскравою сторінкою щедрувальної обрядовості є театралізована її частина. Святкування щедрою вечора не обходилося без народних вистав з рядженням. Найпопулярнішим різновидом новорічного рядження була «Меланка». До персонажів ряджених входили Меланка як головна дійова особа, жандарми, жиди, цигани та ін. Докладний та один із перших описів галицького обряду «Меланки» подав о.М.Кумановський у фольклорній збірці, що дає уявлення про його побутування та спосіб виконання в тому чи іншому регіоні, зокрема в селі Ковалівка Коломийського повіту. У книзі «Колядки і щедрівки» [7, 584-585] пісня «На Меланії» із збірки М.Кумановського подана у автентичному варіанті без суттєвих змін. Завершує збірку щедрівка «В саду кирничка», яка відтворює ритуал, пов'язаний з водою, «таїнствами» хрещення Ісуса Христа.

Отже, збірка коляд «З уст народу» о. М.Кумановського є важливим внеском у становлення етнофольклорної наукової думки в Галичині. Ця публікація, що підготовлена понад 120 років тому, – це глибока шана композиторові, диригентові, цитристу-віртуозу, збирачеві фольклору, священникові Миколі Кумановському. Оперта на народнопісенний матеріал, творча спадщина уродженця мальовничого подільського краю сприяла становленню, розвитку і популяризації нашої національної музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський О. Спомини з мого життя. – К.: Смолоскип, 2004.
2. Вісті з єпархії Львівської // Діло. – 1885. – Ч.36.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К., 1960.
4. Історія української музики в шести томах. – Т. 2: Друга половина XIX ст. / Ред. колегія: Т.П.Булат, О.С.Олійник, А.К.Терещенко. – К.: Наук. думка, 1989.
5. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. – Львів: Поклик сумління, 1997.
6. Колядки і щедрівки / Упоряд. О.Дея. – К.: Наук. думка, 1965.
7. Колесса Ф. Усна словесність / Упоряд. Б.Луканюк, О.Смоляк. – Тернопіль: Підручники та посібники, 1996.
8. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Упоряд. і автор передм. Ю.Ясиновський. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1995.
9. Кумановський М. Колядки з уст народу // Правда. – 1877. – №№ 8, 9.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд. З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т. I.
11. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI.
12. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Упоряд. Л.Мелех-Яросевич. – Львів: Каменяр, 1992.
13. Музичні твори Євгена Купчинського. – Львів, 2004.
14. Німилович О. Композитор, дослідник, виконавець – отець Микола Кумановський // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – №2(11). – Тернопіль-Київ, 2003. – С. 3-9.
15. Новинки // Діло. – 1893. – Ч. 111.
16. Новинки // Діло. – 1894. – Ч. 101.
17. Новинки // Діло. – 1894. – Ч. 162.
18. Письма з краю // Діло. – 1898. – Ч. 252.
19. Русалка Дністровая / Вступ. стаття, прим., підг. текстів М.Шалати. – К.: Дніпро, 1987.
20. Франко І. Руська народна музикальна гармонія // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наук. думка, 1980. – Т. 33. – С. 25-29.

21. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999.

Olexandra Nimylovytch

**CREATIVE PERSONALITY OF THE PRIEST M.KUMANOVSKIJ AND HIS
FOLKLOR COLLECTION «Z UST NARODU»**

This article features important stages of the creative activity by priest M.Kumanovskij (1846-1924) as a composer, conductor and folklore's collector. The attention is focused on his folklore collection «Z ust narodu» (1877).

Росіна Румар

**РОЛЬ ДІЯЧІВ КУЛЬТУРИ ПОЛЬСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ
ПОДІЛЬСЬКОГО КРАЮ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)**

У статті розглядається роль діячів культури польського походження та їх особистий внесок у музичне та загальнокультурне життя Західного Поділля другої половини ХІХ– початку ХХ століття.

Територія Поділля – це унікальний в етнокультурному відношенні регіон, який увібрав у себе мистецькі надбання не тільки титульного народу, але й польського, російського, єврейського, молдавського, вірменського. Взаємовпливи етнічних культур на території краю відбувались неоднорідно. З одного боку, вони природно взаємодіяли і взаємопроникали одна в одну у мистецьких та просвітницьких формах діяльності, що часто було зумовлено економічною співпрацею. З іншого боку, кожна етнічна група намагалась зберегти неповторність, своєрідність духовних традицій, плекала свої звичаї.

Саме чисельність і активність польського населення на Поділлі в ХІХ ст., а також наявність спільного ворога для поляків і українців – російського самодержавства – спричинила такі тісні і плідні контакти в літературі та мистецтві на східних теренах України, і зокрема на Поділлі.

Не одне покоління українських істориків-красзнавців досліджувало діяльність видатних діячів польського походження, які проживали на території Західного Поділля і присвятили свої надбання українській культурі та науці. У червні 1999 р. в м. Хмельницькому відбулася міжнародна конференція «Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки». Деякі матеріали цієї конференції, зокрема статті О.Пажимського [6], В.Прокопчука [7], А.Сваричевського [9], торкалися музичних сторінок життя поляків на території Західного Поділля. П.Я.Слободянюк у своїй книзі «Культура Хмельниччини» [10] присвятив частину матеріалу іноетнічним особливостям краю, де висвітлюється мистецька діяльність поляків. Деяка частина культурологічного матеріалу публікується в періодиці. Однак останнім часом бракує спеціальних музично-історичних розвідок, в яких би докладніше висвітлювалася роль польських музикантів-професіоналів і аматорів у розбудові української культури краю.

Мета статті – деталізувати відомі раніше, але недостатньо досліджені факти історичних витоків музичної культури, які пов'язані з діяльністю митців польського походження і дослідженням їх ролі в музичному житті Подільського краю, та надати цим фактам хронологічної послідовності.

Історія подільської культури сягає глибини віків. Вона позначена впливом різних іноетнічних культур, травмована нищівними війнами, національно-релігійним і шовіністично-ідеологічним гнітом, розмиванням традицій і звичаїв, заборонаю мови, нищенням інтелігенції, спустошенням храмів, руйнуванням національних пам'ятників і, врешті-решт, втратою ідеалів. Багато інформації стерлося з народної пам'яті, відійшло в небуття разом з історичними подіями та їх творцями.

Характеризуючи польський вплив на подільську культуру, треба мати на увазі те, що наприкінці ХVІІІ ст. на Поділлі поляки становили більшість правлячої державної, релігійної та господар-

ської верхівки. Зрозуміло, що політика колонізації подільських земель, засилля польської культури гальмувало розвиток автохтонної національної культури. Польські буржуазно-поміщицькі кола, ідеологи робили все, щоби виправдати, обґрунтувати право Польщі на подільські землі. Великодержавним польсько-католицьким цілям були підпорядковані всі сфери духовно-культурного впливу, особливо наука, література, культурно-мистецькі заклади, історія, географія, етнографія, мовознавство та ін.

Це призвело до того, що навіть частина українців стали називати себе поляками, прийняли католицьку віру, запроваджували польську мову, звичаї, побут, обрядовість.

Але було в україно-польських взаєминах чимало позитивного. Подоляни мали можливість пізнавати не лише польську, але й культивовану панамі західноєвропейську культуру, музику, живопис, літературу, фольклор, що впроваджувалися зусиллями польських діячів культури і мистецтва, які в багатьох випадках мали більше можливостей отримати кращу освіту, ніж українці.

До того ж не вся польська інтелігенція сповідувала власну «вищість» і «обраність». Наприклад, такі діячі літератури і мистецтва, як Северин Гощинський, Богдан Залеський, Мар'ян Гославський, Константин Пжездецький, Антон Коціпінський, Михайло Завадський та інші критично ставилися до вищості та «правомірності» польського панування на Україні, натомість визнавали, високо оцінювали й пропагували фольклор та етнографію українського народу, його мову і культуру.

Спілкування етнічних культур на території краю відбувалося неоднорідно. З одного боку, вони весь час взаємодіяли і контактували у своїх мистецьких та просвітницьких формах діяльності, що часто були зумовлені економічною співпрацею. З іншого боку, кожна нація намагалась зберегти неповторність власних традицій, плекала свої звичаї. Як зазначає відома дослідниця культури галицького краю Л.Кияновська, «у духовному розвитку краю природно співіснували дві різноспрямовані тенденції художнього розвитку кожної з націй, проживаючих на території краю:

– доцентрова, як така, що була спрямована на ствердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві, мала важливе громадсько-патріотичне значення, сприяла розвитку самосвідомості кожної з націй;

– відцентрова, в котрій природно об'єднувались і розмаїті впливи сусідніх культур, і нові загальноєвропейські стильові віяння, що тяжіла до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації нових художніх віянь.

Розвиток цих тенденцій відбувався доволі неоднорідно, адже в історії краю періоди бурхливого піднесення і значних художніх здобутків змінювались добою «провінціалізації», духовної стагнації і розчарування у колишніх ідеалах. По-різному взаємодіяли і провідні національні культури – в окремі десятиріччя вони майже не дотикались, в інші ж виявляли дивовижні співпадіння естетичних устремлень і певний «паралелізм» мистецьких здобутків, репрезентували тісну співпрацю діячів культури, які належали до різних національностей»[4, 15].

Таким чином, досліджуваний регіон виділяється серед своєрідних за культурними традиціями і багатих на мистецькі здобутки інших регіонів України самобутніми традиціями і сформувався особливим чином у результаті особливостей історичного розвитку. Знаходячись на перехресті між Сходом і Заходом, Поділля, як і Галичина та Буковина, акумулювало у своєму розвитку розмаїті національні та релігійні традиції, котрі часом перепліталися, синтезувалися між собою, іноді ж розвивалися в гострому протистоянні, утверджуючи власну неповторність та відрубність.

Симптоматичною може вважатися поява української школи в польській літературі XIX ст., саме в середовищі тих письменників-поляків, які жили на українських землях (Богдан Залеський, Северин Гощинський, Антоній Мальчевський). Подібний інтерес до української історії і пісенної спадщини можна помітити у творчості польських музикантів Поділля, проте вже дещо пізніше. Якщо романтична літературна «українська школа» в польській культурі найплідніше розвинулася в 20-х – 30-х рр. XIX ст., то музиканти-поляки, які зверталися до української тематики, творили в 50-х – 70-х рр. XIX ст.

Музичне життя в Україні в другій половині XIX ст. помітно змінюється. Воно збагачується новими формами, до нього поступово прилучаються демократичні верстви населення. Поряд з кон-

церами в салонах міської аристократії значного поширення набувають концерти інтелігенції (аматорів, композиторів, вчителів музики), а також зберігається заснована ще у XVIII ст. традиція музикування в садибах і маєтках, де нерідко на кошти власників утримуються оркестри та навіть театри.

Професіоналізація музичного життя на Поділлі й на Україні в цілому відбувається поступово і умовно поділяється на декілька етапів:

- впровадження сталих західноєвропейських традицій в культурне життя заможних подільських маєтків;
- відродження камерно-інструментального жанру в творчості «новоутвореної» плеяди композиторів, які пов'язані з Поділлям;
- становлення професійної музичної освіти на території Подільської губернії. Більшість поляків з дворянських родин мали чудові маєтки на території Поділля і були дещо «замкнені» від активного культурного життя Європи, тому саме їхні садиби стали осередком впровадження і відродження професійного культурного життя на першому етапі.

Одним із таких важливих осередків художньої та музичної культури Поділля було «гніздо» польських графів Пжездецьких, яке з 1744 р. існувало на Чорному острові (поблизу м. Хмельницького). Особливо відомим меценатом був Константин Пжездецький (1782-1856). При його маєтку утримувався оркестр, який був відомий далеко поза межами краю. Граф Пжездецький забезпечив справді професійний рівень музикантів, тому для керівництва оркестром був запрошений італійський диригент Луїджі Тоніні [2].

Іншим осередком культурного процвітання Подільського краю був замок Міхала Маковецького (с. Михайлівка поблизу Хмельницького). Тут були зібрані цінні речі декоративного й образотворчого мистецтва, а перлиною була бібліотека зі старовинними книгами. Відомо, що одне літо в Михайлівці провів письменник Генріх Сенкевич (1846-1916), пишучи свого «Пана Володійовського», користуючись архівами і бібліотекою маєтку.

Помітним явищем в Україні середини XIX ст. були благодійні концерти. Організовували їх переважно викладачі музики. У добротинних концертах брали участь аматори і професіонали, місцеві виконавці та гастролери.

Значною музичною подією в концертному житті України були виступи угорського композитора і піаніста Ф. Ліста в 1847 р. Після першого концерту в Києві він познайомився з княгинею Кароліною Івановською-Вітгенштейн (Сайн-Вітгенштейн), яку палко покохав. Ліст був гостем княгині в маєтку Воронківці (нині село Хмельницького району), власницею якого вона була. Відпочиваючи на подільській землі, композитор написав «Угорську рапсодію №2» та фортепіанні п'єси на тему українських народних пісень «Ой, не ходи, Грицю», «Віють вітри, віють буйні», які увійшли в цикл «Колоски Воронівецькі» [3, 267].

У цьому ж році він відвідав і вищезгадане «гніздо Пжездецьких». На честь видатного музиканта місцевий оркестр виконував увертюри Дж. Россіні, Г. Доницетті та інші твори західноєвропейських композиторів XIX ст.

На переломі XIX–XX ст. перебування видатних композиторів на Поділлі продовжується. Ще одним видатним композитором, який відвідав подільський край, був Ігор Стравінський. Його приїзд на Поділля залишив певний слід у творчості. За визнанням самого автора, на створення балету «Петрушка» його наштотували спогади про перебування на Поділлі.

Стравінський побував у краї двічі – у 1891 і 1892 рр. Він відпочивав влітку у матерінової сестри, яка володіла маєтком в с. Печеськи, що недалеко від Проскурова. Тоді композитор побував на знаменитих ярмарках у Ярмолинцях, від яких був у захопленні. «Яскраво розшите святкове вбрання селян, велика кількість різноманітних виробів сільських умільців, циркові вистави, і, особливо, змагання в танцях назавжди залишили у пам'яті хлопчика глибокий слід. Пізніше, працюючи над балетом «Петрушка», він використав епізоди з народного гуляння, ігор та забав подільського люду, а в танці кучерів і конюхів – подільський козачок і тропак» [1].

Ще одним осередком культурного життя Поділля був палац, побудований Пйотром Чечелем (1754-1843). Його онук – Якуб Чечель – у 1854 р. відкрив у садибі чи не найпершу в губернії сільсь-

ку музичну школу, де навчалися підлітки (10-17 років) гри на духових та смичкових інструментах. Для цього запросив відомого в Україні та Польщі диригента, скрипаля, композитора Родеріка Брауна, під керуванням якого ставилися балети, виконувалися симфонічні твори.

Імена багатьох діячів української, російської та польської культур залишили помітний слід в історії садиби та краю. Її відвідували наприкінці XIX – на початку XX ст. академіки, професори, композитори, музиканти-виконавці, студенти, лірники, бандуристи та місцева інтелігенція [5].

Гостями маєтку були знані на той час діячі мистецтва: російський композитор, скрипаль В.В.Безікірський (1835-1919), учениця А.Рубінштейна, польська піаністка Софія Познанська (1870-1947), професор Московської консерваторії скрипаль К.Кламрот.

З 50-х р. XIX ст. на Поділлі розпочинається новий етап розвитку професійного музичного мистецтва. У творчості українських композиторів відроджується камерно-інструментальний жанр, який після смерті Бортнянського практично відходить на другий план. Він пов'язаний саме з діяльністю подільських композиторів польського походження. Їхня творчість розвивалася на перехресті різних стильових тенденцій. З одного боку, можна помітити в ній вплив народнопісенної мелодики та прийомів інструментального музикування (здебільшого в танцювальних ритмах), а з другого – осмислення (переважно доволі вторинне) досягнень західноєвропейської та російської музики. Це позначилося на подальшому розвитку як жанрів, що виникли раніше (інструментальні обробки народних пісень, думки, шумки, варіації), так і відносно нових для української інструментальної культури жанрів (вальс, мазурка, ноктюрн, рапсодія, фантазія...).

Коротко окреслимо творчий доробок найвидатніших представників «подільської школи» польських музикантів, які органічно увійшли в українську культуру.

З них найстарший за віком Антон Гіацинтович Коціпінський (1816-1866) народився поблизу Кракова в місті Андрихові. У Львові він здобув музичну освіту і пізніше служив капельмейстером в австрійській армії, але військова служба не приваблювала його, і він, залишивши армію, віддався музичному мистецтву.

У 1848 р. Коціпінський прибув на Правобережну Україну і поселився в губернському місті Кам'янець-Подільському. Ставши на службу в музичний магазин Модеста Биховського, Антон Гіацинтович одночасно збирав українські народні пісні, займався етнографією та музичною справою, брав участь у громадському житті міста. На Поділлі Коціпінський розгорнув активну видавничу та педагогічну діяльність. У числі його найкращих учнів був, зокрема, Владислав Заремба.

На той час Коціпінський вже став відомим композитором і аранжувальником народних мелодій. Крім того, він займався виданням та розповсюдженням нотної літератури. Серед власних його «продукцій» знайдено чимало обробок як для голосу, так і для фортепіано, проте особливої уваги заслуговує той факт, що він упорядкував і видав у 1862 р. в Києві збірку «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» та етнографічну розвідку «Ярмарок на Україні».

Коціпінський видав збірку пісень з музикою двома мовами – українською та латинською. На розгортці сторінок праворуч друкувався український текст з музикою, а ліворуч – латинський. Це давало можливість читати і співати українські пісні у будь-якій європейській країні.

Пропаганда народної пісні відіграла велику роль у суспільно-політичному русі другої половини XIX ст. Хоча Коціпінський був поляком і свідком відвертих націоналістичних виступів політичних консервативних кіл, він зберіг демократичні риси і обстоював інтереси вільного спілкування народів. У його творчості не знайдено навіть натяку на применшення цінності культури того чи іншого народу – він був далекий від цього. Коціпінський віддано служив благородній справі пропаганди пісенності українського народу і був одним із зачинателів збирання її скарбів.

Хоча перебування Коціпінського на Поділлі було недовгим, воно мало істотний вплив на фольклористичну та композиторську діяльність. Адже майже третина матеріалу, яка увійшла до збірки «Пісні, думки, шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії», була записана на Поділлі [9, 393].

Мода на домашнє музикування вимагала нової продукції для любителів музики. Все більшої популярності набувають українські пісні, здебільшого в перекладах для фортепіано або для голосу із

фортеп'яним супроводом. Так, композитор Віктор Зентарський здійснив переклад творів із збірки «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» А.Коціпінського для фортеп'яно.

Творчість подільських композиторів, наступників Коціпінського, Владислава Заремби і Михайла Завадського, зосереджена головним чином на жанрах фортеп'яної і камерно-вокальної музики.

В.І.Заремба відомий як музикант, критик і педагог. Його творчість складається переважно з обробок народних пісень, які були популярні серед різноманітних верств населення – від аристократичних салонів до студентської молоді. Життєвий шлях Владислава Івановича Заремби (1833-1902) досліджений недостатньо (у біографії чимало прогалин). Відомо, що в 1846 р. сім'я композитора переїхала з м. Дунаївець (теперішньої Хмельницької області) до Кам'янця-Подільського, де Владислав здобув музичну освіту у братів Йосипа і Антона Коціпінських. У 1854 р. він працював органістом у костюлі при Кармелітському монастирі і одночасно вчив дітей гри на фортеп'яно.

За молодим Зарембою в Кам'янці-Подільському було встановлено поліцейський нагляд, що ускладнював його існування в місті та змусив в 1856 р. переїхати до Житомира, де і розпочалась активна музично-педагогічна, композиторська і виконавська діяльність. У 1896-1901 рр. Заремба очолював Воронезьке музичне училище, у Петербурзі диригував багатьма аматорськими хоровими колективами, був активним членом Російського музичного товариства.

У творчості В.Заремби набув інтенсивного розвитку український романс. Він став яскравим зразком сентименталізму в українській салонно-побутовій музичній культурі («Повій, вітре, на Україну», «Дивлюсь я на небо», «Сонце низенько, вечір близенько», «Віють вітри», «Ой, не ходи, Грицю»).

Композитор віддав належну увагу й поезії Т.Шевченка. У ній він знаходив близькі і зрозумілі з дитинства лірико-драматичні сюжети. Понад 30 творів до «Кобзаря» знайшли музичне прочитання В.Зарембою. Найбільш відомі – «Якби мені, мамо, намисто», «Утоптала стежечку», «Якби мені черевики». Окрасою репертуару багатьох виконавців були і залишаються його пісні «Де ти бродиш, моя доле» на слова С.Писаревського, «Ні, мамо, не можна нелюба любити» на слова С.Гребінки.

Крім обробок народних пісень, В.Заремба написав багато оригінальних творів салонного характеру, здебільшого полонезів. Йому належать два педагогічні збірники «Пісенник для наших дітей», та «Малий Падеревський», якими він розширив педагогічний репертуар, збагатив його легшими редакціями уривків з опери П.Чайковського «Пікова дама» та опер польських композиторів, а також фортеп'яних творів Ф.Шопена і своїх власних.

Яскравим представником подільської музичної культури був Михайло Адамович Завадський (1828-1887), який народився в селі Михайлівці (теперішньої Хмельницької області). Він був композитором, виконавцем та педагогом. Працював учителем співу в Києві та Кам'янець-Подільському. Автор понад 500 творів. З його ім'ям в українській інструментальній музиці пов'язаний розвиток пісенно-танцювальних жанрів, зокрема таких, як думка, шумка, чабарашка. Композитор вперше в історії української фортеп'яної музики звернувся до жанру рапсодії (Перша та Друга українські рапсодії). З оригінальних творів, присвячених українській тематиці, виділяються «Танці русалок», мальовнича п'єса «Привітання степу», незакінчена опера «Марія. Українська повість».

Довгий час музичне життя м. Кам'янця-Подільського залишалося на рівні домашнього та аматорського музикування, і лише з появою Тадея Діонісовича Ганицького завдяки його енергії та ініціативі вперше була створена міська музична школа (у селах при мастках існували музичні школи, в яких отримували музичне виховання з метою музикування у панському оркестрі), почали організовуватися виступи професійних музикантів, регулярні концерти учнів. Саме з цього часу розпочинається третій етап – становлення професійної музичної освіти.

Т.Ганицький народився 22 серпня 1850 р. у сім'ї подільських поміщиків. Початкову освіту отримав у Кам'янець-Подільському та Одесі, а музичну – у Відні (клас скрипки у Я.Донта та у вищій музичній школі у Й.Іоахіма). У 1877 р. в Німеччині Ганицький дістав визнання скрипаля-

віртуоза, був викладачем по класу скрипки в Берлінській консерваторії, організовував музичні вечори камерної музики, виступав як музикант-критик. У 1894 р. продовжив критичну, наукову, педагогічну і композиторську діяльність у Варшаві, де видав низку наукових і педагогічних праць. Найбільш відомі роботи цього періоду – «Зародження і розвиток інструментальної та симфонічної музики», навчальний посібник «Щоденні вправи для скрипки» та «Концертна мазурка для скрипки».

У 1903 р. Ганицький оселився в Кам'янці-Подільському, де перш за все відкрив музичну школу. На початку в школі займалось 60 учнів. Одразу було створено оркестр, квартет та інші ансамблі. Діяльність новоствореної школи носила відверто демократичний характер. У січні 1904 р. було створено підготовчий клас для дітей із бідних сімей [11].

Першими, хто самовіддано служив музично-просвітницькій справі, були випускник Варшавської консерваторії А.Лозинський (теорія музики та фортепіано), випускник Московської консерваторії С.Булгакова (спів). Поступово школа Ганицького дістала загальне визнання і стала провідним центром музичного виховання у всьому подільському краю.

У «Подільському віснику» за 1908 р. відзначалося: «Місто наше вельми зобов'язане п.Ганицькому за насадження музики в нашому, не скажеш, щоб дуже музичному місті, і приємно бачити, що суспільство це оцінило» [8].

Сам Т.Ганицький виступав у концертах як соліст, ансамбліст та диригент. Завдяки високому рівню викладання в школі багато хто з її випускників був готовий для продовження навчання у провідних консерваторіях Росії та Європи. Маєстро та його оркестр увійшли до складу всеукраїнського товариства ім.М.Леонтовича.

Видатний мистецтвознавець, фольклорист, шевченкознавець, професор Кость Вітальович Широцький також був тісно пов'язаний з цим краєм. У 1906 р. він закінчив Кам'янець-Подільську духовну семінарію, а у 1918-1919 рр. працював професором Кам'янець-Подільського Українського університету.

К.Широцький досліджував мистецтво, культуру, історію, фольклор, звичаї та побут населення України і, зокрема, Поділля. Опублікував понад 140 праць, серед яких важливе наукове значення мають «Подольские колядки и щедрики» (1908), «Церковні стародруки» (1918) та ін. У творчості К.Широцького відображені традиції фольклорно-етнографічної школи Подільської духовної семінарії середини ХІХ – початку ХХ ст., які заклали М.Симашкевич, С.Руданський, А.Свидницький, М.Леонтович та ін. У 20 –70-і рр. ХХ ст. творча спадщина Костя Широцького була «забута» і тільки з кінця 80-х він зайняв гідне місце в українських наукових колах.

Отже, на Поділлі надзвичайно плідними були україно-польські стосунки в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. Заможні польські родини, які мали на території краю великі маєтки, мали змогу утримувати раритетні бібліотечні видання, твори образотворчого мистецтва, невеликі приватні оркестри, до яких запрошували знаних на той час музикантів-керівників та приймали у себе видатних музикантів, зокрема таких, як Ференц Ліст. До цих осередків культури у свій час навідувалися діячі науки та мистецтва і «черпали з подільських джерел» натхнення для своєї творчості.

Подільський фольклор, як і подільські краєвиди, приваблювали не одного музиканта та поета. Високоосвічені музиканти польського походження, які мали можливість навчатись у престижних закладах України та за кордоном (А.Коціпінський, В.Заремба, М.Завадський, Т.Ганицький, К.Широцький), зробили великий внесок у фольклористичну, композиторську та музично-громадську діяльність на території краю.

Імена польських діячів, котрі немало зробили для розвитку українського музичного мистецтва, не забуті. Зокрема, обласна премія в галузі музичного мистецтва носить ім'я В.І.Заремби, а в галузі мистецтвознавства, фольклору та етнографії встановлена премія ім. К.В.Широцького.

ЛІТЕРАТУРА

1. Житкевич А. Підказало Поділля: [Про перебування І. Стравінського на Поділлі] // Радянське Поділля. – 1972. – 25 червня.

2. Зінків І. Камерно-інструментальна музика // Історія української музики в шести томах /Ред. колегія М.Гордійчук, О.Костюк, Т.Булат та ін. – К.: Наук. Думка, 1989. – Т. 2. – С.291-293.
3. Івашук М. Ференц Ліст – гість Поділля // Культура Поділля: історія і сучасність: Матеріали другої науково-практичної конференції, присвяченої 500-річчю м.Хмельницького (27-29 серпня, 1993 року). – Хмельницький: Поділля, 1993. – С. 266-267.
4. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль: Астон, 2000.
5. Мистецтво України: біографічний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1997.
6. Пажимський О. Палаццо-паркові ансамблі ХVІІІ-ХІХ століття – осередки культури Хмельниччини // Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки: Зб. наук. праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (23-24 червня 1999 р.). – Хмельницький: Поділля, 1999. – С. 423-438.
7. Прокопчук В. Владислав Заремба – український і польський композитор // Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки: Зб. наук. праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (23-24 червня 1999 р.). – Хмельницький: Поділля, 1999. – С. 562-563.
8. Рибалка І. Видатний музикант // Подільський вісник. – 1908. – 18 жовтня.
9. Сваричевський А. Музикознавець і фольклорист А.Г.Коціпінський // Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки: Зб. наук. праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (23-24 червня 1999 р.). – Хмельницький: Поділля, 1999. – С. 555-559.
10. Слободянюк П. Культура Хмельниччини. – Хмельницький: Поділля, 1995.
11. Чайковська І. Скрипаль, диригент і засновник: До 100-річчя музичної школи // Кам'янець-Подільський вісник. – 2002. – 19 квітня.

Rosina Rymar

THE STATESMAN'S OF CULTURE BY POLISH ORIGIN AND THEIR ROLL IN THE MUSICAL OF PODILLYA IN THE SECOND PART OF THE XIX AND THE FIRST PART OF THE XX CENTURIES

In the article consider the men of culture of Polish origin and their personal payment in the musical life and in the general culture life of the west Podillya the second part of the XIX and the first part of the XX century.

Уляна Молчко

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ВАСИЛЯ КОССАКА

Стаття присвячена життєвому та творчому шляху визначного оперного співака, режисера Василя Коссака. Особлива увага приділена висвітленню останніх років праці актора в «Театрі ім. М.Старицького» в Стрию.

Багато визначних діячів із Західного Поділля приклалися до того, щоб пробудити Стрийщину, підняти її до праці за розвиток української думки, звичаю, просвіти. Великий вплив на цей підгірський край мав виходець з Подільського краю, відомий адвокат, громадський і політичний діяч Євген Олесницький, а також родини Калиновських, Пасік, Левицьких. До цих знаних людей у бойківському регіоні належить театральна сім'я Василя Коссака.

У музикознавчій літературі, зокрема в «Енциклопедії Українознавства» [9], в «Малій Українській Музичній Енциклопедії» [10], в «Словнику співаків України» І.Лисенка [13], в біобібліографічному словнику «Діячі української музичної культури» П.Медведика [14], в біографічному довіднику «Мистецтво України» [11] знаходимо коротку інформацію про цього визначного співака та актора. Про його мистецьке родинне оточення описано в книзі П.Медведика «Катерина Рубчакова» [15]. У журналі «Театральне Мистецтво» К.Поліщук стисло подає біографічні відомості про митця. Окремі публікації в часописах початку ХХ століття висвітлюють його діяльність у тогочасному театральному житті Галичини. Режисерські здібності цього визначного діяча згадано в

«Нарисі українського театру в Галичині» С.Чарнецького [19], у спогадах «Повість про моє життя» Л.Кривицької [12], в об'ємній праці «Наш театр» [1], у книгах В.Ревуцького «В орбіті світового театру» [17] та Л.Філоненка «Ярослав Барнич» [20]. Діяльність Василя Коссака як диригента театру «Українська Бесіда» ґрунтовно подано в монографії О.Бонковської «Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915-1924» [3]. В історико-краєзнавчих працях про підгірський край поміщена інформація про роль В.Коссака у становленні театру на Стрийщині [2; 5].

Мета статті – висвітлити життєвий та творчий шлях В.Коссака, який своє життя та мистецький талант присвятив розвитку національного театру в Галичині.

Василь Коссак народився 12 лютого 1886 року в м.Чорткові, що на Тернопільщині, в сім'ї диригента-аматора міського хору, дяка Андрія Івановича Коссака (1850-1917) та Розалії Григорівни Федорович (1856-1923). Рід Коссаків відзначався артистичністю та співучістю. У сім'ї виховувалося шестеро дітей: Михайло, Марія, Антоніна, Катерина, Василь, Володимир. Найстарший син Михайло (1874-1948) був талановитим театральним диригентом, педагогом та композитором. Він відіграв велику роль у мистецькому становленні Василя та його середущої сестри Катерини. Закінчивши Львівську консерваторію, Михайло з 1893 р. по 1896 р. працює хористом, хормейстером і педагогом-вокалістом у польській оперетковій трупі Ю.Мишковського. Це стало доброю фаховою школою для нього як майбутнього диригента Українського театру товариства «Руська Бесіда» в період 1896-1914 рр. П.Медведик у книзі «Катерина Рубчакова» зазначає, що «з іменем диригента М.Коссака і режисера Й.Стадника пов'язана нова сторінка в історії українського музичного театру дожовтневого часу» [15, 12].

Катерина Коссак-Рубчак (1881-1919) – одна із визначних українських драматичних актрис і співачок того часу. Теофіль Демчук порівнює її з «театральним скарбом» для театру «Руська Бесіда» у Львові [4, 7]. Про її вокальні здібності він пише: «Як співачка, була наділена від природи ліричним сопрано, а в її голосі переливалися нотки то життєвої радості, то смутку, який іноді доводив до плачу...» [4, 7].

Сестри Марія Коссак-Костева (1876-1930) та Антоніна Коссак-Дякова (1878-1952), а також наймолодший брат Володимир Коссак (1888-1924) також стали акторами і працювали у вже згаданому театральному колективі.

У цій обдарованій мистецькій родині зростав Василь Коссак, п'ята дитина в сім'ї. Спочатку він навчався в чортківській виділовій школі, а пізніше перейшов до учительської семінарії. Клим Поліщук зазначає, що у 1903 р. «з ним трапилася пригода, як то трапляється з багатьма іншими. Попавши випадково до театру під дирекцією Губчака, завдяки своїй музичній розвиненості й прекрасному «високому» баритону відразу стає цінним членом артистичної дружини» [8, 11]. З 1905 р. молодий юнак переходить до театру товариства «Руська Бесіда» Миколи Садовського, який на той час керував колективом, а згодом в 1906 р. входить до складу трупи театру «Українська Бесіда» у Львові під дирекцією Йосифа Стадника. У цей час Василь навчається в музично-драматичній студії, яку вели Й.Стадник та М.Коссак.

Найяскравіше В.Коссак виявив свій талант як співак у таких операх: Ш.Гуно «Фауст» (роль Фауста), С.Монюшка «Галька» (роль Антося), П.Чайковського «Євгеній Онегін» (роль Ленського), Ж.Бізе «Кармен» (роль Дона Хосе), Д.Верді «Травіата» (роль Альфреда), Д.Пуччіні «Чіо-Чіо-Сан» (роль Пінкертон), Д.Січинського «Роксоляна» (роль Сулеймана), М.Лисенка «Наталка Полтавка» та «Різдвяна ніч» (роль Петра; Вакули), С.Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (роль Андрія), М.Аркаса «Катерина» (роль Андрія), Я.Лопатинського «Еней на мандрівці» (роль Енея). Він був партнером провідних тогочасних артисток Ф.Лопатинської, С.Стадникової, а також Катерини Рубчакової. П.Медведик у розвідці про цю визначну артистку зазначає: «Роль Марусі у виставі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» виконувала Рубчакова понад чотирнадцять років. Мінялись її партнери у ролі Гриця: Іван Рубчак, згодом – співаки І.Григорівич і В.Коссак» [15, 45].

З 1906 р. по 1914 р. Василь Коссак багато працював над піднесенням на сцені класичного музичного репертуару. Про його вокальний талант писали: «Щодо п.Коссака – то це теж першорядна сила в нашій театрі. Його звисний баритон теноровий мусить подобатися кожному. Коссак співає

у всіх операх партії тенорові. Нам здається, що повну красу свого голосу показав би п. Коссак ще ліпше в баритонових партіях (високий баритон)» [14, 413].

З початком Першої світової війни театр товариства «Руська Бесіда» припиняє свою діяльність у зв'язку з арештом австро-угорською владою трупи, яка перебувала в той час на гастролях у Борщові на Тернопільщині. Василь Коссак, перебуваючи у Львові, взявся до організації так званого Легкого театру, репертуар якого складався з оперет і українських пісень. Дуже популярною у ньому була «Наталка Полтавка» М.Лисенка. Але, як згадує Клим Поліщук, театр не міг існувати, «бо тодішній московський комендант залоги м.Львова рішучо заборонив які б то не було українські вистави» [8, 12]. При спробі отримати дозвіл спілняка В.Коссака було заарештовано, а він перейшов працювати у приватний водевільний мініатюрний театр «Cassino de Paris». Олена Бонковська зазначає, що «за відсутності конкуренції цей театр, незважаючи на розважальний, невисокого художнього рівня репертуар (короткі фарси чи оперетки, популярні арії з відомих опер, скетчі, монологи, гуморески, українські пісні, музичні і танцювальні номери тощо) користувався чималою популярністю» [3, 37].

На початку літа 1915 р. ворожі війська покидають Львів, але В.Коссакові не вдається організувати театр товариства «Руська Бесіда», «оскільки під час російської окупації з наказу військового командування товариство припинило свою діяльність» [3, 38]. У цей час він утворює власний колектив, котрий отримав назву «Український Людовий Театр». Митець працював у надзвичайно скрутних матеріальних умовах, але незважаючи на це на сцені театру було відновлено деякі опери та здійснювалися нові постановки.

У 1916 р. у Львові знову починає діяти товариство «Українська Бесіда», яке бере під свою опіку Український Людовий Театр. Про цей факт описано в часописі «Шляхи»: «Годить ся згадати, що вже в часі від osvobodження Львова змінено початкову назву театру. «Український Людовий Театр» у Львові під управою Василя Коссака на «Український Театр «Руської Бесіди» під управою Василя Коссака» [7, 625]. Для утримання колективу Товариство обіцяло надавати театрові субвенцію (допомога – У.М.)на суму 800 корон щомісячно, які виділяв Крайовий Відділ. Клим Поліщук у публікації «Василь Коссак» зазначає, що «справа вже була налагоджена цілком добре, але мусів (В.Коссак – У.М.) зоставити все і йти до війська. Зголосившись до війська, був на якийсь час причислений до львівської станиці січових стрільців, де мав змогу працювати далі над організацією театру» [8, 12]. Вище згаданий театр у часи Першої світової війни отримує назву «Стрілецького» «позаяк його основний чоловічий склад становили актори у стрілецьких одностроях» [3, 42]. Товариство «Українська Бесіда» весь час контролювало діяльність театру, що тільки шкодило справі і викликало тертя у відносинах. Цей складний період знайшов відображення в публікації «Живий труп»: «Воєнна хуртовина, що потрясла нашим життям до самих корінів, перервала також нитку життя українського театру в Галичині. Одначе той театр навіть в нужденних крушинах, в найчорнішу добу воєнних лихоліть довів дрібні признаки життя. Правда, театральна дружина (представлена п. Коссаковим і товариством) була змушена до того, крім замилювання до сцени, також інстинктом самозбереження. Та як-небудь там було, факт остане фактом, а заслуга заслугою без огляду на мотиви» [6, 692].

У травні 1917 р. художнім керівником театру затверджують Катерину Рубчакову. На той час «склад театральної трупи вагомо поповнюється такими професійними акторами, як Олексій Попович, Василь Коссак, Ірина Коссакова, Петро Сорока» [3, 57]. Отже, співак зосереджується на праці актора-вокаліста, гастролує разом з колективом містами Галичини.

У зв'язку з передислокацією в 1918 р. легіону УСС на Східну Україну, сцену театру покинуло багато артистів-чоловіків. К.Рубчакова, усвідомлюючи неможливість доброї організації акторського колективу в таких умовах, відмовляється від керівництва театром. Влітку 1918 р. український театр у Львові був змушений припинити свою діяльність і відновив її після тримісячної перерви. Його очолив В.Коссак. У часописі «Новий час» Михайло Новаковський відзначає: «На щастє пересилене минуло, й товариство «Української Бесіди» зложило провід у руки Василя Коссака. Хоч, як захмарений овид нашого життя, є надія, що сей довголітний робітник галицької сцени зуміє прямо з під землі добути артистів і згуртувати їх побіч себе. Як бачимо, Коссак приєднав до дружини побіч

нових людей, також і кілька знаних, голосних сил. Бачимо в його трупі з пань: Волинцівну, Дякову, Осиповичеву, Рубчакову, Юрчакову, а з панів: Бенцяля, Бодака, Герасимовича, Коссака, Ніжанковського, Новаковського, Стефановича, Хедерка. Небагато їх, але треба признати, що в сучаснім розладі життя хочби таку дружину міг зеднати хиба чоловік із такими артистичним спорідненнями, як Коссака ...» [16, 7].

Схвальні відгуки зустрічаємо і про його акторські виступи. Так, Сидір Твердохліб пише, що у виставі «Ой, не ходи, Грицю» вирізнявся В.Коссака (роль Гриця), гра якого була «справді артистична: прегарний і симпатичний голос надає йому як амантові стільки принади, що не один артист може позавидувати» [18, 74]. О.Бонковська наголошує на складному історичному періоді, в якому опинився театр під дирекцією В.Коссака. Так, «5 березня 1919 р. УГА відновила активні бойові дії вздовж усього фронту, зокрема розпочала наступ на Львів. Польська окупаційна влада знову закрила український театр» [3, 74]. Митець домігся дозволу на вистави у Львові в середині вересня 1919 р. У цей час на сцені театру ставили «Наталку Полтавку» І.Котляревського, «Діти Агасфера» С.Белої, «Ой, не ходи, Грицю» та «Циганку Азу» М.Старицького, «Жидівку-вихрестку» І.Тогобочного, «Трійку гільтяїв» Й.Нестроя, «Украдене щастя» І.Франка, «Невольник» М.Кропивницького; опери М.Лисенка «Чорноморці», М.Аркаса «Катерина», комедію К.Гольдони «Мірандоліна». Особисто В.Коссака виступає у виставах М.Старицького «Маруся Богуславка» (у ролі Гінея), С.Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (у ролі Карася), М.Кропивницького «Вій» (у ролі Хоми Брута), яку грав бездоганно.

У статті «Театр Василя Коссака» Володимир Блавацький згадує, що «Василь Коссака був прекрасним тенором і непоганим актором. Такого Барінкаля в «Циганському бароні» не довелося мені більше бачити ні на нашій, ні на чужій сценах. Антось у «Гальці» Монюшка, Елезар в «Жидівці» Галеві, Йовжі в «Циганському коханні» Легата і багато ролей у побутовому українському репертуарі (Ой, не ходи, Грицю», «Чорноморці», «Хмара») давали змогу Коссакові виявляти красу його багатого голосу і добру акторську гру» [1, 569].

У 1920 р. колектив театру грав старий репертуар, а також митець поставив невідому в Галичині трагедію С.Черкасенка «Про що тирса шелестіла». Становище театру «Української Бесіди» в цей час ускладнилося через «брак широкого цілісного репертуару, фахової режисури: оперуючи слабким, переважно аматорським акторським складом, театр «Української Бесіди» тепер уже (як на відносно спокійну першу половину 1920 р.) не задовольняв запитів львівської української громадськості, які раніше, під час польсько-української війни 1918-1919 рр. не зважала на всі його хиби і недопрацювання. Адже тоді найважливішим був факт функціонування у Львові національного театру» [3, 87]. Саме завдяки В.Коссаку театр у місті в часи польської окупації був відроджений і діяв.

Весною 1920 р. митець організує «Українську театральну дружину», яка отримує право працювати в провінції: на землях усієї Малопольщі, за винятком Кракова і Львова. Про цей колектив Леся Кривицька згадує: «Не можна не згадати і про трупу відомого в той час діяча українського театру В.Коссака в Коломиї. У різний час у ній грали Рубчак, Шеремета, Нижанківський, Садовський, Стадники. Крім драматичних вистав, тут ішли опери «Галька» Монюшка, «Катерина» Аркаса, «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемівського. Сам Коссака був талановитим артистом на співочі ролі, з успіхом виконував партії Ленського, Вакули, Фауста, дон Хосе» [12, 28].

Впродовж 1921-1922 рр. театр В.Коссака продовжував свою працю. Як зазначає Клим Поліщук, «не з меншим успіхом, як то було до того, але весною 1922 р. з причини перевтоми, а рівнож із неможливих сучасних умов ширшої публічної праці, розпустив (В.Коссака. – У.М.) свою трупу з тим, щоби при першій нагоді стягти її знову в одне ціле» [8, 12].

У період 1923-1927 рр. митець виступає в музичних виставах Й.Стадника. Так, у 1923 р. грає роль Рене у «Добродійній Сузанні» Ж.Гільберта, а в 1924 р. виконує тенорову партію жида-золотаря Гейзера в опері Ф.-Ж.Галеві «Жидівка».

З 1926 р. по 1932 р. В.Коссака впливається в культурно-мистецьке життя Стрия та організує «Український театр ім. М.Старицького». Місто на той час вже мало свій театральний гурток, який був заснований в 1894 р. при товаристві «Просвіта». С.Чарнецький високо оцінював діяльність згаданого колективу у «Нарисі з історії українського театру в Галичині». Він писав: «З аматорських гуртків товариства «Бесіда» найкраще (особливо в 1899-1903 рр.) процвітав гурток у Стрию. Душею

його були Євген Олесницький, Олекса Бобикевич та Іван Вахнянин. Стрий мав знаменитих аматорів-виконавців (Устиянович, Нижанковська, Львовна, Вахнянинівна, Дуткова, Сав'юк, Дригинич, Сельський, Клита, Сілецький). Ставили Фредрові «Пан Бенет» і «Дами і гусари», Гоголя «Ревізор», Глінського «Шалавила», Цеглинського «Тато на заручинах», Горького «Міщани» і Мольєра «Вдаваний хворий» [19, 192]. 1919-1922 рр. називають золотою добою в розвитку драматичного гуртка. «З 1923 р., – як пише Іван Боднарук, – коли стрийська молодь почала вписуватися на вищі студії, гурток почав занепадати» [2, 280].

Стрийський аматорський гурток здобув фахового режисера Василя Коссака, який у 1926 р. став директором та переіменував драматичний колектив на Театр ім. М.Старицького. Завдяки йому Стрий здобув статус театрального міста. Актори-аматори працювали з ентузіазмом. Першою виставою була «Несподіванка» Ростовського, котра була підготована дуже дбайливо. Подальший репертуар становили постановки: «Жидівка-вихрестка», «Сотниківна», «Чудотворний лікар», «Чорноморці». «Пісні в лицах», «Ой, не ходи, Грицю», «Пошились в дурні», «Чия дитина?», «Наталка Полтавка», «Украдене щастя», «За двома зайцями», «Хмара», «Сватання на Гончарівці». В.Коссака виховав у Стрию багато здібних акторів: Зенона Сташківа, Степана Сеника, Володимира Конашевича, Наталку Гойсак, Романа і Надію Петрінів, Осипа Садовського, Стефу Гарун, Анну Гаврилів, Марію Пристай, Анну Солтис, Омеляна Грубського, Богдана Яцкевича, Ольгу Вергановську. Стрийський театр об'їхав всю Стрийщину та Сколівщину, грали у Дрогобичі, Скольому, Миколаєві. Впродовж цих років театральний колектив здобув собі добру славу. Л.Кривицька у спогадах відзначає: «Правда, була ще змога перейти до іншої трупи. Крім нас і «Заграви», в той час працювали трупи Стадника, Когутяка, театр «Цвіркуна», який ставив тільки реву, театр ім. Старицького в Стрию під художнім керівництвом Василя Коссака та ще сім різних невідомих труп, яких просто рекомендували остерігатися і артистам, і глядачам» [12, 68].

Постійні виїзди по селах та містечках Стрийщини підірвали й так слабе здоров'я В.Коссака, і він захворів на туберкульоз, але праці в театрі не покидав. Митець помер 23 травня 1932 р.

Дружина Ірина Коссака (1882-1959) весь час працювала з чоловіком на різних театральних сценах, пропагуючи як твори світової класики, так і українське мистецтво [11, 323].

Життєвий та творчий шлях В.Коссака припав на складний історичний час австро-угорського панування та польської окупації. Але, незважаючи на суспільні обставини, актор та оперний співак невтомно працював для розвитку та становлення національного театру в Галичині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блавацький В. Театр Василя Коссака, 1919 (3 «Моїх дебютів») // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва: в 2 т. – Нью-Йорк, 1975. – Т.1: 1915-1975. – С. 569-572.
2. Боднарук І. На службі Мельпомени // Стрийщина: Історично-мемуарний збірник: у 3 т. – Нью-Йорк, 1990. – Т. 2. – С. 275-286.
3. Бонковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915-1925. – Львів: Літопис, 2003.
4. Демчук Т. Театральний скарб // Наша культура. – 1980. – №2. – С. 7; 10.
5. Дем'ян Г. З благословення Мельпомени // Хвилі Стрия: Сторінки з історії культури та національно-визвольного руху; Сучасне літературно-мистецьке життя. – Стрий: Щедрик, 1995. – С. 333-336.
6. Живий труп // Шляхи. – 1916. – Вересень-Жовтень. – С. 692.
7. Кілька слів про наш театр // Шляхи. – 1916. – №2-3. – С. 625.
8. К[лим] Л[аврино]вич [Клим Поліщук]. Василь Коссака // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. I. – Січень. – С. 11-12.
9. Коссака Василь // Енциклопедія Українознавства. Словникова частина. – Львів, 1994. – Т.2. – С. 1146.
10. Коссака Василь // Мала Українська Музична Енциклопедія / Упорядник О.Залеський. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1971. – С. 55.
11. Коссаки // Мистецтво України: Біографічний довідник. – Київ: Українська Енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1997. – С. 323.
12. Кривицька Л. Повість про моє життя. – Київ: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літерату-

- ри УРСР, 1958.
13. Лисенко І. Словник співаків України. – Київ: Рада, 1997. – С. 475.
 14. Медведик П. Діячі української музичної культури. (матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 412-413.
 15. Медведик П. Катерина Рубчакова. – Київ: Мистецтво, 1989.
 16. Н[оваковський] М[ихайло]. Галицький театр сучасності // Новий Час. – 1918. – №4. – С. 7.
 17. Ревуцький Л. В орбіті світового театру. – Київ-Харків-Нью-Йорк: Вид-во М.П.Коць, 1995.
 18. С[идір] Т[вердохліб]. З театру // Вперед. – 1919. – 21 лютого.
 19. Чарнецький С. Нарис українського театру в Галичині // Чарнецький С. Вибране. – Львів: Книжково-журн. вид-во, 1959. – С. 189-190, 192.
 20. Філоненко Л. Ярослав Барнич. – Дрогобич: Відродження, 1999.

Ulyana Molchko

CREATIVE WAY OF VASILIIY KOSSAK

The creative way of this famous opera singer, producer Vasiliy Kossak is described in the article. The special attention is spared to illumination of the years labour of actor in the Theatre by the name of M.Starytskyi in Stryi.

Наталія Толошняк

БОРИС КУДРИК – КОРИФЕЙ РОГАТИНСЬКОЇ ЗЕМЛІ

У статті йдеться про життєвий і творчий шлях знаного українського музикознавця, композитора, музичного критика, публіциста, уродженця опільської землі Бориса Кудрика і визначається його роль у розвитку музичної освіти і культури Рогатинщини.

Рогатин – старовинне княже місто з давньою історією, глибокими традиціями, багатою культурою, щедра на талановитих і видатних людей. Багата на події історія Рогатина ніколи не перестане бути предметом зацікавлення і наукових пошуків. Однак, на нашу думку, значний інтерес представляє не тільки історія славетного краю, але і її творці – уроджені рогатинці.

Серед яскравої когорти особистостей, що прославили Рогатинщину, виділяються священики – брати о. Павло і о. Теодозій Кудрики. Ці два велетні знаменної землі, що зростила славетну Роксолану, впродовж 60 років вірно служили парохами у Рогатині, брали активну участь у громадському житті опільського краю, «засівали у чорнозем людських душ добірне зерно та дбали, щоб те зерно сходило й процвітало на українській ниві» [1]. Уся родина Кудриків була взірцем невтомної праці для духовного й національного розвитку Рогатинщини. 1993 р. вдячними парафіянами була встановлена на фасаді церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Рогатині меморіальна дошка священикам Павлу і Теодозію Кудрикам. Однак родина о. Павла Кудрика відома ще й тим, що саме в ній народився знаний музикознавець, фольклорист, музично-критичний діяч, композитор і педагог Борис Кудрик. Тривалий час творча постать Б.Кудрика була майже невідома більшості знавцям і любителям музичного мистецтва, і лише після посмертної реабілітації (22.03.1993 р.) відкрилися можливості для вивчення й популяризації його діяльності завдяки доступу до багатьох заборонених матеріалів, що зберігалися в рукописних фондах та архівах м. Івано-Франківська та Львова. Тому метою нашої розвідки є реставрація на основі архівних і публіцистичних матеріалів, а також спогадів його сучасників життєвого й творчого шляху Б.Кудрика та виявлення його ролі у розвитку музичного мистецтва Рогатинщини.

Борис Кудрик народився у м. Рогатині Станіславівської (тепер Івано-Франківської) області. У свідоцтві про народження, виданому патріархальним братством м. Рогатина 1927 р., зазначається, що Борис Кудрик – син Павла Кудрика та Ірени Герасимович, народився 20 червня 1897 р. Мати майбутнього митця походила з сім'ї радника Рогатинського суду. Батько, як зазначалося вище, був священиком греко-католицької парафії, брав активну участь у громадському житті міста. Він був співзасновником (разом з о. Еміліаном Ваньом і о. Левом Залужним) гімназії Українського Педагогічного Товариства ім. Володимира Великого, організатором філій товариства «Просвіта», засновником і управителем Русько-Української Бурси, промотором і ентузіастом організації «Січ» у місті, а також засновником українського ощадного банку «Руської Щадної каси».

У сім'ї зростало четверо дітей: Віра (1895-1957), Борис (1897-1952) Дарія (1899-1955) та Юрко (1901-1919). Будинок Кудриків у Рогатині знаходився по вулиці Галицькій, 86, у якому зараз розміщується дитяча школа мистецтв ім. Бориса Кудрика.

Усі діти Кудриків навчалися у Рогатинській гімназії ім. Володимира Великого. Цю гімназію започаткували гімназійні курси, що були організовані товариством «Рідна школа» в 1906 р. в с. Заланів. З 1909 р. ці курси, що склали вже три повні класи, були перенесені до Рогатина, де 15 вересня того ж року була відкрита Рогатинська приватна українська гімназія.

Борис Кудрик розпочинає своє навчання у гімназії з часу її відкриття у Рогатині, вступивши до третього класу. Майбутній композитор з ранніх років виявляв своє захоплення музикою. Як він сам зазначав у автобіографічному нарисі, його заняття музикою розпочалися у дев'ятилітньому віці навчанням гри на скрипці: «Мав я різних учителів. Перший зшиток школи Шевчика, два перші Гомана (К.Гофман?) й Гурського (К.Горського?) – ось і весь навчальний матеріал» [4]. У 1907 р. після смерті стрийка його матері, радника Льва Герасимовича, великого приятеля В.Матюка і С.Воробкевича, родина Кудриків отримала всю його «музичну спадщину»: ноти і старий інструмент – фортепіано Вольфа. Саме з цього часу (з березня 1908 р.) Борис розпочинає навчання гри на фортепіано під керуванням своєї «бабуни». Як згадує сам митець, це був спонтанний процес, тому що він грав все, що йому випадково попадало під руки. Однак у цей час мало музиканта цікавило не тільки навчання гри на інструментах, він прагнув пізнавати все про музику та її творців. «Я свідомив музично. Вже з деяким розумінням став читати старі «Музичні Календарі» Зарицького, а найбільш мене цікавили статті про всесвітню музику, головню стару. Імпонувало моїй діточій уяві, що в такій глибокій минувшині ... могла творитися музика, яка ще й нині промовляє так живо до нас, наче би яка новісінька» [4, 4]. Серйозне фахове навчання розпочалося 1909 р. під керівництвом піаністки і співачки Октавії Рок-Прашлевої і тривало до середини 1913 р. За цей час Борис Кудрик опанував інвенції, сюїти й «Добре темперований клавір» Й.Баха, сонати В.Моцарта, Л.Ван Бетовена, фортепіанні твори Ф.Шопена, Ф.Шуберта і навіть Ф.Ліста. Як зазначає композитор, спочатку «з'являлися вже подекуди легші фортепіанові сонати Моцарта...», а згодом « концерт Моцарта G-moll, сонати Бетовена, як «Патетична», «Місячна» та навіть E-moll оп. 90, Сцена з карнавалу» Гріга (?), а з українського репертуару – «Бурлаки» Витвицького та «Елегія» Fis-moll Лисенка» [3, 4].

Усі гімназійні роки Бориса Кудрика відзначені зразковим навчанням, активною громадською діяльністю. Він постійно співав у мішаному хорі як сопраніст, грав на скрипці у студентському ансамблі, акомпанував на фортепіано хору, солістам. До початку Першої світової війни він був єдиним піаністом на всю гімназію.

У гімназії весь час діяли різні художні колективи: мішаний хор під орудою Івана Поташника (1909-1911 рр.) і проф. Дениса Познанського (1912-1914 рр.), духовий оркестр під керівництвом диригента Івана Поташника, струнний оркестр (починаючи з 1911р.) під керівництвом Д.Познанського і другий оркестр під керівництвом диригента проф. Моріца Едельмана. Окрім цього, була створена також «сальонова оркестра» із викладачів гімназії і двох старшокласників: Озаркевича (контрабас) і Кудрика (фісгармонія). А наприкінці 1913 р. Денис Познанський засновує струнний квартет у такому складі: Ілля Топерман – перша скрипка, Володимир Занько – друга, Юліан Міськевич – альт, Д.Познанський – віолончель [3]. Всі творчі колективи активно виступали на численних музичних

авдиціях: Шевченківських вечорах, гімназійних вечорницях і «равтах», супроводжували аматорські вистави.

Знаменною подією для всіх жителів Рогатина передвоєнного періоду були вистави мандрівної трупи Йосипа Стадника, колишнього директора театру «Українська бесіда», який після зміни керівництва театру покинув сцену і разом зі своєю дружиною Софією, актором О.Залуцьким та декількома аматорами підготував невеликий репертуар і став подорожувати по Галичині. Свої вистави трупа ставила на сцені гімназії ім. Володимира Великого. Пам'ятною стала постановка вистави М.Старицького «Ой, не ходи, Грицю» за участю гімназійного оркестру (диригент Іван Поташник), до складу якого входили учителі Никифор Гірняк (флейта), Денис Познанський (віолончель), Володимир Занько (скрипка), Теодор Романишин (контрабас), а партію фортепіано виконував учень Борис Кудрик [2, 219].

У Рогатинській гімназії Борис Кудрик закінчив тільки сім класів, тому що після вакацій 6 серпня 1914 р. пролунав заклик «До зброї!», розпочалася війна і навчання у гімназії до осені 1917 р. було припинено.

Сім'я Кудриків з початком війни виїхала до Відня, де Борис закінчив восьмий клас на гімназійних курсах і 26 квітня 1915 р. на підставі рішення Шкільної Краєвої Ради Відня був допущений до здачі матури. Випускні іспити майбутній композитор здав блискуче і 10 липня 1915 р. отримав атестат зрілості, що давав йому право на навчання в університеті.

Упродовж 1915-1918 рр. Борис Кудрик навчався у Віденському університеті на філософському факультеті, де вивчав історію німецької літератури (доктор Вальтер Брехт), філософію (професор Еміль Райх), психологію (професор Адольф Гьорг), практичну педагогіку (доктор Вільгельм Єрусалем) та інші предмети. Витяги із залікової книжки № 48036 свідчать про успішне навчання та відмінні результати іспитів, які Борис здавав в університеті. Водночас він навчався в Музичній академії (фортепіано, контрапункт) у професора, авторитетного вчителя-земляка Евсевія Мандичевського, який зумів прищепити молодому студентові зацікавлення працею у музичних архівах, пошуками забутих творів, методами музично-історичного аналізу. Борис Кудрик під керівництвом провідних професорів активно засвоює знання з методологічних основ історії музики та проблем симфонічної творчості (доктор Егон Веллесс), гармонії та контрапункту (професор Герман Греденер), музичної критики стилів (професор Гвідо Адлер) тощо. У цей період формуються його творчі уподобання, що виявляються у служінні ідеалам класицизму.

У червні 1918 р. із завершенням війни сім'я Кудриків повертається до Рогатина, і Борис з 1918-1919 шкільного року розпочинає свою педагогічну діяльність викладачем теорії співу та німецької мови у приватній українській гімназії «Рідної школи» та робить перші кроки у викладанні гри на фортепіано. Працюючи в гімназії, він сприяв розвитку творчої діяльності школярів. Борис Кудрик брав активну участь у діяльності музичного гуртка, організованого вчителем Г.Заморокою. Метою цієї установи було надати можливість учням, які індивідуально вчать грати на будь-яких інструментах, спільно навчатися музичної науки, а також щоби вони, об'єднавшись у «гармонійну цілісність», краще могли бачити ефект своєї праці. Художнім керівником гуртка був Борис Кудрик. Перші загальні збори відбулися 7 листопада 1924р., на яких до гуртка записалося 10 учнів та одна учениця [11, 309]. Заняття відбувалися 2-3 рази на тиждень, на яких учні демонстрували знання вивчених завдань. Наприкінці навчального року число учнів збільшилося до 16, так що оркестр вже мав такий склад: 8 скрипок, 4 мандоліни, 3 гітари і 1 флейта.

Учасники музичного гуртка підготували ряд концертних виступів, де виконували створені Б.Кудриком інструментальні аранжування: В'язанку народних пісень (свято «Просвіти» учнів гімназії 8 грудня 1924 р. та 3 січня 1925 р.), В'язанку стрілецьких пісень (свято Шевченка 10 березня та 5 квітня 1925 р.), музичне оформлення до вистави Народної школи УПТ «Сон Івасика» (3 і 8 червня 1925 р.). Юні оркестранти виконували також і оригінальні твори свого музичного керівника. У їхньому репертуарі були Пластовий марш d-moll та інструментальний супровід до комедійної п'єси І.Тобілевича «Розумний і дурень». Своїми успішними виступами аматорський оркестр під орудою завзятого ентузіаста-музиканта Бориса Кудрика здобув собі загальне визнання.

У гімназії на той час діяв драматичний гурток, для вистав якого Б.Кудрик готував музичне оформлення: музику до драми Т.Шевченка «Назар Стодоля» (18.02.1925), до драми М.Кропивницького «Невольник» (26.10.1927).

Крім того, в 3-а класі діяв самостійний аматорський гурток, який був заснований у грудні 1924 р. Учасники цього гуртка під керівництвом режисера-постановника учителя Івана Верб'яного і музичного керівника Бориса Кудрика підготували для широкої публіки дві п'єси – «Козацькі діти» і «Без старших», які з успіхом пройшли 1 березня 1925 р. у гімназійній залі. У травні 1924 р. силами учнів «Рідної Школи» відбулася постановка дитячої п'єси Романа Завадовича «Серед ангелів». Оригінальність цієї постановки полягала у тому, що Б.Кудрик створив для цього музичного спектаклю не тільки оркестровий супровід, але й написав вокальні партії для юних виконавців.

Борис Кудрик був винятковим педагогом завдяки своїй феноменальній пам'яті, унікальним енциклопедичним знанням, багатій образній уяві. Це була неординарна особистість, наділена від Бога непересічним талантом, гострим розумом, глибоким і широким світосприйняттям, вродженою інтелігентністю і добротою. Він умів цікаво, захоплююче й доступно подавати навчальний матеріал, швидко входив у тісний контакт з учнями. Його широка обізнаність і освіченість дозволяли в разі необхідності викладати різні дисципліни. Після звільнення професора Андрія Мельника Б.Кудрик викладав історію, де застосовував «блочний» метод подачі матеріалу та його опитування. Але учні дуже швидко дізналися про його найуразливішу «слабинку» – захоплення музикою і досить часто використовували це під час уроків. У своїх спогадах випускниця Рогатинської гімназії Ф.Любінецька зазначає, що учні перед початком уроку «нехотячи» забували на кафедрі ноти, які спеціально для цього вишукували. За розглядом стародруку проходив час опитування домашнього завдання, і викладач змушений був подавати новий. «Часом же учні запитували його, де живе Бетовен. Це впроваджувало проф. Кудрика в гнів. Тоді він, піднісши голос, закидав нам невігластво і викладав дещо із біографії того композитора, а ми знову чекали, поки промине час питання старої лекції» [5, 807].

Борис Кудрик був активним громадським діячем. З 1925 р. він був членом Українського Національно-Демократичного Об'єднання, яке виникло в тому ж році на базі Народно-трудова партія та деяких інших дрібних політичних угруповань центриського спрямування.

У Рогатині активно розвивається і музикотворча діяльність Кудрика. Твори, які він написав, працюючи у гімназії, представляють в основному вокальний і хоровий жанри. Серед них треба відзначити солоспіви на слова І.Франка «Чим жива, пісне», «Ой, розпуцу ж я мрії», «Очі чорні палкі» (1918) та хори «В садочку» на слова О.Олеся (1926), «Зимова пісне» на слова Б.Лепкого (1924), «Пісня пімсти» на слова П.Карманського (1924).

Педагогічна, культурно-просвітницька, пропагандистська і мистецька діяльність Бориса Кудрика у Рогатинській приватній гімназії ім. Володимира Великого з 1918 по 1926 рр. була надзвичайно активною і різноплановою. Вона залишила слід у душах тих, з ким він співпрацював, кого навчав, з ким спілкувався. Працюючи на педагогічній та мистецькій ниві, Борис Кудрик своєю діяльністю сприяв естетичному вихованню молоді, розвитку її художніх смаків та творчих здібностей, формуванню національної свідомості у майбутнього української нації, разом з іншими митцями примножував культурне надбання українського народу.

Наступний період мистецької та суспільної діяльності Бориса Кудрика пов'язаний із галицькою столицею – містом Львовом, де він з головою поринає у музичне життя.

З вересня 1926 р. Кудрик продовжує своє навчання, але вже у Львівському університеті Яна Казимира на гуманістичному відділі, де вивчає філософію, етику, формальну логіку (доктор Казимір Твардовський), педагогіку, нариси експериментальної педагогіки (доцент Зігмунд Кукульський), психологію (доктор Мечислав Крейлз), граматику германських мов, лектуру старогерманських текстів (професор Ежи Курилович), англійську мову (Карл Урвін), а також музикологію, історію музики та контрапункт у відомого польського історика музики Адольфа Хибінського.

Під час навчання в університеті Борис Кудрик спрямував свій творчий потенціал на дослідження галицької музики. Він обирає тему докторської дисертації, над якою працює впродовж 1926-1928 років: «Історія української музики в Галичині в епоху 1829-1878 рр».

У Львівському університеті рішенням Ради гуманістичного відділу йому було зараховано шість семестрів навчання у Віденському університеті і 24 жовтня 1932 р. Бориса Кудрика було допущено до здачі іспитів на ступінь доктора філософії. Отже, своє навчання Борис Кудрик увінчує докторатом.

У львівський період Борис Кудрик працює у Вищому музичному інституті (ВМІ). де він активно продовжував втілювати свої творчі та педагогічні ідеї, які яскраво проявили себе ще в Рогатині. Борис Кудрик з великою ініціативою підтримав створений учнями ВМІ 1928 р. музичний гурток «Домінанта». Учасники гуртка ставили собі за мету поглиблювати музичні знання способом самоосвіти [6], збиралися на засідання гуртка двічі на тиждень і готували реферати про життя та творчість композиторів з використанням музичних ілюстрацій. Реферати готували не тільки учасники, але й їхній керівник (на цих засіданнях неодноразово виступав і Борис Кудрик на такі теми: «100-літні роковини смерті Ф.Шуберта», «Фізгармонія стрілецьких пісень», «Перемиська школа та її значення в історії української музики» та ін.).

Одночасно з роботою у ВМІ Борис Кудрик працює викладачем музики в гімназії Сестер Василянок. Він був одним з перших членів Українського Католицького союзу, який був заснований у Львові 1 січня 1931 р. У 1933 р. Кудрика запрошують до Богословської Академії, де він розпочинає читати курс історії церковної музики. Працюючи в Академії, Б.Кудрик продовжує досліджувати галицьку музику, тим самим розширює і доповнює свою докторську дисертацію цікавими матеріалами з інших історичних періодів [10].

30-і – початок 40-х рр. були найбільш плідними в науковій, музично-критичній і публіцистичній діяльності Бориса Кудрика. Він активно співпрацює з багатьма періодичними виданнями: часописами «Діло», «Мета», «Наші дні», «Нова зоря», «Львівські вісті», «Краківські вісті»; журналами «Життя і знання», «Дзвони», «Богословія», «Українська музика» та ін. Музикознавча спадщина цього періоду багаточисельна і різнопланова – понад 160 статей. Вона включає як оглядові матеріали, що присвячені ювілейним датам видатних композиторів, так і глибокі аналітичні студії, що розкривають проблеми історичного розвитку музичної культури, роль визначних митців у цьому процесі, їх погляди, аналіз композиторського стилю та творчої спадщини [9].

Борис Кудрик вів активну суспільно-громадську діяльність. Він був членом хорового товариства «Львівський Боян» (з 1928 р.), членом Спільки Професійних Музик (з 1934 р.), членом Спільки радянських композиторів (з 1940 р.), працював секретарем новоствореної комісії Музикознавства НТШ, був членом «Літературно-мистецького клубу» (з 1942 р.).

У Львові Борис Кудрик плідно працює і на творчій ниві. Жанровий діапазон його творчого доробку вражає різноманітністю. Він пише солоспіви, світські та церковні хори для різного складу виконавців, інструментальну музику для фортепіано і скрипки, твори для духового оркестру, обробки народних і стрілецьких пісень тощо [8]. Частина творів Кудрика була видана у народному музичному видавництві Товариства «Просвіта», видавництві Ревізійного союзу Українських кооператорів, Підручній бібліотеці співочого товариства «Боян» та ін. Однак значна частина його творчої спадщини залишилася в рукописах і зберігається у фондах Львівського архіву, Центральної наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка НАН України та приватних архівах.

Борис Кудрик відзначався невтомною енергією, творчим горінням та високим професіоналізмом. Він брав активну участь у проведенні музичних імпрез, ювілейних концертів, творчих звітів: «Концерт у пам'ять 15-літтю бою під Крутами (лютий, 1933 р.), «35-ліття Станіславівського «Бояна» (січень, 1933), «Концерт у пам'ять митрополита Руського» (березень 1937). Слід зазначити, що у своїх виступах композитор-піаніст не забував і рідне місто. 22 грудня 1932 р. в Рогатині відбулося свято з нагоди 60-річчя Б.Лепкого. «Найбільше оплесків зібрав професор, доктор Борис Кудрик, який спеціально приїхав зі Львова і відіграв на фортепіано сонату Бортнянського і варіації на тему «У сусіда хата біла» В.Витвицького»[7].

Львів був осередком музичного життя і в період Другої світової війни. За часів німецької окупації Б. Кудрик співпрацював з Львівським оперним театром і театром легкого жанру та малих форм «Веселий Львів». У 40-х рр. у Львівському оперному театрі ставилися драматичні спектаклі з музикою Б. Кудрика: «Камінний господар» Лесі Українки (1942), «Облога» Ю.Косача (1943), «Ніч на Івана Купала» М.Старицького (1941), «Самодур» і «Хитра вдовичка» К. Гальдоні(1943) та ін.

Театр легкого жанру «Веселий Львів» був задуманий як театр-рев'ю, в якому можна було б «відгукнутися на всі щоденні події та представити львів'янам легку музику й дотеп». Тексти для театру писали Зенон Тарнавський, Богдан Нижанківський, Іван Керницький та ін. Музику створювали Анатоль Кос-Анатольський, Едвард Козак, Юрій Косач. У цьому театрі Борис Кудрик працював музичним керівником оркестрового ансамблю, робив аранжування окремих музичних номерів та оркестрував музичний супровід. У березні 1944 р. театр виїхав за дорученням Відділу Пропаганди при Губернаторстві Дискриту Галичини на гастролі. Разом з театром у подорож відправився й Б.Кудрик. Свої виступи театр розпочав у м. Герліц, далі – Лігніц та Людвігсдорф, дві вистави були зіграні у Бреслау. Після цього театр продовжив свої гастролі у Німеччині, а Борис Кудрик залишився у Відні і влаштувався органістом у костелі П'єцляйнсдорфа.

У Відні митець активно включився у музично-культурне життя міста. Борис Кудрик був великим приятелем студіюючої молоді, мав серед молодшого покоління своїх прихильників. Він був частим учасником академічних музичних імпрез, учасником хору церкви Святої Варвари, загально-визнаним рецензентом концертів і мистецьких подій.

З наближенням радянських військ до австрійської столиці група студентів Віденської «Січі» у квітні 1945 р. мала покинути Відень. Борис Кудрик через хворобу не зміг виїхати з міста, а також він не хотів розлучатися із сотнями партитур своїх інструментальних і хорових творів. Ця ситуація мала трагічне завершення. 13 травня 1945 р. група контррозвідки «Смерш» обходила район, в якому проживав Б.Кудрик, і затримала його. Закритим судом, який відбувався у Відні 7 червня, Б.Кудрик був звинувачений у злочині на підставі ст. 19-58-2, 31– а, б, в КК РРФСР і засуджений на 10 років з позбавленням громадянських прав на 5 років і конфіскацією всього майна. Вирок касаційному оскарженню не підлягав. Б.Кудрика було відправлено у табори для політичних в'язнів у Мордовську АРСР (станція Потьма, Добровлаг МВС).

За станом здоров'я він не міг виконувати важку фізичну працю, але й у таборі продовжував творчо працювати. Він організував струнний оркестр з балалайок і гітар, сприяв музичному оформленню спектаклів за участю засуджених, прагнув на будь-якому клаптику паперу записувати нові музичні твори. На жаль, у таборі композитор захворів і 29 березня 1952 р. помер. І лише через десяти роки, а саме 1993 р., на підставі ст. 1 Закону України «Про реабілітацію жертв політичних репресій на Україні» громадянин Борис Кудрик був реабілітований.

Борис Кудрик належав до непересічних діячів музичної культури Західної України 20-40-х років. Його постать повинна стояти поруч з іншими культурно-громадськими діячами Галичини того часу. Творчість Бориса Кудрика відіграла позитивну роль у національному музичному процесі, а суспільна та мистецька діяльність сприяла розвитку та піднесенню музичної культури як рідного рогатинського краю, так і всієї України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус Надія. Навічно в пам'яті народній // Голос Опілля. – 1993. – 25 вересня.
2. Кривоус Василь. «Рідна школа» в Рогатині // Рогатинська Земля. Зб. історично-мемуарних, етнографічних і побутових матеріалів. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – Т. I. – С. 215-222.
3. Кудрик Борис. Музичне життя в Українській гімназії в Рогатині перед війною (з приводу 25-ліття ювілею гімназії «Рідної Школи» // Діло. – 1934. – Ч.259. – 28 вересня. – С.4.
4. Кудрик Борис. Як я пізнав Генделя й Баха // Мета. – 1935. – Ч.12 (206). – 24 березня. – С.4-6.
5. Любінецька Фаліна. В полоні спогадів // Рогатинська Земля. Зб. історично-мемуарних, етнографічних і побутових матеріалів. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – Т. I. – С. 802-811.

6. Самоосвітній гурток елевів Вищого Музичного інституту «Домінанта» // Музичний вісник. – Львів, 1930. – I піврік. – Квітень. – С. 13.
7. Свято Лепкого в Рогатині // Діло. – 1932. – Ч. 289. – 29 грудня.
8. Толошняк Наталія. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. V. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 74-83.
9. Толошняк Наталія. Музично-теоретична спадщина Бориса Кудрика // Матеріали до Українського мистецтвознавства. Збірник наукових праць. Вип. I. – К., 2002. – С. 93-95.
10. Толошняк Наталія. Наукові студії Бориса Кудрика в галузі церковної музики. II Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка. Випуск V. Музика Галичини. – Львів, 2001. – Т. I. – С. 165-169.
11. Фотостати з архіву: Звіти дирекції гімназії «Рідної школи» // Рогатинська Земля. Зб. історично-мемуарних, етнографічних і побутових матеріалів. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – Т. I. – С. 250-336.

Natalya Toloshnyak

BORYS KUDRYK AS A LEADING FIGURE OF ROHATYN LAND

The article deals with the life and activities Borys Kudryk, of a prominent Ukrainian music expert, a composer, a music critic, a publicist, a native of glorious land of Opillya and his part in the development of music education and culture of Rohatyn is letermined.

Ірина Романюк

РОЛЬ ТОВАРИСТВА «РІДНА ШКОЛА» В РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ (ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ)

У статті висвітлюється діяльність товариства «Рідна школа» та його вплив на розвиток національної музичної культури. Звертається увага на роль шкільних хорів та ансамблів та їхню пропаганду творів українських композиторів.

В переважній більшості шкіл та гімназій «Рідної школи» в кінці XIX – на початку ХХ ст. музичне виховання поряд із релігійним та моральним було поставлене на належний рівень. Уроки співів були лише в молодших класах, зате учні середніх та старших класів брали активну участь у шкільних хорах та оркестрах. Останні характеризувалися високим рівнем виконання та активною участю в концертному житті школи. Про їхній професійний підхід свідчать програми концертів того часу, які рясніли хоровими та вокальними творами, композиціями великих форм західноукраїнських композиторів, інструментальними п'єсами Й.-С.Баха, Й.Гайдна, Ж.Бізе та інших зарубіжних і українських композиторів. У той час хорами та оркестрами часто керували не лише вчителі музики, але й самі учні.

В гімназіях та ліцеях «Рідної школи» проводилася велика виховна робота. Шкільна молодь демонструвала своє захоплення не лише навчанням, але й фізичним розвитком, національними традиціями, гуртковою роботою, шкільними вечорами, українознавчою та краєзнавчою діяльністю. Педагогічне товариство постійно дбало про формування національної свідомості школярів, про залучення їх до активної практичної роботи.

У всіх школах діяли Марійські дружини, шкільні громади, спортивні гуртки, хори, оркестри або ансамблі мандоліністів. Життя цих організацій зосереджувалося в основному в читальнях шкіл, де були бібліотеки. У бібліотеках шкіл знаходилися не лише навчальні посібники та художня літе-

ратура, але й збірники нот. У цей час в бібліотеці Тернопільської гімназії окрему частину склали збірки таких нот: думи, народні пісні в обробці Ф. Колесси, композиції Д. Січинського, С. Людкевича, О. Нижанківського, А. Вахнянина, які постійно застосовувалися у практиці шкільного хору та оркестру [2, 10].

Учитель математики Тернопільської гімназії, композитор Василь Безкоровайний писав: «Тернопіль належав до ряду музикальних місцевостей на Поділлі і мав до цього багато даних. Були там гімназії, українські бурси й інші громадські інституції, які мали можливість плекати спів і музику. Пам'ятаю, ще будучи малим хлопцем, ми з братом ходили вечором на прохід вулицями і часто чули співи молоді по домах. Співали тоді пісні «Над Прутом в лузі», «Чом так скрито». Це були часи, коли наші композитори Воробкевич, Матюк, Копко, Нижанківський писали свої хоральні твори, які молодь залюбки виконувала» [4, 41].

Син Михайла Губчака, одного з директорів української Тернопільської гімназії, Осип Губчак писав, що в Тернополі в ті часи співали наступну пісню:

В Україні славний Київ,	А ми, подоляки, кажем,
В Криму Симферопіль,	Нема, як Тернопіль [4, 126].

Приватну коєдукаційну гімназію товариства «Рідна школа» в Тернополі було відкрито у 1926 р. Дирекція й учительський колектив гімназії «Рідна школа» надавали особливої уваги вихованню молоді в руслі активних та свідомих громадян і привчали її до громадського життя. Тим цілям служили учнівські організації та гуртки, які об'єднувала самоуправна шкільна громада, заснована в 1931 р. Громада охоплювала всі сфери культурного життя учнів, дбала про їхнє навчання, товариське життя та раціональне виховання, влаштовувала святкування на пошану Т. Шевченка, І. Франка, С. Петлюри, героїв Крут, століття «Русалки Дністрової», 50-річчя «Рідної школи» тощо. Підсумком цих святкувань були академії та концерти з солоспівами, виступами гімназійного хору та оркестру, декламаціями та доповідями учнів.

У проведенні академії та концертів Тернопільська гімназія «Рідної школи» продовжувала традиції святкування роковин М. Шашкевича, Т. Шевченка та інших ідейних провідників української нації. Як правило, концерт складався із промови учня на честь ювіляра, яку вибирали серед поданих учнівських промов, виступів шкільного хору та оркестрів, виконання вільних вправ хлопцями та дівчатами, декламації учнями творів автора, на честь якого організовувалося святкування.

Особливої уваги заслуговує традиція святкування Шевченківських роковин у Тернополі. Перше святкування відбулося 1 лютого 1884 р. з нагоди 23-х роковин смерті Т. Шевченка за участю А. Вахнянина, який виголосив вступне слово. У святкуванні брав участь хор хлопців з Денисова під керівництвом о. Йосифа Вітошинського. У його складі було 10 хлопців, одягнених у народний стрій [2, 49]. З того часу кожного року святкувалися в Тернополі Шевченківські роковини. Учні Тернопільської гімназії брали участь у цих імпрезах. Колишній учень гімназії Степан Ванчицький згадує: «Учні нашої гімназії були завжди тим чинником, що боровся за відзначування важніших роковин наших національних чи культурних діячів» [5, 121].

До 1904 р. учні української гімназії в Тернополі святкували пам'ять Т. Шевченка спільно з українськими учнями польської гімназії. Ініціатива у проведенні цього заходу належала учням польської гімназії, де у старших класах навчалося більше українців. Диригентом хору був учень польської гімназії Михайло Губчак – пізніше директор української гімназії. Від 1905 р. ініціатива святкування роковин Шевченка перейшла до учнів української гімназії. Святом керував шкільний комітет, до якого входило по три учні з кожного класу (у склад комісії входили учні середніх та старших класів), разом 15 осіб та диригент [5, 121].

Шевченківські концерти відбувалися в залі Міщанського братства. День, на який припадало святкування роковин Шевченка, був вільний від навчання. Але в 1907 р. директор гімназії Е. Савицький не дав дозволу на відзначення Шевченківського свята, тому молодь потайки влаштувала і Шевченківські, і Драгоманівські роковини. Як згадує С. Ванчицький, «це святкування відбулося в stodолі господаря, що жив в Шляхтинських Гаях. Про ці святкування директор не дізнався.../ Відбувались таємні святкування часто при одній свічці, щоб не привертати до себе уваги» [5, 122].

Лише у 1908 р. в Тернопільській гімназії вже офіційно святкували Шевченківські роковини. А в 1911 р. був влаштований концерт на честь М.Шашкевича. Під керівництвом Миколи Чайковського – математика, вчителя співу та музики, диригента хору – 11 березня 1911 р. відбувся концерт на честь Т.Шевченка у залі Міщанського братства. До речі, промову на концерті виголосив тодішній восьмикласник Йосиф Сліпий, а одним із солістів хору був Мар'ян Крушельницький [6, 232]. У 1911-1912 навчальному році у гімназії спів та музику викладав Михайло Губчак. У цьому навчальному році вже існувало два хори – чоловічий та мішаний, які виступали на традиційних імпрезах в честь М.Шашкевича, Т.Шевченка та ін.

Шевченківські концерти, організовані молоддю, значно відрізнялися від концертів, підготовлених культурно-освітніми товариствами та організаціями. З цього приводу у Львівському часописі «Діло» за 1923 р. зазначалося: «Тут відчувається справді святочний настрій, щирість і природність, а для старшого громадянства, яке улаштовує концерти, Шевченківське свято до деякої міри набрало офіційного характеру, бездушної обов'язковості, мертвеччини, шаблону» [6, 76].

Для учнівської молоді Шевченківське свято було дуже очікуване і величне. До нього готувалися заздалегідь: учасники хору і оркестру вивчали нові твори (найчастіше західноукраїнських композиторів) та народні пісні; учні старших класів гімназії писали промови, найкраща з яких виголошувалася на концерті.

Тернопільська гімназія «Рідної школи» продовжила традицію святкування роковин Т.Шевченка. Окрім того, проводилися вечори в честь Івана Франка (1926, 1934, 1936 рр.), Юрія Федьковича (1935 р.), Симона Петлюри (1936, 1938 рр.), Миколи Лисенка (1937 р.), свято «Просвіти» (1929 р.), концерт в честь 50-річчя «Рідної школи» (1931 р.), свято героїв Крут (1937, 1938 рр.), свято Матері (1930, 1932, 1937, 1938 рр.), концерт з приводу століття «Русалки Дністрової» (1937 р.), свято Миколая (1932 р.). Ці святкування організувала шкільна громада, часто співпрацюючи з Марійською дружиною.

Окремо треба відзначити концерт колядок і щедрівок у виконанні гімназійного оркестру, що відбувся 7 лютого 1936 р. Оркестром у той час керував Юрій Крих – учитель філії Музичного інституту, відомий скрипаль, що гастролював зі своїми концертами по країнах Європи [4, 231]. Наступного 1937 р. 11 лютого Марійська дружина організувала вечір колядок і щедрівок у хоровому виконанні. Хором гімназії «Рідна школа» у той час керував професор Теодозій Ковалинський, а його дружина Емілія Ковалинська вела руханку для дівчат. Вони обоє пропагували серед шкільної молоді рідну пісню і музику. У 1941 р. подружжя Ковалинських було заарештоване більшовиками і пропало безвісти [6, 235].

Треба зазначити, що хор Тернопільської гімназії в той час брав участь у кожному національно-культурному святі в школі, а кожної неділі та у свята виконував святу Літургію в церкві.

Шкільні хори широко використовували у своєму репертуарі народні пісні. На концерті, присвяченому роковинам Т.Шевченка у 1933/1934 навчальному році, мішаний хор гімназії виконав народні пісні «Козаченьку, куди йдеш» та «Чого Івасю змарнів?» в обробці М.Леонтовича. А у 1938/1939 навчальному році на концерті в честь 125-ліття Т.Шевченка у програмі мішаного хору були такі твори, як «Ой голяна, голяна», «Заповіт», а чоловічий хор у супроводі оркестру виконав хорову композицію П.Ніщинського «Закувала та сива зозуля» [2, 15].

У цілому хори Тернопільської української гімназії та гімназії «Рідна школа» у своїх концертних програмах широко пропагували українську музику. Учні брали активну участь в організації та проведенні концертних заходів, часто самі керували хорами.

Аналогічна ситуація в плані організації концертного життя була і в інших західно-подільських українських школах та гімназіях товариства «Рідна школа». Зокрема, у Бережанській гімназії молодь організувала хори для популяризації рідної пісні та для участі їх у релігійних святах. У цьому навчальному закладі було два хори – український та польський. Покровителем та наставником хорів у гімназії був директор Матей Куровський. Хоча він за фахом – математик, але любив спів, музику і цікавився учнями, які мали хист до мистецької діяльності. Тому в Бережанській гімназії знаходили собі прихисток учні – співаки, малярі, поети, музиканти та ін. Якщо в інших гімназіях

вони не давали собі ради з навчанням, то в Бережанській вони легко склали матуру. У цьому навчальному закладі навчалися Зенон Кузеля, М.Шашкевич, Р.Купчинський, Д.Січинський, Лев і Богдан Лепкі та чимало інших західноукраїнських митців.

Учні гімназії, як правило, були обдарованими і тому залюбки брали участь у музичному житті навчального закладу. Так, у 1905/1906 навчальному році учень 4-го класу Роман Ставничий організував гурток мандоліністів та керував ним. Учні «збиралися кожної суботи, готували репертуар – і на вакаціях на роверах їхали в дорогу по селах і давали концерти, які закінчувались танцювальними вечорами» [5, 175]. У цьому гуртку активну участь брав і майбутній композитор-пісняр Лев Лепкий. Саме тоді він скомпонував на власні слова пісню «Маєва нічка» [1, 176].

У Бережанській гімназії щорічно відбувалися Шевченківські свята. З цього приводу Богдан Лепкий згадує про вшанування роковин смерті Т.Шевченка на таємних сходинах студентів на «станціях» (тобто у тих людей, де проживали та харчувалися) [1, 134].

Вперше офіційне святкування Шевченківських роковин за дозволом Крайової Шкільної Ради у Львові відбулося в Бережанській гімназії у 1872 р. Богдан Лепкий у той час був учнем 6 класу і в цьому концерті виголосив зворушливу декламацію. Ось що він згадує про Шевченківський концерт у гімназії: «Хор добирав нові твори, хранив Боже співати щось із попередніх концертів. Концерт – це була велика подія. Серед молоді він викликав не тільки святочний настрій, але і підйом духа серед громадянства, велике зацікавлення програмою та її виконанням. Це був не тільки мистецький показ, але вияв національного почуття та його зросту. Культ Пророка Народу – це було найбільше свято молоді» [1, 136].

До найважливіших подій з передвоєнної історії гімназії треба віднести святкування роковин Маркіяна Шашкевича в Бережанах. Як відомо, Шашкевич був учнем Бережанської гімназії, і тому ці святкування завжди були особливими. У 1911 р. в Бережанах відзначалося 100-річчя від дня народження М.Шашкевича. На святковому концерті мішаний гімназійний хор під керівництвом Омеляна Бачинського виконав історичні народні пісні «Чайка» і «Ой Морозе» у супроводі фортепіано [1, 153].

У той час гімназійна молодь була активною, дієвою, пропагувала українську музику на численних концертах, виявляючи при цьому національну самосвідомість. Згадуючи ті часи, колишній учень Тернопільської гімназії Степан Ванчицький писав: «Мені надзвичайно приємно ствердити, що молодь наших днів була глибоко ідейна й повна запалу та патріотичних почувань» [5, 123].

Вагомий внесок у пропаганду народної пісні зробило товариство «Рідна школа», видаючи дитячий журнал «Дзвінок». Першим редактором та видавцем журналу був О.Барвінський. Часопис виходив з 1892 р. по 1914 р. У журналі публікувався багатий дидактичний матеріал з дитячої народної творчості – пісні, вірші, ігри, загадки тощо. Дорослі та діти могли знайти на сторінках «Дзвінка» колядки, шедрівки та інші фольклорні твори.

З 1904 р. почав виходити додаток до журналу для наймолодших шанувальників. Саме в 1904 р. виходить «Збірник народних та патріотичних пісень на голоси діточі у супроводі фортепіано» за редакцією Д.Січинського як музичний додаток до «Дзвінка». Своїм постійним передплатникам видавці надсилали як нагороду окремі книжечки – зразки вишиванок чи мережок, ноти та слова до інсценівок [3].

Таким чином, діяльність товариства «Рідна школа» благотворно вплинула на розвиток національної музичної культури. Завдяки шкільним хорам і ансамблям пропагувалася українська музика, виконувалися нові твори західноукраїнських композиторів. Тому шкільна молодь ставала активним учасником культурно-музичного життя Західного Поділля і закладала міцний підмурівок для подальшого його розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бережанська земля. Історично-мемуарний збірник. – Нью-Йорк. – 1970.
2. Звіdomлення приватної коедукативної гімназії товариства «Рідна школа» з правами державних шкіл. За 1933/34 шкільний рік. – За 1938/39 шкільний рік.

3. Токарська А. Щирий порадник юних (Про дитячий журнал «Дзвоніть»). Ілюстроване письмо для науки та забави молодіжці» (1890-1914pp.) // Початкова школа. – 1992. – №3-4.
4. Шляхами Золотого Поділля. – Т.ІІ. – Філадельфія, 1970.
5. Шляхами Золотого Поділля. – Т.І. – II вид. – Філадельфія, 1983.
6. Ювілейна книга української гімназії в Тернополі. 1898-1998. – Тернопіль–Львів, 1998.

Iryna Romanyk

**THE ROLE OF SOCIETY «NATIVE SCHOOL» IN THE DEVELOPMENT OF WEST PODILLYA
(THE FIRST THIRD OF THE 20-TH CENTURY)**

This article enlightens the activity of society «Native School» and its influence on the development of national musical culture. Special attention is paid to the role of school choirs and their propaganda of Ukrainian composer's creations.

Ольга Мурій

**ІВАННА СИНЕНЬКА-ІВАНИЦЬКА – ВІДОМА УКРАЇНЬКА
ОПЕРНА ТА КАМЕРНА СПІВАЧКА**

Стаття присвячена висвітленню творчої діяльності відомої української оперної та камерної співачки європейського рівня Іванни Синенької-Іваницької, яка зробила значний внесок у становлення галицького вокального виконавства.

Останнім часом в українській музикознавчій простір все більше повертається імен, які в тоталітарний радянський період були замовчувані, а то й незаслужено забуті. У цьому ряді одним з перших стоїть ім'я відомої української оперної співачки, уродженки західноподільського краю – Іванни Синенької-Іваницької. Вона все своє творче життя саомвіддано служила українському вокальному мистецтву, примножувала його здобутки не лише в Україні, але й далеко поза її межами.

На жаль, до нашого часу творча постать І.Синенької-Іваницької недостатньо висвітлена українськими дослідниками. Це в першу чергу було пов'язано з об'єктивними причинами: ідеологічною несумісністю співачки з тоталітарним комуністичним режимом. Хоча в період активного концертування, її співом захоплювалися, а також часто висловлювали свої думки з цього приводу на шпальтах періодики відомі музиканти та науковці: С.Людкевич, В.Барвінський, Б.Кудрик, Ю.Булка, П.Медведик та ін. Останнім часом її ім'я можна зустріти в українській та зарубіжній довідниковій літературі, але ця інформація є доволі обмеженою та лімітованою.

Мета статті – висвітлити біографічні дані та етапи творчої діяльності відомої української оперної та камерної співачки європейського рівня Іванни Синенької-Іваницької та визначити її роль у контексті галицького вокального виконавства.

Вокально-мистецький рух Західного Поділля ХІХ – початку ХХ століть репрезентований десятками імен, які немало прислужилися для становлення музичної культури цього регіону і заслуговують на детальне вивчення та аналіз їхньої творчості.

Одне із таких імен – ім'я оперної та концертно-камерної співачки (ліричне сопрано) Іванни Синенької-Іваницької.

Іванна Синенька народилася 24 липня 1897 року в селі Великі Чорнокінці (тепер село Чорнокінці) Чортківського району Тернопільської області, в родині сільських інтелігентів (батько працював директором сільської школи, а мати – вчителькою, вона мала від природи чудовий голос і з дитинства мріяла про кар'єру співачки. Вже в ранньому дитинстві у неї вияскравилися вокальні здібності і потяг до концертних виступів.

У роки Першої світової війни на території сільської школи знаходився військовий лазарет, в якому перебували поранені бійці Галицької армії. Там і знайшла юна Іванна своє перше кохання, виходивши тяжко пораненого стрільця з Буковини Сократа Іваницького. Подружжя Іваницьких, як і більшість спраглої знань галицької молоді, мріяло вчитися. Тому вони їдуть до Праги, де Сократ обирає фах юриста, а Іванка, здійснюючи свою мрію стати співачкою, вступає в 1921 р. до Празької консерваторії у клас відомого вокального педагога Д.Брамбергової. Молоде подружжя постійно супроводжували важкі умови життя. Для того, щоби оплачувати за навчання, подружжя виконувало різні важкі роботи. Адже вони вірили в перемогу складних життєвих труднощів. Сократ всіляко підтримував дружину, адже він вірив і бачив у ній оперну співачку.

У 1926 р. І.Синенька-Іваницька успішно завершує навчання у Празькій консерваторії і стає солісткою Українського театру «Просвіта» в Ужгороді. Успішним дебютом молоді співачки стає партія Катерини в однойменній опері М.Аркаса. Її надзвичайно красивий, віолончельний голос зразу полонив слухачів, і чарував їх протягом усього концертного життя. Високий рівень виконавської майстерності Іваницької позначали витонченість мелодійного нюансування, досконала дикція та глибина проникнення у драматургію образу.

Голос співачки характеризували такі якості, як широта діапазону, м'які ліричні низи, суцільно рівна середина та дзвінкі металічні верхи.

В Ужгородському театрі І. Синенька-Іваницька з незмінним успіхом виконувала оперні арії Оксани («Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського), Наталки («Наталка Полтавка» М.Лисенка), Марженки («Продана наречена» Б.Сметани), Русалки («Русалка» А.Дворжака), Віолетти і Леонори («Травіата» і «Сила долі» Дж.Верді), Батерфляй («Мадам Батерфляй» Дж.Пуччіні), Ірис («Ірис» П.Масканьї). Крім того, співачка виконувала головні партії і в оперетах: «Циганський барон» Й.Штрауса, «Весела вдова» Ф.Легара, «Нянька» Ж.Оффенбаха, «Пошилися в дурні» М.Кропивницького.

І.Синенька-Іваницька також вела активну концертну діяльність містами і містечками Галичини та Буковини. Зокрема, велике концертне турне співачка провела восени 1929 та навесні 1930 рр. Її чарвний спів публіка мала можливість почути у Львові, Чернівцях, Вишніці, Вашківцях, Станівцях та ін.

З особливим успіхом виступи співачки проходили у Львові на сцені Народного дому. Місцева громадськість, насамперед студентська молодь захоплено сприймала її спів і безперестанку нагороджувала заслуженими оплесками. Особливо популярними у глядачів були романси «Айстри», «Місяцю-князю» Миколи Лисенка, «Цвітка дрібная» Віктора Матюка та українські народні пісні. Співачка виконувала їх із глибоким проникненням у зміст творів і тим самим зворушувала слухачку аудиторію.

Сучасники згадують, що співачка була дуже сценічною і артистичною натурою, синьоока, невисокого зросту, струнка, чарівна, тендітна, як квітка. Виходила на сцену завжди в чорній сукні, надаючи своєму виступу академізму та святковості. Через те її публіка дуже любила і завжди називала соловейком. Ось як відгукнулася про виконання І.Синенькою-Іваницькою романсу «Айстри» М.Лисенка у Львові в 1929 р. Леоніда Хронович: «Цього виконання мені не забути до кінця днів. Скільки чуття, суму й ніжності було у тому співі! Зала просто завмерла. І тільки ніжне, м'яке і ліричне сопрано дзвеніло то надією щастя, то розпукою, то болем. Враження від цього романсу в її виконанні було дуже сильне і залишилося в моїй пам'яті як одне з неповторних» [5].

Фахівці називали І.Синеньку-Іваницьку новою оперною зіркою, пророкували їй кар'єру великої співачки. З успіхом пройшло концертне турне артистки у 1930 р. містами Чехословаччини, а також у Чернівцях, Львові, Коломиї, Вишніці.

Підтвердженням цього є цитати із фахових рецензій, що публікувалися у тодішній чернівецькій закарпатській пресі. Зокрема, ужгородська газета «Podkarpatske Hlasy» зазначала: «На першому місці треба поставити п. Іваницьку, ученицю консерваторії в Празі, яка своїм мистецтвом захопила всіх присутніх. Її голос, озброєний тонкою дтнамікою, викликав у залі таку тишину, якої досі Тячево не знало. Співачка розвинула особливі прикмети свого милого органа, драматичного сопрано,

особливо ж в аріях Мікаели в «Кармен» і «Мідіон» та в пісні К.Стецека «Спи, дитя моє». Співачка має дані, щоб зайняти чільне місце на сцені й естраді» [3]. Аналогічні оцінки було дано і в Чернівецькій періодиці. Зокрема, газета «Czernowitzer Allgemeine Zeitung» констатувала: «Новою була для нас поява співачки І.Іваницької, про котру тільки згадувано, що вона буковинська землячка, яка відбула музичні студії в Празі. Але її ім'я не може довго остати невідомим. Її гарна зовнішня поява, жива інтерпретація і голос, чаруючий солодким тембром, особливо пригожий для ліричних моментів слов'янських пісень, але при цьому еластичний, спосібний до драматичної експансії – усе те каже надіятися, що п. Іваницька буде новою зіркою на наших естрадних овиді» [3].

Отже, концерти співачки завжди були в полі зору музичних оглядачів та рецензентів, а також постійно привертала увагу широкого кола поціновувачів вокального мистецтва.

У лютому 1930 р. І.Синенька-Іваницька представила для Львівської публіки концертну програму, де були з опер оперні арії: «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні, «Русалка» А.Дворжака, «Губічка» Б.Сметани та романси українських композиторів О.Нижанківського, М.Лисенка, С.Людкевича, Д.Січинського, В.Барвінського, Н.Нижанківського. С.Людкевич охарактеризував виступ артистки як «взірцевий і бездоганний». Зокрема, композитор зазначав: «Її голос м'якого, шовкового тембру, а притім дзвінкий голосовий матеріал, вирівняний у всіх регістрах, природна, шляхетна лінія в динаміці й модуляції, дисретна, а проте інтенсивна і виразова, майже сценічна інтерпретація, непорочна дикція і фразування – усе те разом із симпатичною апаріцією складалося на рідко подібвану цілість» [3].

Тракування співачкою кожного, виконуваного нею твору відзначалося оригінальністю та неповторністю. Вона намагалася донести до слухача все те найкраще і найважливіше, що хотів передати композитор. Особливо вдавалося співачці вишукано і тонко передавати ніжні ліричні настрої, зокрема в таких творах, як «Ой ходить сон» В.Барвінського, «Айстри» М.Лисенка та ін.

Прагнення до досконалості у співі спонукає співачку до подальшого вдосконалення свого голосу. З цією метою І.Синенька-Іваницька у 1930 р. їде до Італії. Там у Мілані вона вдосконалює свою майстерність у приватній школі Келіни де Рівальті, солістки Ла Скала. Після повернення з-за кордону І.Синенька-Іваницька продовжує свою співочу кар'єру на сцені Львівської опери. Львівський період був одним із найкращих у її творчій біографії. Він приніс їй відзнаки і популярність.

У 1937 р., відмовившись з вагомих причин від праці в Румунській опері (Бухарест), вона знову, як на самому початку, співає в Ужгородському театрі. Водночас плідно займається камерно-концертною діяльністю на сценах Чехословаччини, Закарпаття, Буковини та Галичини.

Ось які враження від концерту артистки в чернівцях у травні 1932 р. виніс критик чернівецької газети «Der Tag»: «І.Синенька-Іваницька має сопрано рідкої чистоти і великої теплоти, яке дуже приємно бренть по всьому діапазоні від ніжного «піано» до найсильнішого «фортіссімо» [4].

На особливу увагу у творчості І.Синенької-Іваницької заслуговує її тісна співпраця з композитором і піаністом, прекрасним акомпаніатором Нестором Нижанківським, який як піаніст-соліст виступав дуже рідко. Зате був одним із найпопулярніших в Галичині піаністів-концертмейстерів протягом 1930-1939 рр. Про високу професійну репутацію Нижанківського свідчить той факт, що він був запрошений як концертмейстер до сольних виступів С.Крушельницької та О.Руснака. Н.Нижанківський чисто акомпонував М.Голинському, Є.Зарицькій, О.Бандрівській, М.Сабат-Свірській. Протягом 1930-1939 рр. він підготував багато концертних програм з вищезазначеними солістами-вокалістами. Однією із них була І.Синенька-Іваницька. Співачка часто була першою виконавицею його солоспівів та обробок українських народних пісень. Вона провела з Нестором Нижанківським, як акомпаніатором, велике концертне турне у Львові, Дрогобичі, Станіславові, Снятині, Коломиї, Стрию, Рогатині, Чернівцях, де з незмінним успіхом виконувала як арії з опер, так і українські романси та пісні. «Фортепіанний супровід держав справді по-мистецьки піаніст Н.Нижанківський, якого дві гарні новини – «Снилося мені» і «Der Herbst ist da», були цінним вкладом у програму цього видатного вечора», – писав про концерт співачки та Н.Нижанківського у Львові С.Людкевич у 1930 р.

Збереглися спогади Леоніди Хронович про один із концертів Іваницької в Коломиї разом з Н.Нижанківським: «Акомпонував їй композитор Н.Нижанківський. Співала вона романси українських композиторів, зокрема «Айстри» М.Лисенка, «Ой ходить сон» В.Барвінського (повторила тричі), а також арії з опер. Земляки дуже гаряче вітали свою співачку» [5].

І.Синенька-Іваницька дуже часто виступала перед українською громадою в Румунії, зокрема в Бухаресті. Адже там проживало багато вихідців з Буковини, і співачка спеціально приїздила співати для них українські романси та народні пісні. Співачка також брала активну участь у Шевченківських вечорах, які проводили буковинське земляцтво в Бухаресті, і була їхньою окрасою.

Протягом 1934-1938 рр. І.Синенька-Іваницька була піонером у сфері популяризації української пісні та романсу на радіо Праги, Львова, Відня. Також у Румунії з голосу співачки були записані українські народні пісні та романси на чотирьох платівках. Серед них такі перлини української вокальної музики, як «Вечірня пісня» К.Стеценка; «Айстри» М.Лисенка; «Бабине літо» Д.Січинського; «Прийди», «Жита», «Засумуй трембіто» Н.Нижанківського; «Ой ходить сон», «По садочку ходжу», «Там на горі» В.Барвінського; «Ой співаночки мої», «Тайна», «Подайте вісточку» С.Людкевича; «Цвітка дрібная» В.Матюка.

І.Синенька-Іваницька часто повторювала, що головна мета її творчості – давати людям справжню насолоду від краси пісні. Про слухачку публіку співачка завжди відгукувалася з теплою, любов'ю і вдячністю. Перед виступами її завжди супроводжувало творче хвилювання, адже вона відносилася до своєї праці надзвичайно відповідально і самовіддано.

У яких би краях не перебувало подружжя Іваницьких (чоловік співачки за фахом – юрист), воно ніколи не втрачало своєї національної гідності і завжди виявляло свої патріотичні почуття до України. Співачка постійно пропагувала за кордоном українську музику. Яскравим прикладом її патріотизму була відома у 1937 р. стати примадонною румунської опери в Бухаресті з умовою, щоби змінити своє прізвище на «Йванеску».

Протягом усього свого життя співачка була скромною, але принциповою і чесною. Можливо, через те І.Синенька-Іваницька не зробила тієї кар'єри, на яку вона заслуговувала, але тривала її плідна оперна та концертно-камерна творчість, висока громадянська позиція, відданість українському мистецтву заслуговують на пошанування, належну оцінку та вивчення сучасними дослідниками української музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Видавництво М.П.Коць, – Львів–Нью-Йорк, 1997.
2. Лисенко І. Словник українських співаків. – К.: Рада, 1997.
3. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., ред., перекл. й примітки З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000 – Т. 2. – С. 518-519.
4. Медведик П. Діячі української музичної культури / матеріали до бібліографічного словника // записки наукового товариства ім. Т.Шевченка. Праці музикознавчої комісії / Редактори: О.Купчинський, Ю.Ясиновський. – Львів, 1993. – Т. ССXXVI. – С. 443-445.
5. Українські співаки у спогадах сучасників / Автор-упорядник І.Лисенко. – Київ.: Рада, 2003. – С. 533-535.

Olga Muriy

IVANNA SYNENKA-IVANYTSKA – WELL-KNOWN UKRAINIAN OPERA AND CHAMBER SINGER

This article elucidates the creative activity of well-known Ukrainian opera and chamber singer, who made a great contribution in the development of vocal singing in Galychyna.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Майя Печенюк

ТАДЕЙ ГАНИЦЬКИЙ – СЛАВНИЙ МУЗИЧНИЙ ДІЯЧ КАМ'ЯНЕЧЧИНИ

У статті висвітлюється творча та педагогічна діяльність Тадея Ганицького, пропагандиста музичної освіти у Подільській губернії, зокрема у Кам'янці-Подільському, на початку ХХ століття.

У Кам'янці-Подільському, який упродовж багатьох століть набув слави культурної столиці Південно-Західного Поділля, шліфувалась майстерність багатьох музикантів. Серед них – українського поета і композитора-аматора, автора слів і музики популярної пісні «Гандзя» Бонковського Діонісія Федоровича (народився 16.06.1816 р. в с.Вороновиця, тепер смт. Вінницької області, помер після 1869 р.), який навчався і працював у Кам'янці-Подільському. Тут також жив і працював Михайло Адамович Завадський (народився 7.08.1828 р. у с.Михайлівці, тепер Ярмолинецького району Хмельницької області, помер 17.03.1887 р. у цьому ж селі), польський і український композитор, педагог, вчитель співу. Він постійно займався творчою діяльністю, зробив значний внесок у розвиток камерно-інструментальної музики. М.Завадський відомий ще й тим, що вперше в історії фортепіанної музики звернувся до жанру рапсодії. Деякий час (з 1845 по 1849 р.) у Кам'янці-Подільському жив польський педагог, композитор і фольклорист Коципінський Антон Гіацинтович. Працюючи у музичному магазині, розповсюджував музичні інструменти, літературу, займався педагогічною, композиторською діяльністю та збиранням фольклору. В 1855 р. А.Коципінський переїхав до Києва, де 1862 р. упорядкував збірку під назвою «Пісні, думки і шумки руського народа на Подолі, Україні і Малоросії».

У Кам'янці-Подільському здобував музичну освіту Владислав Іванович Заремба (15 (27). 06. 1833, м.Дунаївці Хмельницької обл. – 11 (24) 1902 р., м.Київ), український педагог, піаніст і композитор, учень А.Коципінського. Після навчання він на деякий час виїжджав до Польщі, а в 1954 р. повернувся до Кам'янця-Подільського і упродовж кількох років працював учителем гри на фортепіано. Подолянин Владислав Заремба займав помітне місце у мистецькому житті України, своєю діяльністю сприяв збереженню і розвитку української музики.

У Кам'янець-Подільській духовній семінарії вчився український композитор і педагог Микола Дмитрович Леонтович (1 (13).12.1877 р. у с. Монастирок Брацлавського повіту Подільської губернії, загинув 23.01.1921 р. в с.Марківка Вінницької області). У Кам'янці-Подільському державно-

му університеті проходять Всеукраїнські наукові конференції, присвячені творчості композитора. 12 грудня 2002 р. (у рік 125-річчя від дня народження композитора) на фасадній стіні колишньої духовної семінарії (тепер аграрно-технічний університет) встановлено меморіальну дошку, на якій написано, що тут у 1892-1899 рр. навчався у духовній семінарії автор відомого на весь світ «Щедрика». У грудні 2005 року в місцевому університеті відкрито музей Миколи Леонтовича.

Кам'яниччина дала дорогу в світ мистецтва оперним співачкам світового рівня Лідії Липковській, Зінаїді Рибчинській, піаністу Лео Сироті, музичному діячу, диригенту Олексі Приходько, бандуристу Михайлові Перепелюку, красзнавцю Тамарі Сис, мистецтвознавцю Володимиру Іванову та багатьом іншим митцям і музичним педагогам.

Як бачимо, Кам'яниччина багата музикантами-педагогами, які були добрими організаторами музичної освіти, займалися виконавством, писали музику, збирали музичний фольклор. Помітне місце у ряді південно-подільських музикантів займав Тадеуш (Гадей) Діонісович Ганицький (22.07.1844 – 22.07.1937). У 1903 р. він організував музичну школу в м. Кам'янці-Подільському, про яку писала свого часу українська, польська, німецька та французька преса.

Т. Ганицький народився поблизу старовинного міста-фортеці Бар у дрібномаєтковій сім'ї поміщиків, власників села Чемериси Волоські (тепер село Журавлівка Барського району Вінницької області). Музиканти Діоніс Ганицький та його дружина виховали двох синів Тадеуша та Ігнація, які також присвятили своє життя музиці. Вже у трирічного Тадеуша проявилось музичне обдарування, в п'ять років він вже грає на роялі і читає ноти, а у восьмирічному віці розпочинає навчання гри на скрипці.

Тадеуш Ганицький вчився у Кам'янець-Подільській та Одеській гімназіях, мав бажання продовжувати навчання у вищій школі, але після польського повстання 1863 р. царський уряд вживав жорстких заходів щодо поляків. Через те йому довелося їхати у Відень. Там упродовж 1868-1872 рр. Т. Ганицький навчався у найкращого австрійського скрипаля Якова Донта. Навчання продовжував у Берліні в Королівській Вищій Музичній школі у відомого на той час музиканта Йоахіма, а після закінчення названої школи став її професором. Згодом Т. Ганицький виступав у складі всесвітньвідомого оркестру «Берлінський симфонічний» та оркестру «Більзе». Концертне турне, яке Т. Ганицький здійснив Німеччиною як скрипаль, принесло йому велику славу. Опісля працював у Лодзі спільно з братом Ігнацієм. Тадеуш відкрив там музичну школу. За кордоном він був відомий як виконавець і організатор, йому пророкували гарну кар'єру, але він мріяв про заснування музичних шкіл на Батьківщині. І лише у 1901 р. брати Ганицькі повертаються на рідну землю, продають Чемериси і за виручені гроші відкривають 2 музичні школи: Ігнацій – в Барі, Тадеуш – у Кам'янці (1903 р.) з класами роялю, скрипки, співу, віолончелі і декламації. На першому році навчання у школі було лише 60 учнів, а через два роки їх вже нараховувалося 131. У школі дуже часто відбувалися концерти. За три роки музичної діяльності школа заробила біля 6-ти тисяч рублів. Всі гроші призначалися на користь незаможних учнів усіх навчальних закладів міста та убогих родин. Не пройшло й десяти років, як Кам'янець-Подільська музична школа набула широкої слави. У ній навчалися співачка Марія Байер, скрипаль Сигізмунд Шварценштейн.

Жителька м. Кам'янця-Подільського красзнавець Тамара Сис ще пам'ятає Т. Ганицького. Вона й розповіла одну бувальщину про те, як професор добирав учнів у школу. «Якось ідучи дорогою, маестро почув голос дитячої скрипки та такий, що відразу привернув його увагу. На землі лежала ярмурка, над нею стояв хлопчина років 10-ти, перебираючи пальченнями струни. Музикант швидко підійшов до дитини, промовивши: «Ходи до мене в школу, будеш учитись грамоти». Налякана дитина притиснувши скрипку, швидко почала тікати. Маестро, підхопивши ярмурку, побіг слідом. Так добігли до сходинок напівпідвального приміщення. Двері відкрила молода ще жінка. То була матір малого скрипаля. Не гаючи часу, подолянин відразу сказав причину своєї поведінки. Утерши сльози, вона відповіла:

- Не можу відпустити сина до школи, бо та скрипка всю родину годує, рік тому мій чоловік помер.

- Скільки грошей випрошує хлопчик за місяць? Після відповіді господині гість зразу почав витрушувати всі кишені. Вистачило, ще й на два мідячки переважило.
- Оце, пані, я щомісяця буду вам платити, аби тільки він учився.
- По очах було видно, що жінка вагається. Врешті відкрила душу:
- Боюсь, що зробите його християнином.
- Тадеуш заспокоїв:
- Ніколи! Як звати його?
- Муня.
- Єдине, що зміню, це те, що в школі серед дітей буду називати Сигізмундом, щоб не прозивались.

Узявши Муню-Сигізмунда за руку, повів подолянин дитину в нове невідоме життя. Через декілька місяців відбувся перший концерт у Лодзі. Багато газет Варшави, Берліна, Парижа розповідали про цю подію, з великою симпатією відзивались про школу братів Ганицьких. Концерти повторюються, а найбільше успіху випадає на долю скрипаля Шварценштейна. Це був той самісінький Муня-Сигізмунд» [5].

Випускники школи, яку очолював професор Т.Ганицький, вступають до консерваторій: Варшавської, Берлінської, Паризької, Празької, Київської, Санкт-Петербурзької та ін. Професор Ганицький ретельно формував викладацький склад школи, серед якого М.Н.Петліна (випускниця Московської консерваторії), В.М.Дальський (Рибальченко, випускник Паризької консерваторії), З.Р.Комінек (чех за національністю, випускник Празької консерваторії), який до кінця свого життя працював у м. Кам'янці-Подільському разом з Т. Ганицьким. З нагоди святкування 10-річчя школи був організований симфонічний оркестр (диригент Т.Д.Ганицький) і група виконавців камерної музики (диригент З. Комінек).

Очолюючи музичну школу, Т.Ганицький мріяв про створення аналогічних шкіл у всій Подільській губернії, в яких діти могли б навчатися музики, а керівництво організацією музичної освіти здійснювало б Подільське Музичне Товариство. У 1907 р. під керівництвом Т.Ганицького організовується Товариство у кількості 6-ти осіб, до якого увійшли Б.Старорипінський, С.Лісневич, професор С.Грохольський та графиня Дунін-Борковська (родичка української письменниці Наталени Королеви). Члени Товариства розробили Статут, установили розмір членських внесків (2 руб.). З цього часу бере відлік Подільське музичне товариство, робота якого то занепадатиме, то активізуватиметься і яке згодом носитиме ім'я Миколи Леонтовича.

Початок ХХ ст. приніс Кам'янецькій музичній школі чимало цікавих подій, особливими були новоушицькі. Містечко Нова Ушиця недавно отримало статус повітового центру [1]. Звичайне село стало містечком. Створився повітовий уряд. Великі права одержало так зване «Дворянське Собрание». Серед повітових поміщиків була і сім'я Патонів. Одного з них обрали «главой» Дворянського Собранія, який був братом відомого українського вченого з мостобудування і зварювання Є.О.Патона, рідним дядьком українського вченого у галузі металургії і технології металів, державного діяча, академіка АН України Б.Є.Патона. Глава «Дворянського Собранія» був діяльною людиною. За поміщицькі приватні кошти зумів відкрити безкоштовну ремісничу школу (тепер це сільськогосподарський технікум 100-літньої давності) і музичну школу. Дворянка Софія Олександрівна Головецька, яка мала музичну освіту, з великою охотою взялася за організацію школи. Вона поїхала до Тадеуша Діонісовича і закінчила у нього спеціальні курси. Школа процвітала (перша сільська музична школа у Подільській губернії). А Т.Ганицький підтримував зв'язки з цією школою, допомагав налагоджувати у ній навчальний процес.

Т.Ганицький проводив велику просвітницьку роботу. Про це свідчать оголошення в газетах. Так, у газеті «Подолія» повідомляється: «1, 6, 18, 22 березня відбудуться симфонічні концерти під керівництвом професора Т.Д.Ганицького за участю спеціально запрошених солістів. Оркестр складається із 50 артистів. Солостка першого концерту Е.Н. Доленго-Грабовська» [2].

Кам'янець-Подільська музична школа, що заснована і очолювана Ганицьким, пережила війну та революційні бурі 1914-20 рр. Педагогічний склад колективу школи зазнавав змін: одні викла-

дачі залишали школу, на їхнє місце приходили інші. У школі Т.Ганицького працювали висококваліфіковані викладачі-музиканти Марія Олійник, Ганна Білостоцька, Лариса Кузьмінська, Юрій Баулін, Ганна Шебаліна, Надія Іванова, Михайло Варгін, Зденек Комінек, Анатолій Когук. Школа під його керівництвом у 1927 р. переросла в музичну професійну школу, пізніше у музичний технікум ім. М.Лисенка (1930).

Працюючи в школі (профшколі, музичному технікумі), Т.Ганицький написав чимало творів для фортепіано, а також для скрипки з фортепіано, навчальні посібники для скрипалів. У книзі «Музыкальная школа О.Д.Ганицкаго» (1903-1913) зазначено, що на концерті 5.10.1927 року дочка славнозвісного мецената театру лікаря Едмунта Гольдентрестера, талановита піаністка, виконувала вальс Тадеуша Діонісовича [3, 14-15]. Володимир Геринович, тодішній ректор Кам'янець-Подільського інституту народної освіти, у статті, присвяченій 55-річчю музичної діяльності Тадеуша Ганицького, зазначає, що професор, крім педагогічної та творчої діяльності, займався і збором народних пісень: «Тадей Діонісович продовжує свою музику і композиторську продукцію. Кожний рік збагачує своїми музичними творами убогу нашу музичну літературу. Багато часу присвятив Тадею Діонісович збиранню селянських народних мелодій. Збірка вже готова до друку» [4]. До нашого часу збереглося дуже мало творів Т.Ганицького, пошуком яких тепер займаються музикознавці.

Рішенням одинадцятої сесії Кам'янець-Подільської міської ради IV скликання від 8 квітня 2003 року міській дитячій музичній школі присвоєно ім'я її засновника Т.Д.Ганицького. Зараз музична школа імені Т.Ганицького нараховує понад сорок викладачів, які продовжують традиції, закладені засновником школи, його колегами. Тисячі учнів закінчили школу. Серед них – виконавці, музичні діячі, викладачі.

Музичну славу Кам'яниччини та Кам'янець-Подільської музичної школи, директором якої був професор Т.Ганицький, примножив уродженець м.Кам'янця-Подільського Григорій Васильович Курковський (9.07.1898 р.н., помер у Києві 1.03.1982 р.) – український музикознавець, кандидат мистецтвознавства. Після закінчення музичної школи вищу освіту здобував у Київському музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка (учень Г.Беклемішева). Після закінчення інституту (1928 р.) Г.Курковський працював викладачем у цьому навчальному закладі, а після його реорганізації у Київській державній консерваторії (з 1929 р.). Тут він написав низку наукових музикознавчих праць, навчальних посібників [4, 348].

Музичній громадськості України добре відоме ім'я Анісії Яківни Шреєр-Ткаченко (народилася в 1905 р. у с.Красноставці Кам'янець-Подільської губернії, тепер Кам'янець-Подільський район Хмельницької області, померла 16.10.1985 р. у м.Києві), українського педагога-музиканта. Вона навчалась гри на скрипці у класі професора Т.Ганицького. За порадою свого вчителя у 1934 р. А.Ткаченко вступає до Київської консерваторії, після закінчення якої (1940 р.) залишається викладачем у цьому навчальному закладі, далі – навчання в аспірантурі. Опісля захистила кандидатську дисертацію на тему «Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку». Ще будучи студенткою консерваторії (1937 р.), вже викладала у цьому навчальному закладі. Вона є автором музикознавчих праць «М.В.Лисенко», «Чайковський і Україна», «Шевченко і музика», «Григорій Сковорода – музикант». Нею підготовлено низку радіо- і телепередач. Активно працювала Анісія Шреєр-Ткаченко в музикознавчій секції Спілки композиторів України. Самовіддана праця в галузі мистецтвознавства принесла славу подолянці в музичному світі країни.

Нашадки подільського професора Т. Ганицького примножують творчі здобутки української музичної культури. Музиканти – вихідці з Кам'яниччини – відомі далеко за межами Поділля та всієї України. Світовій музичній громадськості добре відомі імена джазиста Михайла Альперіна (професора Музичної академії в Осло, Норвегія), Юхима Юриста (баяніста, заслуженого артиста Росії, Гамбург), композитора Петра Ладигенського (члена Національної Спілки композиторів України, Санкт-Петербург), піаніста Юрія Кота (доцента кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України ім. П.Чайковського, заслуженого артиста України, лауреата багатьох Національних і міжнародних конкурсів), піаніста Євгена Карафіна (лауреата багатьох міжнародних

конкурсів, проживає у Нью-Йорку, США), скрипаля Тараса Яропуда (працює в державному камерному ансамблі «Київські солісти») та багатьох інших.

Кам'ячани зберігають і шанують ім'я видатного подолянина. За життя професора Т.Ганицького слава про його школу облетіла всю Європу, була написана книга «Музыкальная школа Ганицкого» (1903-1913 pp.), на придбання матеріалів для її оформлення дав гроші кам'ячанин Арон Гольдман. За час радянської влади ім'я Т.Ганицького було призабуте.

У наш час з ініціативи В.Ф.Іванова (доктора мистецтвознавства, професора, академіка Академії педагогіки і соціальних наук України, академіка Міжнародної Академії енергоінформаційних наук, члена Національної Спільки композиторів України) віднайдено і впорядковано могилу відомого подільського музиканта. Студенти музично-педагогічного факультету місцевого університету щороку її впорядковують на знак шани до першого професора Т.Ганицького, який не пошкодував свого маєтку у с.Чемерисах взамін на те, щоби побудувати музичні школи на Поділлі, що згодом дало свої плоди, збагативши музичне мистецтво і музичну педагогіку України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидська Н. Наші ювіляри // Музика. – 1985. – №1. – С.9.
2. Геринович В. Т.Ганицький (з нагоди 55-річчя музичної діяльності) // Червоний кордон. – 1928. – 3 березня.
3. Музыкальная школа О.Д. Ганицкого (1903-1913) / Составитель А.Гольдман. Издание автора. – Каменець-Подольськ: Изд. Б.Байнбаума, 1913. – С. 14-15.
4. Об'ява // Подолія. – 1914. – 23 лютого.
5. Сис Т. Музична школа, яка дивувала світ (до 100-ліття заснування міської музичної школи) // Подільські вісті. – 2003. – 4 липня.

Mayya Pechenyuk

TADEY HANYTSKY THE FAMOUS MUSICIAN OF KAMYANETSZYNA

The article offers biographic material and description of T.D.Ganytsky's educational activity. The latter organized musical instruction in the Podillya province, in particular in the city of Kamyanets-Podilskiy in the early 20th century. History of the province, development of the Podillya musical art is viewed through the artist's creative biography.

Ірина Шуль-Бевська

ДІЯЛЬНІСТЬ АМАТОРСЬКИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ У ЗАХІДНОМУ ПОДІЛЛІ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ)

Стаття висвітлює діяльність аматорських хорових колективів, які працювали на терені Західного Поділля в кінці ХІХ – у першій третині ХХ століття, та визначає їхню роль у процесах національно-культурного становлення.

У зв'язку з утворенням української державності в наукових колах все більший інтерес викликають ті питання, які пов'язані з дослідженням регіонального культурно-мистецького руху, що набув широкого розгалуження у другій половині ХІХ – першій третині ХХ ст. Основною підставою для цього було скасування кріпосного права в Галичині (1848 р.) та надання автономних прав Галичині як складовій Австро-Угорської імперії. Такого роду «Весна народів» дала підстави місцевій інтелігенції для широкого соціального пробудження, а відповідно й до національно-культурного розвитку. Промотором цих процесів у першу чергу стало місцеве національно-настроєне духовенство,

яке почало поширювати серед своїх парафіян просвітницькі ідеї, і тому становлення місцевої музичної культури в основному трималося на «плечах» священиків і пропагувалося через їхню діяльність.

В українській науці питанням регіональної музичної культури вчені почали більш глибоко займатися лише в період відродження української державності. Провідниками у цій справі були М.Загайкевич, С.Павлишин, Й.Волинський, М.Білинська, Л.Кияновська, Л.Яросевич, М.Черепанин та ін. Вони в основному висвітлювали ці процеси в цілому, не зупиняючись конкретно на тому чи іншому етнографічному регіоні чи його конкретній частині.

Мета статті – висвітлити діяльність аматорських хорових колективів, які працювали на терені Західного Поділля в кінці XIX – у першій третині XX ст., та визначити їхню роль у процесах національно-культурного становлення.

У другій половині XIX ст. у Західному Поділлі були створені культурно-освітні організації «Горбан», «Боян», «Народна школа», «Просвіта», що породили небувалу активізацію в музичному житті (особливо в хоровому) краю (ці процеси були властиві однаковою мірою для всієї Галичини). У цей час могутній хоровий рух охопив усе суспільне життя досліджуваного регіону. У кожному місті, містечку і селі організуються різноманітні за своїм спрямуванням, призначенням, чисельністю, характером діяльності гуртки: хорові, вокальні, інструментальні, театральні – діяльність яких супроводжувалася на місцях створенням освітніх установ – музичних шкіл чи студій. На жаль, музичні класи при різного роду освітніх закладах були спрямовані на домашнє музикування, а діяльність гуртків в основному призначалася для аматорів. Тому в другій половині XIX ст. починають відбуватися процеси виокремлення світських аматорських хорів із церковних, які все більше починають набувати окремишого статусу, хоча це виокремлення має більшою мірою умовний характер. Адже одні і ті ж самі учасники входили до складу як церковних, так і аматорських хорів.

Найчастіше і найактивніше аматорський хоровий рух поставав у повітових містах та їхніх околицях. Аргументом для цього було функціонування в них гімназій та інших освітніх установ, які активно цей рух культивували.

У кінці XIX – в першій третині XX ст. цей рух найактивніше себе проявив на Бережанщині. Адже в цей час майже у всіх селах та містечках цієї округи при читальнях «Просвіти» працювали мішані або чоловічі хори. Серед диригентів аматорських хорів у цій окрузі виділяється постать Романа Кадайського – талановитого диригента та здібного організатора. Проживаючи у с.Гиновичі Бережанського повіту і будучи там довголітнім хоровим диригентом, він одночасно керував хорами в селах Жуків, Лапшин, Посухів, Баранівка, де мав своїх помічників. Відомо, що під час більших окружних чи повітових імпрез він керував зведеними хорами, що захоплювало публіку величним звучанням, а разом з тим нервувало окупаційну владу, яка часто не давала дозволу на такі виступи. У с.Саранчуках при читальні «Просвіти» працювали мішаний та чоловічий хори, які вважалися найкращими в повіті. Засновником і керівником цих хорів був Петро Климків (його онук – Володимир Климків – став керівником Українського хору ім. О.Кошиця в Канаді, який у 1990 р. із цим колективом відвідав рідне село, давши для місцевої публіки великий концерт, у якому брала участь і Струсівська заслужена капела бандуристів під керуванням Б.Іваноньківа).

Справжніх успіхів у культивуванні аматорського хорового співу в Західному Поділлі (і поза його межами) досягнув Денисівський селянський хор під керуванням отця Йосифа Вітошинського. Працюючи в с.Денисові, куди був призначений у 1867 р., він організовує сільську читальню «Просвіти». Цього ж року о. Й.Вітошинський організував у селі хор. Спочатку це був чоловічий хор. Селяни, заохочені теплими словами організатора, взялися до засвоєння репертуару. В осінній та зимовий періоди вечорами проводилося вивчення хорових партій та навчання нотної грамоти. Крім цього, він створює і дитячий хор, учасниками якого були місцеві школярі, які сходилися радо на репетиції, бо після кожного вдалого виступу вони діставали «шустку» на цукерки. Майже щодня у домі Вітошинського відбувалися репетиції хорів та гра на духових інструментах, які він купив за власний кошт. Але іноді вже після декількох репетицій недавні охочі до співу відмовлялися з різних причин від подальшої участі в них. Бувало, що деякі батьки не погоджувалися, щоби їхні сини «тратили

час» на співи. Тоді Вітошинський наймав якогось селянина за плату, аби той заступив хлопця по господарстві, а останній відповідно перебував на репетиції хору чи оркестру.

Концертний репертуар Денисівського хору складався з таких творів: «Осінь», «Річенька», «Піснь прощальна» І.Лаврівського; «Хор косарів», «Заповіт», «Вже весна наспіла» М.Вербицького, «Помарніла наша доля», «Туга» А.Вахнянина; «Минули літа молодії», «Гуляли» О.Нижанківського, «Огні горять», «Над Прутом у лузі» І.Воробкевича; «Корона золотая» Ф.Колесси, «Верховина» М.Лисенка, «Закувала та сива зозуля» П.Ніщинського та ін. Хор часто виступав на сільських імпрезах: на святі скасування панщини, під час Шевченківських роковин, пам'ятних історичних дат, християнських свят, вечорниць тощо.

Долаючи перешкоди властей, транспортні труднощі (бо лише іноді їздили залізницею, а переважно возами чи саньми) Денисівський хор об'їздив майже весь галицький край. Як зазначає тогочасна періодика, «хор під диригуванням Й.Вітошинського виступав 9 разів у Тернополі, 6 разів у Бережанах, 2 рази у «Станіславові, виступав також у Коломиї, Бучачі, Копичинцях, Теревовлі, Струсові, Золочеві та ін. [6, 88]. На концерті у Львові знавці хорового мистецтва підозрівали, що в хорі о. Й.Вітошинського беруть участь оперні співаки, одягнені по-селянськи. Тодішня преса зазначала, що «денисівські драбинчасті вози із співаками, одягнутими в сіраки, вітали Відень, Варшава і Прага» [6, 89]. Крім місцевої преси, про хор Й.Вітошинського писала й зарубіжна, зокрема Віденська «Noe Frae presse» та польські «Краї», «Правда», а найчастіше діяльність цього хору висвітлював чеський фольклорист та етнограф Францішек Ржегорж, що гостював в диригента у 1891 р. та зробив кільканадцять світлин. Відомо, що альбом із світлинами хористів та музикантів під керівництвом о. Й.Вітошинського, виготовлений Ф.Ржегоржем, переданий до фонду Національного музею в Празі. І.Франко під час етнографічної мандрівки з львівськими студентами західноподільським краєм у серпні 1885 р. відвідав с.Денисів і мав змогу милуватися співом місцевого хору, яким диригував о. Й.Вітошинський. У часописі «Діло» за 1887 р. подано інформацію, в якій зазначено, що «у липні 1887 р. у Тернополі співав хор селянський під проводом Вітошинського у силі 122 співаків. Хор цей складали селяни із Білої, Чистилова, Воробіївки, Курівців, Цеброва, Березовиці, Настасова і міщани з Тернополя, а осередок творили співаки з Денисова, Купчинець і Городища» [6, 89]. У той час у Денисів посилали на навчання представників із багатьох галицьких сіл та містечок, щоби опанувати диригентську справу та гру на духових інструментах. Денисівську школу хорового співу та гри на музичних інструментах фахівці вважали справжнім «університетом культури». У цій школі, крім спеціальних предметів, майбутні диригенти слухали також лекції з історії, природознавства, живопису, садівництва, бджолярства, агрономії. Їх читали письменник Андрій Чайківський та місцевий вчитель Омелян Бородієвич. Щороку Денисівську школу закінчували десятки ентузіастів, які поверталися додому фаховими керівниками аматорських музичних колективів. Таким чином, щороку в Західному Поділлі та поза його межами зростала кількість хорів та оркестрів.

У цей час аматорське хорове мистецтво активно розвивалося і в Чортківській окрузі. «У Копиченцях та околиці до Першої світової війни і по деяких навколишніх селах були дуже добрі церковні та світські хори, що виступали на концертах. Бачу ще сьогодні о. Климента Соневицького і чую його низький басовий голос, а дружина о. Рогошевського акомпонувала мені на фортеп'яні на моїм концерті у Копиченцях», – згадує відомий співак Клим Чічка-Андрієнко [8, 285]. Одним із чільних його провідників був вчитель місцевої гімназії Денис Познанський, який керував не тільки зразковим хором, але й камерним оркестром. Крім диригентського таланту, він ще й володів даром музичного компонування, його велика композиція для мішаного хору та інструментального ансамблю «Тернистий шлях» була окрасою ряду концертних програм.

Аматорське хорове життя вирувало й у містечку Хоросткові. Тут у 20-х роках ХХ ст. місцевим хором керували спочатку Петро Свистун із Великого Говилова, а опісля – Володимир Доскоц. Під їхнім керівництвом хор був доведений до високого мистецького рівня, і через те польська влада належним чином «оцінила» здобутки хору та його керівників, надавши їм учительські посади лише на польській етнічній території. Відомо також, що посаду світського диригента в м.Хоросткові часто

оплачував місцевий священик і опікувався організаційними проблемами хору: придбанням нот, костюмів, наданням власного приміщення для репетицій.

Активна робота з пропаганди аматорського хорового руху проводилася і на Тербовлянщині. Зокрема, в м.Тербовлі місцева громада влаштувала кожного року свята-концерти в честь Т.Шевченка. У програмі цих концертів завжди брав участь місцевий хор читальні «Просвіта» під керівництвом відомого місцевого композитора і диригента, випускника Львівської семінарії та консерваторії о. Євгена Турули. У 1914 р. о. Турула організував велике повітове свято, пов'язане із закладенням каменя на місці побудови пам'ятника Т.Шевченку. Після відправлення Служби Божої хор у складі більше 100 чоловік під супровід духового оркестру виконав «Заповіт» М.Вербицького, а цей величний захід супроводжували духові оркестри із сіл Глещави і Сороцького, якими керував місцевий парох о. Петро Єзерський [7, 275]. У Тербовлі в цей час кожного літа на площі Замкової гори відбувалися багатолюдні українські фестини з виступами духових оркестрів, хорів і «руханкових пописів» молоді.

Аналогічна робота з розвою аматорського хорового мистецтва проводилася і на Бучаччині. Зокрема, Роман Коцик у статті «Бучач при кінці XIX і початку XX століть» зауважує, що «Філію «Просвіти» тут засновано у 1907 р., проте місто Бучач є одним з нечисленних повітових міст Східної Галичини, де місцева громада не спромоглася на побудову Народного дому, а тому імпрези, концерти, виступи хорів, театральних гуртків, мандрівного театру «Руської бесіди» зі Львова проходили у жидівських підсіннях» [3, 177]. При Бучацькій читальні «Просвіти», а опісля при Міщанському братстві працював мішаний хор, учасники якого були прихожанами місцевої церкви. Після Першої світової війни культурно-освітній рух ще більше активізувався і став підставою для святкування різного роду імпрез: святкових концертів у честь Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, М.Шашкевича тощо.

І все ж таки центром культурно-мистецького життя в Західному Поділлі було місто Тернопіль. Зокрема, у домі «Міщанського братства» щорічно відбувалося біля сотні прилюдних виступів – концертів, вистав, вечорів відпочинку. До цього процесу активно долучалася філія Музичного товариства ім. М.Лисенка в Тернополі, яка 11 лютого 1936 р. влаштувала «конкурсний іспит» сільських хорів Тернопільського повіту, в якому взяли участь 7 мішаних хорів і 1 чоловічий. Конкурсним твором для всіх колективів була коляда «Бог предвічний народився» в обробці Б.Безкоровайного. С.Людкевич, що був присутній на цьому конкурсі в якості члена журі, зазначав, що «імпреза робила симпатичне, наскрізь культурне враження і доказала якнайкраще про великі духовні засоби та подиву гідний культурний інстинкт нашого села» [4, 8].

Жителі м.Тернополя та навколишніх сіл порівняно з іншими повітовими містами та їхніми околицями знаходилися у більш привілейованому становищі з тої причини, що вони були в епіцентрі культурного осередку регіону. Щороку в м.Тернополі проходили чисельні імпрези, академії, святкові гуляння та урочистості з нагоди різноманітних свят, де всі бажаючі мали змогу бути їхніми учасниками та відвідувачами.

Найбільшою щорічною імпрезою в м.Тернополі було святкування роковин від дня народження пророка української нації Т.Шевченка. Одним із перших організаторів цих святкувань був відомий в Галичині культурно-громадський діяч, письменник та педагог О.Барвінський. Він зазначав: «Роковини народження Кобзаря України святкували ми як велике народне свято промовами і відчитали про поета, його життя і творчість, декламаціями його творів і співами, з-поміж котрих «Ще не вмерла Україна» (ми тоді вважали цю пісню Шевченковим твором) стала нашим народним гімном» [1, 165]. Крім Шевченкових роковин, святкували в Тернополі й інші ювілейні дати. Зокрема, 2 серпня 1885 р. в Тернополі відбувся вечір, присвячений пам'яті М.Костомарова. Вступну промову про видатного українського вченого виголосив О.Барвінський, а опісля з концертною програмою виступив жіночий хор під керівництвом Софії Барвінської, який виконав «Молитву руських дітей» та «Боже великий, єдиний» (слова О.Кониського, музика М.Лисенка). У цьому аматорському хорі в цей час співали три доньки о. Амвросія Крушельницького – Олена, Володимира та Соломія [5, 163].

Цікавим видається мистецький рівень репертуару, який виконували аматорські хорові колективи у цей час. Адже доволі поширеним було чотириголосе мішане або чоловіче виконання без супроводу, так званий квартетний спів, творцями якого були переважно західноукраїнські композито-

ри – М.Вербицький, І.Лаврівський, В.Матюк, І.Воробкевич, А.Вахнянин, О.Нижанківський, Ф.Колесса, С.Людкевич та ін. Серед них перевагу мав чоловічий хоровий спів, оскільки він в основному культивувався у навчальних освітніх закладах – бурсах, гімназіях, колегіумах, що були чоловічими.

Чільне місце в репертуарі аматорських хорових колективів займали чотириголосі обробки українських народних пісень, які в основному подавалися у формі в'язанок і не виходили за рамки традиційного на той час гомофонно-гармонічного стилю. Пізніше в їхній репертуар «вкоренилися» старогалицькі пісні, які були переважно творами літературного походження, але у процесі широкого побутування вони втратили авторство. Серед них: «Мир вам, браття», «Я щасний, руську матір маю», «Щасть нам, Боже», «Як ніч мя покриє», «Там на горі крута вежа», «Родимий краю», «Сонце ся сховало», «З тої гори високої». В їхню основу переважно покладена патріотична та лірична тематика, яка впливала на виховання національних почувань слухачів, на їхню ліричну настроєвість.

Характерними музично-стильовими ознаками цих пісень є інтонаційно-ритмічний склад, близький до народної пісні, строго витримана чотириголоса гармонічна фактура [2, 21]. У формуванні мелодики і кадансів відчутний вплив авторської музики, переважають повільні та помірні темпи, народнопісенна форма не виходить за межі простого періоду, у гармонізації – перевага тоніко-домінантово-субдомінантових функцій. Всі вищезазначені засоби музичної виразності найбільшою мірою відповідали такого роду хоровому жанру і були продиктовані тими традиціями, які у той час панували в Галичині і формувалися під впливом салонної західноєвропейської музики.

Отже, в кінці XIX – в першій третині XX ст. аматорські хорові колективи у Західному Поділлі були найпоширенішим видом художньої діяльності, а їхні виступи користувалися найбільшим успіхом серед широкого кола слухачів. Їхнім основним завданням було поширювати музичну хорову культуру серед місцевого населення через персоналії таких композиторів, як М.Вербицький, І.Лаврівський, В.Матюк, І.Воробкевич, О.Нижанківський, А.Вахнянин, С.Людкевич, В.Барвінський та ін., а також через їхню творчість виховувати в слухачів любов до свого національного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський О. Роковини смерті Кобзаря // Діло. – 1882. – 15 лютого.
2. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – Київ, 1960.
3. Коцик Р. Бучач при кінці XIX і з початком XX ст. // Український архів. Бучач і Бучаччина. Історично-мемуарний збірник. Ред. колегія: М.Островерха, С.Шипилявий, Р.Барановський та ін. – Нью-Йорк–Лондон–Париж–Сідней–Торонто, 1972. – Т. XXVII. – С. 177-200.
4. Людкевич С. Конкурс хорів Тернопільщини // Діло. – 1936. – Ч. 41.
5. Остап'юк Б. Перший публічний український концерт // Тернопіль: Погляд крізь століття. – Тернопіль, 1992. – С. 163-165.
6. Савак Б. Йосип Вітошинський // Жовтень. – 1989. – № 3. – С. 87-91.
7. Фіцилович Ю. Українське духовенство в Терєбовлі // Український архів. Терєбовлянська земля. НТШ. Історично-мемуарний збірник / Редакційна колегія: І.Винницький, В.Палідвор, Р.Криштальський та ін. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1968. – Т. XX. – С. 275-278.
8. Чічка-Андрієнко К. Спогади про музичне життя у Копиченцях та околиці до Першої світової війни // Український архів. Чортківська округа. Історично-мемуарний збірник. / Редакційна колегія: О.Соневицький, Б.Стефанович, д-р Р.Дрижньовський. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1974. – Т. XXVI.

Iryna Shul-Bevska

THE ACTIVITY OF AMATEUR CHORUS ASSOCIATIONS IN WEST PODILLYA (THE END OF XIX – THE THIRD OF XX CENTURY)

The article elucidates the activity of amateur choral associations, which existed on the territory of Western Podilla at the end of 19th – first half of 20th century, and defines their role in the process of the national and cultural development.

СПІВОЧА ПІДГОТОВКА В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розкриваються основні теоретичні та методичні засади навчання співу в навчальних закладах Південно-Західного Поділля кінця ХІХ – початку ХХ століття.

З активізацією суспільно-політичного життя на Україні в останній чверті ХІХ століття, в якому педагогічний рух відігравав неабияку роль, загострилось питання підготовки вчительських кадрів.

Передова українська громадськість розцінювала підготовку народних вчителів, у тому числі й учителів музики та співу, як одне із найбільш важливих соціально-педагогічних завдань. Подільські педагоги Ю.Богданов, А.Кривецький, В.Петр виступали за розширення загальноосвітньої підготовки майбутніх вчителів, за створення умов для їх самоосвіти, за відкриття педагогічних бібліотек, розширення можливостей користування методичною літературою, за покращення їхніх матеріальних умов життя та праці.

Не стояла осторонь цих проблем і громадськість Поділля. Увага до музичної освіти проявилася в регулярній появі на сторінках регіональної преси статей з критикою недоліків викладання співу у школах, з конкретними пропозиціями щодо змісту навчання, становища вчителя, у тому числі й матеріального. Все наполегливіше звучали голоси громадськості, що вимагала серйозного ставлення до предмета, забезпечення шкіл підручниками і покращення якості викладання музики.

У 1881 р. в «Подільських єпархіальних відомостях» публікується низка статей під загальною назвою «Про церковний спів», в яких знаходимо цікаві міркування про виховне значення церковного співу, про неможливість досконалого його вивчення через перевантаженість навчального часу «стародавніми мовами» і відсутність кваліфікованих вчителів. Прямо пов'язуючи постановку викладання співу в школі з підготовкою вчителів, автори зазначають, що право навчати церковному співу мають усі ті, хто закінчив курс у духовних або вчительських семінаріях і отримали на це свідоцтво цих закладів. Зверталась увага й на необхідність підняття заробітної плати учителям, поліпшення умов їхньої праці і збільшення кількості уроків співу на тиждень.

Продовження обговорення цих питань знаходимо у матеріалах періодики за 1884 р. У статті «Умови, необхідні для розвитку письменності у сільського населення» автор обґрунтовує думку, що «урочистий спів у церкві навчених дітей спонукає селян посилати їх у школи», а тому співу повинні навчати «спеціально підготовлені вчителі, які навчалися в духовних училищах і семінарії» [3, 439].

Підвищення інтересу керівників шкіл та початкових училищ до церковного співу, бажання мати добре підготовлений хор і оркестр спонукали навчальні заклади, які готували учителів, до більш змістовного викладання цього предмета. Характерним і цікавим у цьому відношенні документом є звіт куратора Київського навчального округу про діяльність навчальних закладів губернії за 1883 р. У ньому вказується: «... уміння навчати дітей і керувати церковним хором є найкращою рекомендацією для вчителя і школи», а тому куратор наказав «роз'яснити вихованцям семінарії, що незадовільні оцінки з церковного співу будуть служити перешкодою для отримання кращих вчительських місць...» [2, 337].

На початку 80-х років ХІХ століття на Поділлі не було навчальних закладів, які б надавали спеціальну музичну освіту. Система підготовки і вдосконалення вчителів співів здійснювалась іншими шляхами. Потреби шкільництва в цій галузі забезпечували в основному випускники навчальних закладів духовного відомства, в яких спів був обов'язковим предметом. Відкриті в різний час у деяких містах та селах Подільської губернії ці заклади дотримувалися в навчальному процесі єдиної програми і статуту, що були вироблені для них училищною радою при Св. Синоді. Їхня діяльність передбачала підготовку церковних працівників, а також вчителів співів та регентів.

Програма навчання включала загальноосвітні та музичні дисципліни. До останніх належали теорія музики, гармонія, церковний спів та його історія, гра на інструментах (скрипка, фортепіано), диригування та хорознавство.

Спеціальних програм з методики навчання співу у закладах не було, а практичні знання та навички вихованці здобували під час практики у показових школах, що існували при навчальних закладах, та під час співу в церковному хорі.

Провідним навчальним закладом була Подільська духовна семінарія. Незважаючи на те, що вона була духовним закладом, за давньою традицією тут весь час готували вчителів співів.

У семінарії переважали практичні способи викладання. Перевага надавалась наочному методу, що в подальшому давав можливість вихованцям швидко адаптуватися в роботі з дітьми, тому вихованці отримували необхідні знання і практичні навички роботи з хором. Найкращі з них практикувалися із семінарським хором. Весь навчальний процес був тісно пов'язаний із практикою, що надавало йому конкретності і ґрунтовності. Оволодіння професійними навичками і вміннями було найважливішим елементом у системі підготовки вчителів співів.

Об'єм і зміст навчальних курсів зі співу і регентства свідчили, що педагоги семінарії турбувалися про підпорядкованість предмета майбутній професії священника-вчителя.

Успішній навчальній роботі у семінарії сприяв і вдалий підбір педагогічних кадрів – усі педагоги мали високопрофесійну підготовку, яку отримали у кращих закладах Росії.

Серед них – Антон Кривецький, Іван Лепехін, Юхим Богданов, Євген Рогальський та ін., які давали вихованцям педагогічні основи роботи в школі, а особистим прикладом виховували повагу до своєї праці, навчали мистецької культури, любові до музики, педагогічного такту, давали основи знань з теоретичних курсів, хорового співу та історії вітчизняного вокального мистецтва. З архівних матеріалів відомо, що на своїх заняттях вони використовували різноманітну навчально-методичну літературу, якою була багата семінарська бібліотека. Серед її численних посібників, збірників, книг були праці відомих методистів, педагогів, композиторів М.М.Потулова, С.В.Смоленського, А.В.Преображенського, Н.М.Єрошенка, О.І.Пузиревського, Д.В.Розумовського, Д.Н.Соловйова, М.Д.Кашкіна, П.І.Чайковського, О.А.Архангельського, М.А.Римського-Корсакова, О.Д.Кастальського, Г.Ф.Львовського, Ю.О.Богданова.

Красномовним свідченням музичних успіхів цього навчального закладу були концерти семінарського хору, шкільні свята, ювілейні урочистості і публічні іспити.

В історії музичної освіти Поділля семінарія відіграла важливу роль. Вона була першим навчальним закладом в регіоні, який за роки свого існування підготував значну кількість викладачів співу для училищ і шкіл духовного відомства. За незначним винятком, у період з 1880 р. по 1917 р. в усіх шести училищах Подільського духовного відомства працювали вихованці місцевої семінарії. Через своїх випускників Подільська духовна семінарія впливала на розвиток музичної освіти в регіоні і була провідником музичної культури в цілому, формувала педагогічні кадри, поширювала культуру хорового співу.

До мережі навчальних закладів духовного відомства належали двокласні школи, що протягом трирічного терміну готували вчителів для шкіл. Їх відкривали в Подільській губернії в зв'язку із зростаючою потребою в учительських кадрах згідно зі спеціальним наказом училищної ради при Св. Синоді від 20.12.1895 за №1150. №1 цього циркуляру від 1896 р. зобов'язував місцеву училищну раду відкривати школи в усіх місцевостях, де були зручні для них приміщення, а №6 – наймати тимчасово для них приміщення. Під час організації шкіл не рекомендували звертатися за допомогою до монастирів. У 1896 р. було відкрито 8 шкіл, у 1907 р. – 10, у 1911 р. – 11, а в 1915 р. – 12 і 3 з них були жіночі. Майже в кожному повіті була своя школа. Кількість учнів становила від сорока до дев'яноста.

До цих шкіл зараховували підлітків 13-15-річного віку із закінченою церковно-парафіяльною школою. При вступі від учнів вимагали довідку про здатність до співу і свідоцтво про закінчення школи.

Освітня і педагогічна підготовка у цих школах не була високою, але багато уваги приділялося вивченню співу та музики. Програма з церковного співу вимагала знання учнями повного курсу церковно-службового обіходу церковного восьмигласся, знайомила зі знаменним та грецьким розспівом, з мелодіями симогласних церковних піснеспівів Великого Посту, Страсної Седмиці і Пасхи. Вихованці вивчали елементарну теорію музики, квадратну та круглу нотні системи, основи хоронавства, а також вправлялись у керуванні хором. Учні навчалися за підручниками і посібниками Д.Соловйова, А.Ряжського, О.Калачинського, П.Чайковського, М.Римського-Корсакова, А.Фамініціна, А.Карасьова, за «Обіходом» і церковно-співочим збірником. Здебільшого у них було два вчителі. Один навчав церковного співу, а інший – гри на струнних або духових інструментах.

У більшості шкіл навчання гри на інструменті (в основному на скрипці) було обов'язковим, а в деяких – додатковим і платним. Так наприклад, у Жолбянській двокласній школі гра на скрипці була обов'язковою з оплатою по три рублі. Тільки найбідніші учні звільнялися від оплати. Крім того, кожен учень купляв інструмент за власний рахунок. На заняття музикою виділялося дві години на тиждень.

Рівень викладання у цих школах повністю залежав від освіченості викладачів, їхньої професійної майстерності. Освіта тодішніх учителів музики та співу була різною: одні мали закінчену духовну семінарію, інші – училища духовного відомства, а деякі мали спеціальну музичну освіту.

Траплялося навіть так, що в деяких школах спів не викладався через відсутність вчителя. Наприклад, у 1911-1912 н.р. тільки вісім із одинадцяти шкіл мали вчителів музики. Через погану оплату праці вчителі інколи залишали школу посеред навчального року. Та і професійна підготовка вчителя не завжди була ґрунтовною, що аж ніяк не сприяло досконалому викладанню музичного предмета.

У 1902 р. з'явилися церковно-вчительські школи православного віросповідання, що готували вчителів для початкових училищ. Така школа у цьому ж році була відкрита у Вінниці. Із оголошення про прийом вступників у 1-й клас на 1905-1906 н.р. дізнаємося про вимоги для вступників. До цієї школи зараховували молодих людей віком 16-18 р., що закінчили двокласну школу або інший навчальний заклад, курс яких був не нижчим даної школи. На вступних іспитах від абітурієнтів вимагали знання елементарної теорії музики, а саме: визначення висоти і тривалості звуків, ритму, темпу і його позначень, побудови мажорної та мінорної гам, інтервалів, будови церковної гами та елементарних знань з гармонії. Практично абітурієнти повинні були проспівати із всенощного бдіння стихирі восьми гласів, недільні тропарі восьми гласів, антифони, ірмоси недільні та інші піснеспіви і повністю знати літургію. При конкурсі перевірялась гра на скрипці.

Курс навчання у школі був трирічним. Крім музичних дисциплін, закону божого і ряду загальноосвітніх предметів, у школі вивчали педагогіку, гігієну та дидактику.

Із залученням у кінці XIX – на початку XX століття до педагогічної праці жінок у школах організовуються педагогічні класи для вступу в училища. На Поділлі такий клас був відкритий при Тульчинському єпархіальному жіночому училищі в 1906 р. Його випускниці отримували право викладати загальноосвітні предмети, в тому числі й церковний спів у початкових школах.

У VII-й педагогічний клас зараховували без іспитів випускниць цього училища, а також інших єпархіальних жіночих училищ та жіночих училищ духовного відомства, які закінчили навчання на відмінно і після закінчення пройшло не більше чотирьох років. (Перевага при зараховуванні надавалась дочкам духовенства).

У педагогічних класах навчалися один рік. Крім педагогічних дисциплін, тут вивчали церковний спів та гру на скрипці. На засвоєння цих предметів виділялося дві години на тиждень. Система музичних занять складалась із двох частин. Перша – теоретична підготовка, яка передбачала вивчення елементарної теорії музики, основ гармонії, регентства, методики викладання церковного співу, самостійного ознайомлення з підручниками для початкової школи та їхнього дидактичного аналізу, бесід з різних питань. Друга – практична підготовка, яка включала вивчення церковних піснеспівів, відвідування уроків у показовій школі, написання конспектів уроків, проведення пробних уроків.

У сьомому класі вивчали ту частину музичної педагогіки, яка стосувалася навчального процесу (загальнодидактичні питання й окремі методики).

Дуже часто у початкових класах спів викладали псаломщики. Освіту вони отримували у духовній семінарії (вчилися два роки), у псаломщицькій школі та на курсах церковного співу.

Школа для навчання псаломщиків була відкрита при Кам'янецькому архієрейському домі 23 жовтня 1906 р. і знаходилася під особистим покровительством єпископа. Курс навчання у школі був дворічним. Набір проводили через кожні два роки. Вступних і перевідних іспитів у школі не було, але при зарахуванні до неї перевіряли голосові дані майбутніх учнів. У школі навчалася 25 – 30 учнів. Навчання було платним (75 рублів у рік), а житлом, харчами і навчальною літературою учні користувалися безкоштовно.

Бажаючі виконувати функцію псаломщика повинні були отримати добрі знання з основ закону Божого, засвоїти порядок богослужіння, отримати відомості про церковне діловодство, навчитися читати церковні тексти і ґрунтовного обіходного співу. Постійно вживані церковні піснеспіви учні вчили напам'ять, а інші – з нот.

На заняття зі скрипки виділялося два уроки в тиждень. Для щоденного співу і читання церковної літератури учні ділилися на три групи, а на архієрейському богослужінні співали всі разом. Один із учнів виконував обов'язки регента.

Аналогічні форми підготовки вчителя почала використовувати і чоловіча учительська семінарія, що була відкрита у Вінниці 1 грудня 1907 р. Вона готувала педагогічні кадри для народних шкіл і народних училищ, в обов'язок яких входило викладання співу.

Діяльність семінарії регулювалася «Положенням про учительські Семінарії» (1870 р.). «Учительські семінарії, – як зазначалося в цьому положенні, – мають за мету дати педагогічну освіту молодим людям всіх станів православного віросповідання, які хочуть присвятити себе учительській діяльності у початкових училищах» [1, 43].

Семінаристи в основному були дітьми заможних селян, сільського духовенства та чиновників. Уся навчально-виховна робота у семінарії базувалася на основі спеціальної інструкції, розробленої Міністерством народної освіти у 1875 р.

На навчання приймали осіб не молодших 16 років. Абітурієнти здавали вступні іспити за програмою двокласних училищ і навчалися безкоштовно чотири роки.

Навчальний план передбачав вивчення співу по дві години на тиждень у кожному класі. У «Положенні...» сказано, що «викладання співу у семінарії має метою розвиток музичних здібностей учнів і вміння співати настільки, щоби вони могли потім самі навчати співу учнів початкових народних училищ. Теоретичні заняття повинні обмежуватися лише тими відомостями, які необхідні для правильного читання і розуміння нот...». Під музико-співочою підготовкою мали на увазі «знайомство з сутністю нотної системи, уміння користуватись камертоном і партитурою при розучуванні п'єс, уміння організувати дитячий хор і керувати ним...» [1, 50]. Семінаристи також навчалися гри на скрипці.

Особливе значення у семінарії мала педагогічна практика. До керування педагогічною практикою залучався весь педагогічний склад, в тому числі й директор. За змістом практика була трьох видів: 1) попереднє ознайомлення і спостереження за ходом уроків, виконання нескладних доручень вчителя; 2) пробні уроки; 3) самостійне проведення занять. Практика розпочиналася з четвертого семестру навчання у семінарії.

У цьому навчальному закладі велика увага зверталася на підготовку пробних уроків. План їх проведення затверджувався радою семінарії, а результати занять детально обговорювалися на особливих педагогічних зборах за участю всіх, хто був присутній на уроках. Пробні уроки вихованці проводили, починаючи з третього класу.

Вихованці семінарії жили у спеціальному інтернаті, а після її закінчення повинні були працювати не менше чотирьох років у школах.

Аналізуючи характер підготовки вчителів співу та музики у кінці XIX – на початку XX століття на Поділлі, можна побачити два шляхи професіоналізації педагогічних кадрів. Перший

пов'язаний із системою церковно-духовних закладів, що протягом століть готували також і вчителів для шкіл, а другий – більш наближений до академічної школи, формування якої розпочалося в другій половині XIX ст. І в першому, і в другому випадку система підготовки вчителів музики і співу будувалася на засвоєнні практичних навичок, що здійснювалися безпосередньо в процесі роботи. У кінцевому результаті навчання зводилося до вивчення церковних піснеспівів, диригентської техніки та основ теорії музики.

Позитивним фактором, що якісно впливав на рівень підготовки та забезпеченість вчителями співу не тільки міських, але й сільських шкіл, у даний період стало збільшення кількості навчальних закладів та відкриття нових.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кузьмин Н.Н. Учительские семинарии России и их место в подготовке учителей начальной школы (Лекции по истории педагогики). – Курган, 1970.
2. Прибавление к Подольским епархиальным ведомостям. – 1884. – № 17. – С. 337-342.
3. Прибавление к Подольским епархиальным ведомостям. – 1884. – № 22. – С. 439-448.

Marya Kuziv

THE SINGING PREPARATION IN THE EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF SOUTH-WESTERN PODILLYA AT THE END OF XIX – BEG. OF XX TH CENTURY

The theoretical and methodical principles of singing teaching in the educational institutions of Podillya at the end of XIX – beg. of XX th century are given in the article.

Марія Іздепська-Новіцька

ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВИХ ГУРТКІВ У ЗАХІДНОМУ ПОДІЛЛІ В 20–30-Х РОКАХ XX СТОЛІТТЯ

У статті висвітлюється роль та значення просвітницьких музичних гуртків у процесі піднесення хорового виконавства у Західному Поділлі в 20-30-х роках XX ст., а також звертається увага на особливості підбору репертуару для них.

Інтенсифікація духовного життя українського суспільства, яка спостерігається протягом останніх десятиліть, вимагає цілісного осмислення і детального аналізу окремих складових національної культурної спадщини. Передусім це стосується вивчення історії і динаміки соціокультурних процесів, які відбувалися в тому чи іншому регіоні, враховуючи їхню локальну специфіку та особливості, що проявляються в історичному аспекті.

Музикознавча література ще недостатньо висвітлює проблеми функціонування музичних гуртків, що існували при читальнях товариства «Просвіта» у Західному Поділлі в 20-30 рр. XX ст. У радянський період ця проблема з ідеологічних причин замовчувалася і мало висвітлювалася, оскільки ці осередки сприяли формуванню національної свідомості і самобутності в умовах чужоземного поневолення. Частково ці питання порушувалися у спогадах емігрантів, котрі публікувалися в історично-мемуарних збірниках, виданих заходами НТШ ім. Шевченка (серія «Український Архів»), «Шляхами Золотого Поділля», а також в окремих публікаціях з історії музичного руху Галичини П.Медведика [19], І.Скоциляса, [22] М.Черепанина [23] та ін. Проте ці праці висвітлюють музичне життя Західного Поділля фрагментарно, без використання конкретних фактів.

Мета даної статті – відтворити на основі конкретних архівних джерел та періодичних видань музичне життя Західного Поділля у 20-30-х роках ХХ ст. Основні завдання, які випливають з мети, полягають у висвітленні значення музичних осередків товариства «Просвіта» зазначеного періоду і їхньої ролі у піднесенні хорового виконавства та особливостей підбору виконавського репертуару.

Після закінчення Першої світової війни Галичина знову була поділена між її сусідами – Польщею, Чехо-Словаччиною і Румунією, де окупаційні режими продовжували проводити жорстку антинаціональну політику.

Територія Західного Поділля, як і вся Галичина та Волинь, опинилася в межах Польщі. Згідно із Польською Конституцією українці набували рівних прав перед законом із титульною нацією: право на освіту, мову, шкільництво, свободу віросповідання. Проте можновладці ніколи не дотримувалися згаданих зобов'язань, а переважно вдавалися до насильницької полонізації українського населення: вводили польську мову в усіх установах, школах, вилучали історію та географію України з навчальних програм, ліквідували українську кафедру у Львівському університеті, ввели сувору цензуру на українську пресу та книги [1, 210].

Через те у 20-30-х роках ХХ ст. у Західному Поділлі найбільш впливовою українською культурно-мистецькою інституцією стало товариство «Просвіта». Це була широко розгалужена українська громадська організація, завдання якої полягало в тому, щоби розвивати національно-культурний рівень місцевих жителів засобами різного роду колективів: хорових, оркестрових, театральних тощо.

Діяльність гуртків перебувала під постійним наглядом польської окупаційної влади. На весь репертуар художніх колективів треба було мати дозвіл від повітового старости. До заяви про проведення будь-якого заходу вимагалось латинськими літерами додавати зміст доповіді, повну програму, а також текст усіх віршів, пісень чи прозових творів, що мали виконуватися. Найвищими повітовими особами містечок чи сіл – старостами – у переважній більшості були польські шовіністи, що вороже ставилися до українців. Через те деякі мистецькі заходи важко було організувати. Проведення більшості заходів залежало від настрою, примх, характеру та політичних переконань старости. Тому просвітяни утримували на свої кошти постійного урядовця, який цензурував тексти театральних вистав, концертів, промов, декламацій на предмет відсутності антипольських настроїв. Після закінчення концерту поліцейський, який обов'язково мав бути присутній на ньому, складав рапорт повітовому старості про проведення заходу (в разі відхилення від програми він був уповноважений припинити захід).

Незважаючи на такі утиски, участь співаків і музикантів у гуртках при читаннях «Просвіти» була престижною і почесною. «Це була творча праця, що захоплювала нас усіх, єднала і виховувала» [22, 459].

Просвітянські хори, керовані здебільшого талановитими ентузіастами – аматорами, що працювали добровільно, були зразком виконання обробок українських народних пісень, творів професійних та аматорських композиторів у концертах та національних святах. У репертуарі цих колективів значне місце займала духовна музика, оскільки їхні учасники були основою церковних хорів, а також і світські твори українських композиторів.

Треба зазначити, що під час Першої світової війни і декілька років опісля діяльність просвітницьких товариств була серйозно загальмована, а в багатьох місцях припинена, отож на початок 20-х років припадає період відновлення набутих до війни просвітницьких традицій. Львівська газета «Діло» від 12 січня 1924 р. повідомляла, що у Тернопільському повіті відновлено понад 50 читалень «Просвіти» (на 78 громад) і щонайменше 40 із них працюють надзвичайно плідно. Невдовзі відбувся в Тернополі концерт «Просвіти», у якому виступили хори «Тернопільського Бояна» (керівник В.Безкоровайний) та «Міщанського братства» (керівник В.Басса), а також солістка – сопрано Марія Гірняк [17].

Значними подіями у культурно-мистецькому житті просвітян були концерти, пов'язані з пам'ятними датами Т. Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, Ю.Федьковича, Б.Лепкого, І.Мазепи, і з ювілеями «Просвіти» тощо.

Галичани з великим пієтетом ставилися до духовних провідників своєї нації, через те майже у кожній хаті поруч з іконами святих можна було побачити їхні портрети.

Однією з найбільш поширених форм у першій половині ХХ ст. були збірні концерти-академії, що присвячувалися певним урочистим нагодам. У їхніх програмах практикувалися так звані «відчити» – виголошення текстів на конкретну тематику, декламації, виступи хорових та інструментальних колективів.

Серед них найбільш пошановуваним був Т.Шевченко. Його творчість стала для окупованих поляками українців засобом демонстрації єдності і самодостатності народу, що прагне творити своє національно-політичне та культурне життя. Саме тому щорічні Шевченківські урочини мали значення однієї з найбільших культурно-мистецьких подій року, викликали значне зацікавлення у виконавців і слухачів. До участі в них залучалися аматорські хори, інструментальні ансамблі чи оркестри, співаки та декламатори.

Так, 26-го квітня 1925 р. у с.Буцнів, що поблизу Тернополя, відбувся Шевченківський концерт, у якому місцевий мішаний хор виконав твори «Думи мої», «На городі коло броду», «Чом так скрито» В.Матюка, та українські народні пісні «Бодай ся когут знудив» та «Била жінка мужика». У конкурсі взяв участь і дівочий ансамбль, що виконав стрілецьку пісню М.Гайворонського «Видиш, брате мій» та дві народні «Ой летіла горлиця» та «Там коло млина росте калина». Концерт завершився духовним гімном М.Лисенка на слова О.Кониського «Боже великий єдиний» та просвітницьким гімном «Учітеся, брати мої» (сл. Т.Шевченка) [2].

Близько трьохсот представників місцевої інтелігенції і міщанства зібралися в приміщенні спортивного товариства «Сокіл» 2 серпня 1925 р. у Підгайцях, щоб вшанувати 54-ту річницю смерті Т.Шевченка. Активісти «Просвіти» влаштували концерт, який закінчився виконанням «Заповіту» [3].

Необхідно зазначити, що у Підгайцях під час польської окупації у 20-х рр. Дмитро Блавацький, здібний диригент і великий поціновувач народної пісні, відновив роботу чоловічого церковного хору, а готуючись до Шевченківського концерту, організував мішаний хор, який виконав кантату М.Лисенка «Б'ють пороги»[20, 248].

Сольні партії в кантаті виконували запрошені зі Львова тенор П.Кліщ та бас Попель. Фортепіанний супровід виконувала дружина місцевого нотаріуса п. Левицька. Зрозуміло, що такий твір могли виконувати лише співаки, що оволоділи нотною грамотою і мали розвинуті вокально-хорові навички. Крім вище згаданої кантати, на цей час хор мав у своєму репертуарі і в'язанку стрілецьких пісень М.Гайворонського «Стрілецьким шляхом», «В горах грім гуде», «Жовнірські похорони», «Чого ти, серденько, тремтиш» Ф. Колесси, «Широкий луг», «Глибокий яр», «Ой, пуцу я кониченька» І.Воробкевича, «Гуляли, гуляли», «Ой, чого ти почорніло» та ін., що є свідченням достатньо високого фахового рівня диригента і його хору.

Відома Львівська оперна співачка Софія Коренець, піаністка Ірина Гаврилук та співак Лев Краснопера брали участь у Шевченківському концерті, який відбувся 24 червня 1928 р. у Новому Селі Скалатського повіту, що на Тернопільщині. Співачка виконала романси О.Нижанківського «І молилася я», «В неділеньку вранці», «Приснився сон», а Лев Краснопера заспівав «Гетьмани» М.Лисенка та арію «Ходи, цигане» з оперети «Маріца» І.Кальмана. У цьому ж концерті виступив і хор з с. Токи цього ж повіту під керівництвом М.Когут, який виконав українські народні пісні в обробці Я.Степового «Дзвони», «Почаївська Матір Божа», «Щедрик» в обробці М.Леонтовича, Г.Топольницького «Хустина». А хор з Нового Села (керівник Северин Краснопера) заспівав уривок з опери «Чорноморці» М.Лисенка. У концерті також взяв участь хор «Союзу Українок» під керуванням І.Сеника. У його виконанні прозвучала в'язанка українських народних пісень в обробці Ф.Колесси [16].

Подвижницька праця керівників аматорських колективів давала свої плоди. Репертуар Шевченківського концерту 24 березня 1929 р., виконуваний у м.Зборові, свідчить про належний мистецький рівень керівника хору п. Конопи, який підготував твори «Огні горять» та «Ой чого ти почорніло?» І.Воробкевича з чоловічим хором та «Прометей» К.Стеценка з мішаним. Значним досягнен-

ням зборівських аматорів був виступ інструментального квартету, який акомпанував співакці Куликовій при виконанні «Айстр» М.Лисенка [18].

У квітні 1931 р. Борщівська філія «Просвіти» влаштувала повітове свято на честь Т.Шевченка за участю місцевого «Бояна» та хорів із навколишніх сіл. Цього ж місяця в Борщівському народному домі було повторене Шевченківське свято, в якому брало участь п'ять сільських хорів, хор «Боян» з Борщова і три оркестри [1, 293].

Доказом високої свідомості просвітян Борщівщини було проведення урочистої академії на честь Ю.Федьковича на базі гуртка «Рідна школа», у програму якої входили твори хору при читальні «Просвіти» з Борщова (керівник Йосип Галацький) та виступи сільських хорів з Лановець і Кривча. У зимку 1934-1935 р. просвітяни влаштували 112 аматорських вистав, 6 Шевченківських концертів, 9 фестин, 10 просвітянських свят. Наступного, 1935 р. філія провела Шевченківське свято у присутності 1500 глядачів [22, 285].

Як видно із публікацій у пресі та з архівних матеріалів, в репертуарі просвітянських хорів поруч із авторськими творами на слова Т.Шевченка значне місце займали обробки українських народних пісень. Так, у селі Кровінка Тербовлянського повіту у 1932 р. в Шевченківському концерті було виконано твори «Заповіт», «Пташиний хор в діброві», «Ой з-за гори кам'яної», «Тиха нічка» [4], а в с. Смолянка Тернопільського повіту прозвучали хорові твори та обробки народних пісень «Заповіт», «Гандзя», «Ой, у саду, у саду», «Прощай, село рідненьке», «Стелися, барвінку», «Вкраїномати», «Боже Великий Єдиний» [5].

Аналогічний репертуар мав і просвітянський хор із с. Скоморохи Тернопільського повіту. Він виконував обробки українських народних пісень «Заповіт», «Грають сурми», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Ой, не ходи, Грицю», «Ой, на горі василечки», «Вітер в гаї розмовляє», а духовий оркестр із цього ж села виконав в'язанку стрілецьких пісень «Як з Бережан до кадри», «Верховина» та національний гімн «Ще не вмерла Україна» [6].

У концерті філії «Просвіти» в честь Шевченківських роковин у виконанні місцевого хору прозвучали твори «Заповіт», «Ой, летіла горлиця», «Козаченьку, куди йдеш», «Птичий хор», «Піду в садочок, нарву квіточок», «Ой кум до куми», а місцевий духовий оркестр виконав твори «Як з Бережан до кадри» та «Дівча в сінях стояло» [7].

На належному мистецькому рівні була підготовлена концертна програма в Тернопільській філії «Просвіти». Тут у Шевченківському концерті, який відбувся 8 квітня 1933 р, виступив Тернопільський «Боян», що виконав твори «Заповіт» К.Стеценка та «Закувала зозуля» І.Березовського. У концерті брав участь і відомий галицький співак-тенор М.Скала-Старицький, який виконав романси «Минули літа» О.Нижанківського, «Як почувеш вночі» Д.Січинського, «Ой, чого ти почорніло», «Мені однаково» М. Лисенка. Йому акомпонувала піаністка С.Дзядів [8].

1934 рік у Західному Поділлі, як і в усій Галичині, пройшов під знаком святкування кількох знаменних дат. Серед них – 120-річчя від дня народження Т. Шевченка.

У цих мистецьких заходах брав участь хор Дмитра Котка, що мандрував у цей час Галичиною. У фондах державного архіву Тернопільської області збереглася програма концерту цього хору у с. Товстолуг (неподалік від Тернополя), що датується 18 березня 1934 р. У ній зафіксований наступний репертуар: «Заповіт», «Могила», «Широкий луг» (музика Д.Котка) у виконанні чоловічої групи хору; «Церква», «Ой Дніпре» у виконанні жіночої групи хору; «Ой, у полі річенька» О.Кошиця (мішаний хор), «Садок вишневий», «Ой, наїхали вози» Д.Котка у виконанні чоловічої групи хору [9].

Через декілька днів (25 березня 1934 р.) в с. Ігровиця Тернопільського повіту силами місцевих аматорів відбувся концерт, присвячений Шевченківським роковинам. У концерті прозвучали хорові твори «Ой, Морозе, Морозенку», «Косар» С.Людкевича, «Гетьмани» М.Лисенка, «Дніпро реве» Д.Січинського [10].

Ще один святковий концерт з нагоди ювілейної дати відбувся в Тернополі і засвідчив стабільність музичних уподобань місцевого населення: в ньому прозвучали увертюра до опери С.Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (духовий оркестр), «Заповіт» К.Стеценка (міша-

ний хор), «Фінале» Д.Січинського (чоловічий хор), «На Шевченкові роковини» (мішаний хор), «В'язанка українських народних пісень» (духовий оркестр) [11].

Досить активно місцеві осередки «Просвіти» долучалися до вшанування 100-літнього ювілею Ю. Федьковича (1934 р.).

З цієї нагоди просвітяни з с. Говилова Тереховлянського повіту 22 лютого 1934 р. підготували святкову концертну програму. У цьому концерті, крім читання поетичних творів ювіляра, прозвучали у виконанні місцевого хору українські народні пісні «Пряля» М. Леонтовича, «Чом так скрито» О.Нижанківського, «Пташиний хор» і «Ревуха», а духовий оркестр виконав вальс Й.Штрауса «Мрії» і «В'язанку українських народних пісень» [12].

Аналогічні святкування відбулися і с.Чистиліві Тернопільського повіту, де місцевий мішаний хор виконав обробки народних пісень «Як з Бережан до кадри», «Ой, нагнувся дуб широкий», «Слава нашим козаченькам» Р.Купчинського, «Тиха вода бережечки зносить» М.Леонтовича, а духовий оркестр представив на суд глядачів вальс «Мрії» Й.Штрауса, в'язанку стрілецьких народних пісень [13].

З нагоди святкування ювілею Ю.Федьковича відбулася музична академія у залі «Мищанського братства» в м.Тернополі 25 грудня 1934 р. У концертній частині цієї програми брали участь мішаний і чоловічий хори товариства «Просвіта» та духовий оркестр, що виконав увертюру «Довбуш і співаночки», мішаний хор виконав твори «Вкраїна-мати», «Ой, горе тій чайці», «Рута» в обробці М.Лисенка, а чоловічий – «Садок вишневий» І.Воробкевича, «Засяло сонце золоте» І.Недільського, «Золоті зорі», «Гуляли» О.Нижанківського [14].

Вищезазначені програми аматорських художніх колективів Західного Поділля засвідчують чітке спрямування на пропаганду як авторських творів вітчизняних композиторів, так і обробок українських народних пісень. Функціонування традиційних для Західного Поділля форм хорового аматорського руху було підпорядковане справі розвитку, захисту, збереження та практичного здійснення національно-культурних ідеалів, спрямовувало хорове мистецтво у природне, улюблене для галицького люду русло. Репертуарна політика місцевих колективів сприяла формуванню та зміцненню української національної ідеї в період перебування під польською владою, робила культурно-мистецьке товариство «Просвіта» найдієвішою формою у цих процесах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головин Б. Просвіта: історія та сучасність (1868-1998) // Збірник матеріалів та документів / Ред. О.Герман. – Київ: Веселка, 1992.
2. ДАТО. – Ф. 294. – Оп. д. 2. – С. 28-30.
3. ДАТО. – Ф. 231. – Оп. 1. – Спр. 727. – С. 68 (пов.).
4. ДАТО. – Ф. 294. – Оп. 1. – Спр. 24. – С. 10.
5. ДАТО. – Ф. 3. – Оп. 2. – Д. – 324. – С. 67.
6. ДАТО. – Ф. 3. – Оп. 2. – Спр. 324. – С. 69.
7. ДАТО. – Ф. – Оп. 2. – Спр. 324. – С. 22.
8. ДАТО. – Ф. 3. – Оп. 2. – Спр. 324. – С. 26.
9. ДАТО. – Ф. 3. – Оп. 2. – Спр. 363. – С. 3.
10. ДАТО. – 83. – Оп. 2. – Спр. 363. – С. 38-45.
11. ДАТО. – Ф. 3. – Оп. 2. – Спр. 361. – С. 11.
12. ДАТО. – Ф. 317. – Оп. 1. – Спр. 5. – С. 8.
13. ДАТО. – Ф. 3. – Оп. 2. – Спр. 361. – С. 40.
14. ДАТО. – Ф. 3. – Оп. 2. – Спр. 361. – С. 13.
15. Діло. – 1928. – Ч. 187. – С. 4.
16. Діло. – 1929. – Ч. 8. – С. 4.
17. Діло. – 1929. – Ч. 82. – С. 5.
18. Медведик П. Діячі української музичної культури // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії / Ред. тому: О.Купчинський, Ю.Ясиновський. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI.

19. Мостовий О. Музично-співацьке життя м. Підгаєць // Підгаєцька земля: історико-мемуарний збірник НТШ / Ред. Т.Гунчак. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1980. – Т. XXIV. – С. 348.
20. Назарко І. Товстолуг // Шляхами Золотого Поділля. УА. – Т. 3. Філадельфія, 1983. – С. 459.
21. Скочиляс І. Літопис Борщівщини: Історико-красознавчий збірник. – Борщів: КТ «Джерело», 1994. – Вип. 5. – С. 285.
22. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К.: Вежа, 1997.

Maria Izdepska-Novitska

THE ENLIGHTENING ACTIVITY OF CHORUS CIRCLES IN WESTERN PODILLYA IN THE 20–30-TH YEARS OF THE 20-TH CENTURY

The article elucidates the role and meaning of enlightening circles in the process of choral activity's relation in Western Podillya in 20th – 30th of the 20th century, and also the great attention is paid to the selection of repertory for them.

Віолетта Дутчак

МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЙОСИПА ГОШУЛЯКА В КОНТЕКСТІ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА ДІАСПОРИ

У статті розглядаються життєвий шлях і основні творчі здобутки відомого українського співака, уродженця Західного Поділля Йосипа Гошуляка крізь призму його мистецьких контактів у діаспорі з колективами бандуристів і окремими постатями виконавців (Г.Китасти́м, Б.Шарком, І.Задорожним та ін.). Аналізується також творчість співака, споріднена з традиційним кобзарським репертуаром.

Серед багатьох актуальних проблем сучасного українського музичного мистецтва важливим залишається визначення ступеня спадкоємності мистецьких традицій як регіональних, так і загальнонаціональних у творчості виконавців і композиторів теренної та еміграційної України. Творчість представників діаспори раніше або взагалі не розглядалася музикознавцями і культурологами, оскільки перебувала під негласним табу, або висвітлювалася однобічно (чи категорично відірвано від загальноукраїнських процесів, чи без належної об'єктивності та урахування загальної цілісної картини функціонування різних сфер музичного мистецтва діаспори). Проголошення незалежності держави, налагодження щільних творчих і наукових контактів із зарубіжжям, видання в останні роки численної літератури, повернення в Україну з-за кордону багатьох культурних цінностей дозволяють поступово створити сукупну картину діяльності українських митців у еміграції, створити наукове підґрунтя для дослідження у цьому напрямі. Значну інформативну цінність для цього складає також мемуарна література відомих діячів української діаспори, зокрема диригента Олександра Кошиця [3; 4; 5], співаків Модеста Менцинського [8], Ірини Маланюк [7], Володимира Луціва [6], Йосипа Гошуляка [2] та ін.

Метою пропонованої статті є визначення сфер дотичності та мистецької співпраці відомого співака, уродженця Західного Поділля Йосипа Гошуляка і бандуристів української діаспори. Пошуковими завданнями, відповідно до мети є аналіз життєвого і творчого шляху співака, його просвітницької діяльності у культурному просторі спільних творчих проєктів із колективами і окремими виконавцями, які представляють бандурне мистецтво української діаспори (Капелою бандуристів ім. Т.Шевченка, Григорієм Китасти́м, Богданом Шарком, Володимиром Божиком, Іваном Задорожним та ін.). Одночасно здійснюється також аналіз репертуару співака у контексті його наближеності до епічного та пісенного жанрів кобзарства. Матеріалом дослідження першочергово послужили особисті спогади і листування Йосипа Гошуляка [2], репертуар співака, вміщений у збірнику «Пісні, думи

та романси з репертуару Йосипа Гошуляка» [9] та записаний на аудіодиски, а також окремі статті про виконавця Марти Онуфрів, Марії Гарасевич, Григорія Нудьги [2].

Землі Західного Поділля дали Україні багатьох визначних діячів, у тому числі митців, серед яких композитор Денис Січинський, режисери Лесь Курбас і Йосип Гірняк, співачка Соломія Крушельницька та ін. До їх когорти належить і Йосип Гошуляк, який народився в с.Палашівка на Тернопіллі 7 жовтня 1922 р. Мистецька атмосфера оточувала його з раннього дитинства – народні пісні матері, «поважна музика» церковного хору, до якої його залучав дід, музичні інсценізації в місцевій «Просвіті», захоплення інструментальним фольклором трістих музик. Під час навчання в Чортківській українській гімназії, школі-десятиріччі починається професійне опанування Йосипом навичками співу, теорією музики, знайомство з відомим хором Дмитра Котка. З початком Другої світової війни Йосип Гошуляк вступає до Станіславівської духовної семінарії, «віддаючись церковному співу та молитвам». Проте раптове вивезення сім'ї до Німеччини і пошуки родини переривають навчання Й.Гошуляка. У таборі м.Аугсбург він знаходить рідних, вступає до церковного і світського хорів, активно виступає як хорист і соліст, беручи участь у театральних постановках В.Блавацького, В.Божика, Я.Барнича. «Жстокість воєнних років штовхнула мене до богослов'я, згодом у мені таки переміг потяг до світу неперевершеної гармонії – музики, співу», – згадував співак [2, 29]. Саме до таборового періоду Німеччини належать початки творчих зв'язків співака з Григорієм Китастиком, Богданом Шарком, Володимиром Божиком, Романом Левицьким та ін. У цей час розпочинаються і серйозні заняття сольним співом (приватні заняття у Д.Йохи-Березинця), продовження навчання у місцевій духовній семінарії (Баварія).

У період 1947-1949 рр. Йосип Гошуляк перебуває у семінарії в Голландії, співає в хорі М.Антоновича, який вплинув як диригент, педагог, музикознавець на його творче становлення.

З 1949 р. родина Гошуляків оселяється в Канаді в м. Торонто. Тут Й.Гошуляк продовжує вокальні студії на оперному відділі місцевої консерваторії (у класі італійської співачки Джіни Чіни). Відмовившись від кар'єри священика, він повністю присвячує себе співу, протягом наступних років співпрацює з Торонтською оперою, виконавши численні оперні партії баса-баритона, виступає по радіо і на телебаченні. Для сталого матеріального забезпечення Йосип Гошуляк вимушений завершити бібліотечну освіту в Оттаві, після чого протягом 28 років, аж до пенсії, працює в Метрополітанській бібліотеці Торонто.

У 1980 і у 1990 р. Йосип Гошуляк здійснює концертні подорожі в Україну, де виступає з сольними програмами, презентує свої записи і мемуари.

До репертуару Йосипа Гошуляка як соліста входили басові оперні партії світової (Д.Верді, Д.Пуччіні, Г.Доніцетті), російської (М.Мусоргський, П.Чайковський) та української (М.Лисенко, М.Аркас, А.Вахнянин, Б.Лятошинський, Г.Майборода) класики. Окрім оперної, серед захоплень і виступів співака була постійно і камерна пісенно-романсова творчість українських композиторів. Завдання концертів Йосипа Гошуляка полягало у популяризації української народної пісні. Цей напрям його діяльності співзвучний з виступами Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Олександра Кошиця та ін.

Особливу любов'ю в співака користувалася бандура і бандурне мистецтво. Цей інструмент для нього був національним символом, а плекання кобзарства – необхідною умовою для збереження українських традицій в еміграції. У своїх мемуарах Й.Гошуляк наголошував на особливій ролі Капели бандуристів ім. Т.Шевченка (яка з 1947 р. місцем свого постійного перебування обрала м.Детройт у США) у музичному світі, високо цінував її мистецькі здобутки, вбачаючи в них і свою «мізерну частку»: «Цей мистецький колектив сприяв величезному поступу у поширенні української музичної культури не тільки серед своєї еміграції, але й серед чужинців як на Заході Європи, так і на американському континенті» [2, 129]. З жалем співак відзначає, що «ніхто за рахунок концертування з Капелою ні не збагатився, ні не доробився до маєтків», проте такої мети ніхто з учасників колективу і не ставив, адже вона виконувала важливу місію у збереженні національного характеру культури в діаспорі [2, 115]. Зайнятість не дозволяла співаку часто співпрацювати з капелою, залишилися нереалізованими його концертні поїздки 1958-1960 рр., участь у відзначенні окремих ювілейних

концертів. Проте в 1962 р. Й.Гошуляк вирушає як соліст і хорист з Капелою ім. Т.Шевченка під керівництвом І.Задорожного в турне центральними, південними та східними штатами Америки. Сольні номери Гошуляка в супроводі капели в цій поїздки – «Почаївська Божа Матір» (обробка М.Леонтовича) та американський гімн, окремі сольні виступи – «Моліться, братія» М. Лисенка (слова Т.Шевченка), «Думи» М.Гайворонського, «Ой чого ти, Дніпре» М.Фоменка. «Ця поїздка стала стимулом до подальшої праці, бо вона показала, що в умовах еміграційного життя музичним мистецтвом можна і треба ширити добру славу України», – писав співак [2, 117]. Схвальні рецензії-відгуки, переповнені слухачами зали також стали поштовхом для продовження співпраці з капелою бандуристів. Співак брав участь у 50-літньому ювілеї колективу (1969 р.), де також виступало багато ансамблів бандуристів (загалом близько 300 виконавців-бандуристів). Крім цього, переписка з головою управи капели Петром Гончаренком дозволяє визначити турботу Гошуляка про професійний мистецький рівень колективу, необхідність його участі у багатьох презентаційних заходах в еміграції, проте їм не завжди судилося здійснитися.

З диригентом Володимиром Божином, який певний період керував Капелою бандуристів та хорами в еміграції, Йосип Гошуляк спілкувався лише періодично, нерівномірно, проте відзначав, що саме він був «першою особою, першим справжнім маестро, у якого я ставив перші професійні кроки в чудовому світі музики» [2, 227].

Тривале часове листування Гошуляка з Богданом Шарком (бандуристом, що проживає у Мюнхені (Німеччина), окрім обміну інформацією про мистецькі успіхи виконавців, містить широкі філософські роздуми про проблеми діяльності в умовах еміграції музикантів-професіоналів. Й.Гошуляк зауважував, що «організатори постійно ігнорують професійних виконавців, які мусили б виступати на імпрезах. У програмі виконавці-аматори так надалі і домінують. О, яку правду казав колись мені тридцять років тому пок. М.Голинський: «Українській еміграції професійні артисти-виконавці не потрібні!» [2, 304]. Ці слова засвідчують ті проблеми, з якими постійно боровся співак: «Український емігрантський естаблішмент, як правило, ніколи не цинив ні музичних творів високого рівня, ні того ж рівня виконавців – пропагандистів цих творів» [2, 130].

Тісні взаємини едали Йосипа Гошуляка із Григорієм Китастином (останній протягом багатьох років очолював Капелу ім. Т.Шевченка, виступав як соліст-бандурист, був автором численних обробок і авторських творів). Йосип Гошуляк залучав композиції Григорія Китастого до свого репертуару, зокрема його оригінальні сольні вокально-інструментальні твори («Великодні дзвони» на слова Б.Олександрівна), а також твори, написані в жанрі авторських транскрипцій та обробок українських народних пісень. Серед них треба назвати «Думу про Матір Україну», «Думу про Богдана Хмельницького» (слова Андрія Малишка, музика Сергія Потоцького із кінофільму «Богдан Хмельницький», 1941р.) та обробку української народної пісні «Ой там чумак сірі воли пасе» (записана від Григорія Назаренка, члена Полтавської капели бандуристів, а пізніше – Капели бандуристів ім.Т.Шевченка), що вміщені в збірнику «Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка» [9].

Гошуляк не випадково звертався до жанру думи. Саме кобзарська дума, на відміну від інших жанрів народної творчості, дає якнайбільший простір для вільної інтерпретації виконавцем художнього матеріалу, імпровізації, яка і визначає суть жанру. Перший приклад – «Дума про Матір Україну» – засвідчує, що автор твору майстерно володів прийомами аранжування як особливого виду творчості, а співак – засобами індивідуальної інтерпретації [9, 92-97]. Адже виконавець додає твору своє власне світосприйняття, стиль свого часу. Саме значний досвід виконавця-соліста дозволив Китастому створити вільні транскрипції відомих творів, що посіли почесне місце не лише в репертуарі бандуристів, але й і в провідних співаків. В інструментальному супроводі автор, використовуючи традиційні прийоми гри, зокрема такі, як тремоляндю, глісандо, арпеджовані акорди та пасажі, надав особливого «бандурного» звучання акомпанементу думи. Можливо, саме ця композиція Г.Китастого вплинула на бажання Й.Гошуляка записати саме під бандуру декілька народних дум та пісень. Листування засвідчує детальні плани співака відносно цього проекту, проте внаслідок хвороби Г.Китастого вони не здійснилися.

Пісня в обробці Г.Китастого «Ой там чумаки сірі воли пасе» вражає логічно вмотивованим підходом до жанру чумацької пісні, її протяжного, а за змістом і трагічного характеру [9, 146-147]. Цей твір Гошуляк виконував не лише у супроводі фортепіано, але разом із капелою бандуристів. Крім того, до репертуару співака входили й інші обробки Г. Китастого, зокрема «Ой вербо, вербо», «Ой Січ, мати», а також авторські твори – «Колискова» (слова Бориса Олександрів), «Нагадай, бандуро, співами» (слова Ніни Калюжної), «Не шкодую за літами» (слова Олександра Підсухи) та ін.

Творчий доробок Григорія Китастого Йосип Гошуляк оцінював дуже високо, залучивши до свого репертуару не лише вищеназвані твори свого побратима, але і ностальгічну пісню «Як давно» (слова Олександра Підсухи), яка завжди завершувала концертні програми співака і яку багато слухачів відзначали як виняткову, «де так схвилювано бринить туга за рідним краєм» [1, 556].

Певне продовження мала ідея запису під супровід бандури думового епосу та народних пісень. У цьому напрямі здійснювалася співпраця Й.Гошуляка з Віктором Мішаловим, відомим бандуристом діаспори, який з 1988 р. оселився в Торонто. Обома митцями був розроблений детальний план творів для першочергового запису: для початку планувалися народні думи «Про смерть козака-бандуриста», «Про трьох братів самарських», «Про Богдана Хмельницького», «Плач невільників», «Про сестру і брата», «Невільник» (з поеми «Сліпий» Т. Шевченка) [2, 371].

До свого репертуару Йосип Гошуляк, окрім дум, залучав також народні пісні, обробки яких здійснені бандуристами теренної України Федором Жарком («Вітер в гаї не гуляє», «Добрий вечір тобі, зелена діброва», «Над Дніпровою сагою», «Тече вода в синє море»), Володимиром Войтом («Бандуристе, орле сизий»), Володимиром Уманцем («Гей, по горі, по горі») та ін. Як писав співак, «пісня в моєму житті була всім – радістю, насолодою, натхненням, наснагою. Поза нею світ втрачав свої принади, розкоші і ставав сірим і сумним» [2, 28].

Отже, проведене дослідження дає підстави для таких висновків.

Йосип Гошуляк як співак українського зарубіжжя тісно співпрацював із колективами бандуристів і окремими виконавцями, зокрема із Капелою бандуристів ім. Т.Шевченка (Детройт, США), Григорієм Китастим (як з керівником Капели, так і композитором), Володимиром Божиком, Іваном Задорожним, Петром Гончаренком, Віктором Мішаловим та ін. Ці мистецькі контакти реалізувалися у виступах Й.Гошуляка як соліста з капелою («Кант про Почаївську Божу матір», «Ой там чумаки сірі воли пасе» та ін.), у гастрольних подорожах з колективом у 60-70-х рр. містами Канади і Сполучених Штатів Америки; у виступах з окремими сольними номерами в концертних програмах бандуристів; в опрацюванні співаком традиційного кобзарського репертуару (дум та пісень) у супроводі фортепіано та бандури. Особисті взаємини та листування Й.Гошуляка з бандуристами і диригентами діаспори та України Богданом Шарком, Галиною Менкуш, Іваном Задорожним, Володимиром Божиком, Іваном Гамкалом та ін. засвідчують щире і небайдуже вболівання митця за музичну українську культуру, за її достойне місце в світовому масштабі, за утвердження національних традицій в музиці. Водночас Йосип Гошуляк відверто ставить питання про проблеми функціонування мистецьких інституцій в середовищі української діаспори, діяльність українських громадських і культурно-просвітніх товариств за кордоном у справі не лише збереження, але й пропаганди професійного, політично незаангажованого національного мистецтва, де немає місця дилетанству і профанації. Цим співак зарекомендував себе справжнім патріотом України, виразником її інтересів у збереженні національного за характером музичного мистецтва, зокрема на ниві вокальної і бандурної сфер його функціонування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. За океаном: Збірник статей / Ред.-упоряд. Ю.Ясиновський. – Львів, 1996.
2. Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь (Спогади, листування, матеріали). – Львів: Каменярь, 1995.
3. Кошиць О. З піснею через світ (Подорож Української республіканської капели). – Київ: Рада, 1998.
4. Кошиць О. Листи до друга .1904-1931 / Ред.-упоряд. Л.Пархоменко. – Київ: Рада, 1998.
5. Кошиць О. Спогади.– Київ: Рада, 1995.

6. Луців В. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи. – Львів: Дивоцвіт, 1999.
7. Маланюк Іра. Голос серця. Автобіографія. – Львів: Collegium musicum (Видавництво Львівського товариства ім. Ріхарда Вагнера), 2001.
8. Менцинський Модест: Спогади. Матеріали. Листування // Авт.-упоряд. М.Головащенко. – Київ: Рада, 1995.
9. Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка. – Тернопіль: Джура, 1999.
10. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. – Детройт, США, 1976.

Violetta Dutchak

JOSYPH GOSHULJAK ART ACTIVITY IN THE DIASPORA BANDURA ART CONTEXT

The biography and main art achievements of the Yosyph Goshuljak, the well-known Ukrainian singer, who was born in west Podillja is considered in aspect of one's art contacts in diaspora with the bandura player's groups and solists (Kytasty H., Sharko B., Zadorozhny I. and others). The connected with traditional kobsar repertoire singer's art activity is analysed.

Ганна Карась

**МАРІЯ ДИТИНЯК У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
ЗАХІДНОЇ ДАСПОРИ**

Стаття розкриває ретроспекцію творчої діяльності уродженки Західного Поділля Марії Дитиняк у контексті української музичної культури західної діаспори. Акцентується увага на таких гранях творчої особистості, як хоровий диригент, громадський діяч, музикознавець.

Українська музична культура західної діаспори, яка творилася впродовж ХХ ст., на теренах рідної землі була забороненою темою як для пізнання, так і для наукового вивчення. Відтворюючи правду про культурно-мистецькі процеси в еміграції, життя та творчість українських митців, їхню роль у справі збереження національної спадщини, дослідники повинні не лише відновлювати сторінки історії, але й розкривати процеси розуміння культурного простору у вигнанні. Все це сприятиме інтенсифікації процесу національного відродження української музичної культури в цілому.

Значну частину мистецької еміграції склали вихідці із західноукраїнських земель, у тому числі із Західного Поділля.

Яскравим представником культурно-мистецьких діячів у діаспорі є Марія Дитиняк – хоровий диригент, педагог, піаністка, музикознавець, громадський діяч, дійсний член Наукового Товариства ім. Т.Шевченка (надалі – НТШ) у Західній Канаді.

Публікації про Марію Дитиняк допоки що є фрагментарними та недостатніми для розкриття її як творчої особистості. У нарисі історії хорової культури в діаспорі М.Бурбана наведено біографічну довідку про М.Дитиняк в основному як діячку хорового мистецтва та подані матеріали про діяльність хору «Дніпро» [1]. Є коротка згадка про неї в «Історії українців Канади» М.Марунчака [6]. Висвітлення окремих сторін діяльності М.Дитиняк подано у її власних статтях [3; 4], деякі відомості можна знайти у довідкових виданнях [5; 7]. Глибоке аналітичне висвітлення творчої особистості Марії Дитиняк ще попереду, а пропонується стаття є однією із перших спроб подати ретроспекцію її багатогранної творчої діяльності.

Суперечність, яка є між об'єктивно існуючою творчою особистістю і реальним станом наукового вивчення її внеску у розвиток української музичної культури зарубіжжя, визначають актуальність цього дослідження. Сучасний період розвитку української музичної культури західної діаспори актуалізує глибокі наукові дослідження цього процесу.

Марія Дитиняк є однією з яскравих представниць музичної культури зарубіжжя другої половини ХХ ст. Мету пропонованої розвідки складає ретроспективний огляд її творчої діяльності.

При написанні цієї статті були поставлені такі основні завдання, а саме: створити якомога повніше цілісний портрет творчої особистості Марії Дитиняк у контексті музичної культури західної діаспори та подати оцінку її здобутків, повернути в Україну ще одне маловідоме ім'я вірної дочки свого народу та усвідомити її значення в розвитку українського музичного мистецтва, для якого вона плідно працювала і утверджувала його за кордоном.

Дитиняк Марія народилася 7 січня 1932 р. у м.Чорткові, де здобула початкову музичну освіту, а свої музичні студії продовжувала у Ляндеку (Австрія) в класі фортепіано З.Маркович. Після Другої світової війни (в 1948 р.) вона емігрує до Канади, поселяється в Едмонтоні і представляє найбільш чисельну третю, повоєнну еміграцію українців, яка складалася в тому числі і з митців-музикантів, що мали професійну освіту. Такого роду митці привнесли не лише пошвавлення у життя української громади, яка існувала тут з кінця ХІХ ст., але своєю творчою діяльністю зробили вагомий внесок у розбудову загальноканадської та загальноукраїнської музичних культур.

Постать Марії Дитиняк виокремлюється у цьому процесі, оскільки її діяльність є багатогранною і репродуктивною. Вона студіює гру на фортепіано в Едмонтоні, закінчує Королівську музичну консерваторію («Rojal Konservatori of Muzik», клас фортепіано і теорії музики Edna Marie Hawkin, 1958) в Торонто, вивчає диригування під керівництвом Володимира Колесника на літніх семінарах диригентів (1978-1997).

Сповідуючи принцип професіоналізму, якому слідує все життя, М. Дитиняк разом з іншими українськими музикантами ініціює і створює в 1972 р. «Українське музичне товариство Альберти» [6, 401], яке поставило за мету об'єднати всі українські музичні сили для розвитку материкової музики, влаштовувати музичні імпрези, до програми яких входили твори українських композиторів, дбати про фахові рецензії, виховувати в української спільноти любов до національної культури та почуття пошани до неї серед слухачів. Це було перше такого роду об'єднання українських музичних сил, яке координувало діяльність мистецьких колективів і окремих виконавців, забезпечувало якісно новий рівень їх музичного виконавства. Марія Дитиняк повністю присвячує себе новоствореному товариству: спершу виконує обов'язки секретаря, а в 1979-1990 рр. очолює його.

Одним із перших видів діяльності товариства була організація концертів колядок і щедрівок за участю церковних, світських хорів, ансамблів, солістів, інструменталістів Едмонта. Члени товариства відкривали програми доповідями, які були пов'язані з Різдвом Христовим, його звичаями. Свої доповіді виголосила на них і Марія Дитиняк. Товариство влаштовувало концерти з нагоди різних роковин, на пошану українських поетів та композиторів, зокрема Т.Шевченка, композитора С.Яременка (1997) з нагоди його 85-ліття, а в 1984-1989 рр. вони переростають у серію під назвою «Спадщина». М.Дитиняк у складі спеціального комітету забезпечувала рекламу цих концертів в українській пресі та на радіо.

Наступним кроком товариства була організація фестивалів. Так, Фестиваль української пісні та поезії (1978, 1979) до конкурсних виступів запросив творчі колективи і окремих виконавців різних вікових груп у багатьох жанрах з Едмонта та інших міст і містечок Альберти.

Піклуючись про подальший розвиток українського хорового виконавства в Канаді, товариство в 1989 р. організувало першу всеканадську хорову конференцію «Українська хорова музика: сьогодні й завтра», в якій взяли участь диригенти, композитори, музикознавці, любителі хорового співу з різних міст Канади та Америки. Головним гостем-доповідачем на конференції була композитор Леся Дичко з Києва. М.Дитиняк також бере активну участь у конференції як організатор та доповідач.

З метою підвищення рівня хорової культури українських колективів діаспори, фахового рівня хорових диригентів, Українське музичне товариство Альберти з 1976 р. організує літні двотижневі семінари хорових диригентів, на які прибували учасники з Канади, Америки, Австралії, Аргентини. Таким чином, була продовжена справа видатного українського диригента Олександра Кошиця, який започаткував такі курси в Канаді в 40-х роках. Це був один із найвагоміших проектів това-

риства. За двадцять два роки діяльності семінарів у них взяло участь 211 учасників [3, 136]. Програма курсів не лише щорічно змінювала тематику, а й охоплювала різні аспекти диригування, хоронавства, психології, аранжування, вокального мистецтва, вироблення вокально-хорових навичок, методики роботи з хором, слухання музики, історії української музики та ін. Тут вивчалися твори різних жанрів (за роки існування семінару вивчено понад 200 творів) [3, 137]. Марія Дитиняк як викладач бере активну участь у проведенні цих семінарів, які якісно вплинули на піднесення рівня хорового мистецтва за межами України. Таким чином, вона була вихователем нової зміни хорових диригентів.

Марія Дитиняк проявила себе в діаспорі і як музикознавець, пропагандист української музики. Вона виголошує доповіді на різдвяних концертах (1976, 1987), на ювілейному концерті з нагоди 130-річчя класика української музики М.Лисенка (1972), на всеканадській хоровій конференції (1989), на засіданнях товариства («Звіт про музичний фестиваль в Саскатуні»; «Про оперну співачку Євгенію Мірошниченко»); пише статті до тижневика «Українські вісті», зокрема в 1972 р. до 130-річчя з дня народження Миколи Лисенка; як член НТШ узагальнює діяльність Українського музичного товариства Альберти та хору «Дніпро» у виданні Канадського НТШ «Західноканадський збірник» [3; 4], упорядкувала біо-бібліографічний довідник «Українські композитори» [2]. Протягом семи років вона викладала історію музики на курсах українознавства ім. І.Франка в Едмонтоні, сімнадцять років була коментатором української радіопрограми в Едмонтоні, яка пропагувала українську музику.

Великий внесок у розвиток української музичної культури західної діаспори зробила Марія Дитиняк як хоровий диригент. Першим кроком в досягненні вокально-хорового виконавства був жіночий вокальний ансамбль «Мережі» (Едмонтон), який вона заснувала в 1967 р. Ансамбль концертував у різних містах Альберти, в Саскатуні, Торонто (існував до 1982 р.). З 1976 р. вона є диригентом і мистецьким керівником чоловічого хору «Дніпро», який заснований Романом Солтикевичем у 1953 р. З 1971 р. при ньому організовується мішаний хор, а згодом і жіночий. М.Дитиняк, працюючи концертмейстером цього колективу, добре знала його. І тому, коли управа колективу запросила її до керівництва, Марія Дитиняк розпочала нову сторінку діяльності хору, а також вдосконалювала свою диригентську майстерність.

У 1979 р. ансамбль «Дніпро» (на той час це було декілька складових частин: хор, танцювальна група, оркестр) з успіхом здійснює далеке концертне турне на Філіпіни, Манілу та в Австралію.

Часто до участі в концертах хору «Дніпро» залучалися провідні українські співаки з Канади та України, зокрема Гізела Ципола у 1990 р.

На високий професійний рівень підноситься діяльність хору «Дніпро» з 1978 р., коли розпочалася творча співпраця з колишнім диригентом Національної опери України ім. Т.Шевченка в Києві Володимиром Колесником. Хор отримав можливість виконувати твори великої форми, здійснювати великі проекти із симфонічним оркестром. Саме такий аспект діяльності був недоступний більшості хорів діаспори, саме про це висловлювали свої побажання провідні музиканти зарубіжжя в середині ХХ ст. Добре усвідомлюючи великий потенціал хорового виконавства і його вплив на свідомість слухачів, піклуючись про зростання професійного рівня колективу, Марія Дитиняк як керівник хору «Дніпро» у співпраці з В.Колесником здійснює постановки опер «Купало» А.Вахнянина (1981), «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемівського (1983), кантати «Зовойовники прерій» (слова Яра Славутича, музика С.Яременка, прем'єра, 1982 р.), ораторій «Неофіти» М.Кузана (канадська прем'єра за участю автора, 1988 р.), «Святий Дніпро» В.Кікти (канадська прем'єра за участю автора, 1993 р.) та ін.

Мистецька громадськість діаспори велично відзначала 40-річну музичну діяльність хору «Дніпро» у 1993 р. Програма ювілейного концерту включала різноманітні хорові твори українських класиків та сучасних композиторів, а також прем'єру ораторії «Святий Дніпро» Валерія Кікти, яка була написана на замовлення колективу.

Концерт, приурочений пам'яті 10-ліття Чорнобильської трагедії (Торонто, 1996 р.) за участю хору «Дніпро», хору ім. М.Лисенка Товариства української опери Канади та симфонічного оркестру

засвідчив, що колективам діаспори стали доступні великі вокально-симфонічні полотна. У концерті були виконані «Згасаючі погляди» (пост-чорнобильська епітафія) В.Губи, «Карпатська легенда» (симфонічна поема) В.Гомоляки, «Золоті ворота» (симфонічна поема) О.Яківчука, ораторія «Святий Дніпро» В.Кікти.

Всю підготовчу роботу з хором виконувала Марія Дитиняк, вона здійснювала першопрочитання нових, часто досить складних, різностильових творів і проявила себе в цій ділянці як новатор. Так, вона підготувала з хором (115 осіб) симфонічну поему «Палімпсести» сучасного українського композитора Ю.Ланюка зі Львова (поезії В.Стуса), підготувала і виконала програму з творів української духовної музики до 2000-річчя Ісуса Христа. У 2002 р. з Едмонтонським симфонічним оркестром хор під її керівництвом виконав ораторію «Послання» М.Кузана. М.Дитиняк була асистенткою В.Колесника у підготовці, виконанні та запису тридцяти п'яти духовних концертів Д. Бортнянського (1985, 1987).

Завоювавши своїм високопрофесійним рівнем, здійсненням великих творчих проєктів належне місце у культурно-мистецькому житті Едмонтона, хор «Дніпро» під керівництвом Марії Дитиняк спонукав Едмонтонський симфонічний оркестр підготувати два концерти в їхній «мастер серії» [4, 153] виключно української музики, а Молодший Симфонічний Оркестр під керуванням Майкла Массея запросив хор «Дніпро» взяти участь у двох річних концертах. На першому, що відбувся 10 лютого 1990 р., було виконано уривки з кантати «Карміна Бурана» Карла Орфа, після якого в інтерв'ю газеті «Edmonton Journal» Майкл Массей назвав хор «Дніпро» чудовою хоровою групою [4, 152]. Програму другого концерту склали пролог з опери «Мефістофелес» А.Бойто, уривки з опери «Кармен» Ж.Бізе та хор «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена» М.Лисенка (концерт відбувся 23 лютого 1991 р.).

Хор «Дніпро» під орудою Марії Дитиняк випустив платівку основного репертуару, три компакт-диски української хорової музики: у 1997 – колядок і щедрівок та основного репертуару; у 2002 – української духовної музики; відеокасету «Неофіти» (музика М.Кузана на слова Т.Шевченка).

Таким чином, Марія Дитиняк викристалізовується як хоровий диригент, самовдосконалюючись та співпрацюючи з більш досвідченими колегами-професіоналами. Її новаторство проявляється в досягненні і трактуванні нового хорового репертуару, їй належить першопрочитання творів великої форми сучасних українських композиторів.

Підсумовуючи, відзначимо, що Марія Дитиняк своєю самобутньою творчістю збагатила музичну культуру західної діаспори. Вона піднесла українське хорове виконавство в Канаді на належний професійний рівень, тим самим забезпечувала неперервність його традицій, розвивала українське музикознавство та музичну освіту, таким чином, внесла вагомий вклад у розбудову української музичної культури у світі. Як патріотка своєї землі, вона цілеспрямовано впливала на збереження національної свідомості закордонних українців, будила їх спротив іноетнічному поглинанню. Багатогранність Марії Дитиняк як особистості ставить її на чільне місце серед поважних постатей діячів музичної культури Канади та України другої половини ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурбан М. Хорова культура української діаспори. – Дрогобич, 2003.
2. Дитиняк М. Українські композитори: Біо-бібліографічний довідник. – Едмонтон, 1986.
3. Дитиняк М. Українське музичне товариство // Західноканадський збірник. Ч.3 / Упор. Я.Славутич. – Едмонтон, Канада, 1998. – С. 128-140.
4. Дитиняк М. Хор «Дніпро» // Західноканадський збірник. Ч.3 / Упор. Я.Славутич. – Едмонтон, Канада, 1998. – С. 141-155.
5. Марунчак М. Біографічний довідник до історії українців Канади. – Вінніпег, 1986.
6. Марунчак М. Історія українців Канади. – Вінніпег, Канада, 1991. – Т. II.
7. Мистецтво України: Біографічний довідник / Упоряд.: А.В.Кудрицький, М.Г.Лабінський; За ред. А.В.Кудрицького. – К.: Укр. енциклопедія, 1997.

Ganna Karas

**ACHIEVEMENTS OF MARIA DYTNYIAK IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN MUSIC CULTURE
OF THE WEST DIASPORA**

The article presents retrospection review of creative activities of Maria Dytyniak – who was born in Ternopil region in the context of Ukrainian music culture of West Diaspora. In the article the emphasis is placed upon such sides of creative personality as choirmaster, public figure, musicologist.

Богдан Кіндратюк

СТУДІЇ ДЗВОНАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті досліджується феномен церковних дзвонів і дзвонінь в Україні. Формулюються програмні завдання як підстави для системних наукових пошуків, робиться спроба об'єднати зусилля фахівців різних галузей знань, зокрема етнології. Це сприятиме комплексному вивченню дзвонарського мистецтва Західного Поділля.

Дзвони – не тільки розповсюджені церковні атрибути в парафіях Західного Поділля, а й народні музичні інструменти, пам'ятники історії, матеріальної культури, твори художнього ливарництва, пам'ятки писемності й механічних систем. Ці ідіофони, їхні образи займають належне місце у фольклорі, творчості прозаїків, поетів, композиторів і художників.

У силу національних й історичних особливостей українська кампанологія (дзвонознавство) – молода наука. Предмет її дослідження – дзвони й усе, що з ними пов'язано. Підґрунтя національної кампанології закладало багато вчених. Відомості про історію побутування дзвонів на теренах Русі-України можна знайти й у студіях російських дослідників кінця XIX – початку XX ст. Арістарха Израїлева, Петра Казанського, Костянтина Нікольського, Миколи Олов'янішнікова, Сергія Рибаківа, Миколи Фіндейзена, у сучасних науковців Лариси Благовещенської, Юрія Пухначова, Олександра Ярешка.

Безпосередньо українським дзвонарським мистецтвом на початку XX ст. цікавилися Йосиф Пеленський [26], Володимир Січинський [30]. Значну увагу дзвонам перемишльської єпархії з Лемківщиною включно приділяв єпископ-помічник Григорій Лакота, що готував монографічне дослідження (після арешту Г. Лакоти й заслання у Воркуту подальша доля двох товстих альбомів рідкісного в українській науці матеріалу невідома) [2, 178].

Останніми десятиріччями в Україні посилилася зацікавленість до студій над історією церковних дзвонів і обрядових форм дзвонінь, з'являються нові публікації [8; 19; 41; 29; 38; 9, 79-94; 37]. Першим, хто ґрунтовно опрацював давні традиції виробництва дзвонів серед творів художнього ливарництва України, був Павло Жолтовський [17]. Хоч його робота заклала основи для різноаспектних досліджень [4], але в сучасних працях мало йдеться про поширення дзвонарського мистецтва саме в Україні [28; 29; 37], інколи навіть відсутні згадки про церковні дзвони й дзвоніння в характеристиці таких складових культури Київської Русі як Релігія і Церква, Музика, Прикладне мистецтво [7], тобто відомості про дзвонарство не потрапили в синтетичні праці з історії культури України [див. ще: 20] чи її регіонів, приміром такого, як Поділля [27]; часто дослідники переносять помилкові твердження з радянських енциклопедій, зокрема про нібито запозичення дзвонів із Візантії [23, 109]. Багатьом публікаціям бракує власне музикознавчої спрямованості, а також церковно-літургійного контексту; наприклад, описуючи розвиток церковної музики, автори публікацій не згадують про таку невід'ємну її складову, як дзвоніння [20, 989-995; 25, 119-126]. Деякі роботи, хоч і спираються почасти на український матеріал, зовсім опускають власне його історично-культурне тло. Однією з причин такої ситуації, на наш погляд, є невизначеність наукової проблематики стосовно церковних дзвонів і дзвонінь, не сформульовано програмні завдання як підстави для системних

досліджень, чекає свого впорядкування українська історіографія з цих аспектів пошуків етномузикологів, не зібрано весь матеріал про дзвонарське мистецтво. Вирішення цих актуальних питань сприятиме вивчення його особливостей на різних теренах України, зокрема в такому своєрідному етнографічному регіоні, як Західне Поділля. Окреслення напрямів наукових досліджень – мета й завдання даної статті.

У розповіді про дзвонарське мистецтво Русі й Росії естонського емігранта Ельмара Арро, що опублікована у славістичній збірці «Музика слов'ян. Внески до історії музики Східної Європи» [1; 16] на підставі опрацювання різних джерел, фактично вперше після 1917 р. подано поважну інформацію про російську дзвонарську культуру (не випадково нині науковці закликають досліджувати дзвін як один із найменш вивчених і загадкових музичних інструментів) [24]. Викладаючи зарубіжному читачеві цілісну інформацію про давньоруське дзвонарське мистецтво, Е.Арро намагався привернути увагу до проблеми її актуальності не тільки для російських колег, адже воно – один із найособливіших чинників східноєвропейської історії культури й музичного мистецтва. Дзвоніння впливало на мораль, звичаї та залишило глибокий слід у східно-європейському музичному фольклорі; сприяло розвитку церковного співу, зокрема було не лише підґрунтям розвою його багатоголосся, а й допомагало формуванню так званих національних шкіл звуку в Білорусії, Росії, Україні [1, 77].

Проблемою для нинішнього стану досліджень в Україні на рівні вивчення дзвонарського мистецтва є те, що літописні згадки про нього інтерпретуються з позиції російської методології історії; вважається, що була перерва у традиції виготовлення дзвонів на теренах середньовічної України тощо [14, 3-4]. Вивчаючи історію появи дзвонів на теренах Київської держави та її значення в розвої дзвонарства, ми вже звертали увагу на роль і місце звукових сигналів, зокрема дзвонінь, у церковній практиці Русі-України, де стало традицією скликати вірних на богослужіння не тільки за допомогою бил, а й дзвонів. Оскільки Візантія, за винятком деяких константинопольських соборів, не знала дзвонів і цю роль виконували била, то слов'яно-руська Церква, перейнявши звідти богослужбові книги, а із Заходу дзвони, поступово заміщає ними в майже всіх своїх богослужбах регламентоване дзвоніння за допомогою бил. Згодом у церковному й громадському житті України сформувалася своя практика їх використання – створена й утверджена багатостолітнім досвідом і побутом, що знайшло своє віддзеркалення в церковних уставах, регіональних звичаях [15].

Серед першочергових завдань української кампанології – вивчення джерельної бази церковних дзвонів і дзвонінь (джерела розподіляють на три основні групи: писемні, археологічні та польовий матеріал). Уже особливої уваги потребує останній, оскільки ще живуть на Західному Поділлі свідки розвитку дзвонарського мистецтва до Другої світової війни, збереглися дзвонарські династії, як і самі дзвони. Вцілілі елементи живої традиції будуть взірцем для реконструкції дзвонарства та дадуть змогу чимало в'яснити й уточнити цю традицію з інших джерел.

У час, коли церковні споруди для дзвонів доукомплектовуються цими ідіофонами, питання уставних засад дзвоніння, його канону в богослужінні має особливу вагу. Про функцію дзвонів ми довідемося передусім із церковних Уставів. Їхнє вивчення допоможе також знайти ті місця, де починає мінятися вказівка про використання не била, а дзвона. Це допоможе встановити час появи нової термінології, відтворити реальну картину настання перелому щодо цього в Типіконах, формування уставних засад функціонування дзвонінь в українському богослужінні.

Цінними писемними джерелами щодо історії дзвонів і дзвонінь є літописи. Окремі аспекти аналізу цих повідомлень і їхня інтерпретація з позиції української музичної медієвістики – основа наукових пошуків [14]. Перспективним у цьому аспекті є вивчення «Архива Юго-Западной России», праці Антона Петрушевича «Сводная галицко-русская летопись» (ці багатотомні видання ще не осмислені в аспекті розвитку дзвонарства на Західному Поділлі), а також монастирських і козацьких літописів.

Серед цих джерел увагу дослідників мали б привернути інвентарі замків, монастирів, яких багато на теренах Поділля, візитації парафій тощо. Отримані матеріали варто б порівняти з описами дзвонів, які були реквізовані на мілітаристські потреби [див., приміром: 3; 32]. Це допомогло б зга-

дати давніші пам'ятки дзвонарського мистецтва, на підставі цього можна спробувати їх розшукати чи простежити подальшу долю.

У ряді перспектив фіксації зображень дзвонарів чи дзвіниць як плернерних музичних споруд цікаві результати дає не тільки збір і систематизація планів міст, монастирів, де показані дзвіниці й твори художників, де вони змальовані як доміанти монастирських комплексів, а й передусім ті малярські роботи, що так чи інакше зображають різні життєві ситуації, які потребували церковних дзвонів. Наші розвідки щодо різного змалювання дзвонів і паламарів, наприклад, в іконографії «Страшного Суду», дають змогу краще вивчати різні способи підвішування дзвонів, прийоми гри на них, одяг паламарів як джерело інформації про їхній соціальний статус тощо [15]. З цією метою потребують систематизації малюнки дзвонів і дзвонарів у різних зображальних джерелах.

Вже час звернути увагу на характеристику функціонування осередків підготовки дзвонарів і паламарів. Прикладом таких осередків є братські школи [35, 31]. Відома школа, що була свого часу в Січі при св. Покровській церкві «на монастирском подворьє» [31, 145]. Як бачимо, навчання дзвонарів, паламарів здійснювалося і в чернечих обителях, тому важливими є пошуки нових архівних джерел, зокрема тих, що зберігаються на Поділлі [див., наприклад: 3]. Це сприятиме кращому визначенню важливості бил, дзвонів як літургійно-музичних інструментів, що допомагали налагоджувати чернече життя, славити Бога, використовувалися в інших важливих ситуаціях. Вдосконалення церковного дзвоніння сприяло поширенню дзвонів і їхньої музики [18].

Дзвонарство як особлива національно-специфічна форма мистецтва – інструментальний варіант української народної музичної творчості. На жаль, ще й нині деякі етномузикологи цей різновид народної творчості, мабуть, за інерцією недостатньо сприймають [20, 980-1006; 6, 20-30] (приємним винятком є статті Петра Зборовського [5], Любомира Кушлика [21], Ігоря Мацієвського [22], Михайла Тимофіїва [33], котрі продовжили почате Гнатом Хоткевичем вивчення бил, дзвонів у системі українських народних інструментів [34]). Зближення мистецтва дзвонів із народно-пісненими й інструментальними жанрами надавало звукам цих ідіофонів особливої музично-естетичної цінності [39; 40, 169]. Не випадково Леонідом Черкаським докладніше висвітлюється місце, яке вони займають серед українських народних інструментів [36, 29-40].

Випадки руйнування унікальних дзвонів потребують вирішення на державному рівні. Вже назрів час дбати про їхнє збереження як мистецьких пам'яток. Кожен дзвін потребує детального опису; актуальним завданням є складення Каталогу збережених дзвонів на теренах Поділля.

Суттєвою є ергологічна проблема, тобто назріла потреба зайнятися історією виробництва дзвонів у Західному Поділлі. Вивчення дзвонів багатьох областей України показує, що на одній споруді ми можемо зустріти ідіофони різного часу, різних майстрів, місць виготовлення, якості звучання тощо [11]. Напевно, цікаві результати принесло би аналогічне дослідження всіх дзвіниць Тернопільщини зі своїми комплектами ідіофонів.

Поважною методологічною проблемою є запис звучання дзвонів і дзвонів. Серед завдань важливим є укладання списку індивідуальностей дзвонів цього регіону України – маємо на увазі нотування їхніх звукових спектрів, які б склали повну характеристику цих ідіофонів у Каталозі. Необхідне дослідження віброакустичних характеристик дзвонів і споруд для них, що не тільки дало б можливість зібрати базу даних, а й стало б підґрунтям відродження традиційних дзвонів.

Наступним питанням є запис різних видів церковних дзвонів. Разом із упровадженням їх уставних засад необхідно фіксувати місцеві традиції, які існували й відновлюються. Не менш актуальним є студіювання регіонально-стильових особливостей дзвонів. Вони включали б локальні виконавські традиції, дзвонарську термінологію та її етимологію, техніку гри, музичні композиції, характерні співзвуччя, типи фактури, ритмічні формули тощо.

Насамкінець важливою проблемою є визначення місця дзвонів у духовній культурі різних національностей [13], що населяли Західне Поділля, художнього феномену церковних дзвонів і дзвонів, їхніх взаємовпливів, вписування в систему часовимірних категорій і визначення співвідношення з такими поняттями, як звук, символ, мова, мовлення, простір, час [28], їх естетична оцінка.

З метою наукового вирішення цих питань необхідно найбільш повно враховувати дані про специфіку церковних дзвонів та функціонування їх у різних ситуаціях як у минулому, так і в наш час. У пригоді тут стане відображення дзвонарського мистецтва в усній народній творчості. На це джерело науковці ще не достатньо звертали увагу [12]. Оскільки дзвони й дзвоніння майже не вивчені з погляду літургійної практики, то в Україні, де знайшли відображення місцеві традиції, багато проблем акумулюється лише на етнологічному рівні.

Особливості дзвонів, без сумніву, можуть бути зафіксовані у творах українських письменників, поетів [10], зокрема вихідців із Західного Поділля, як це зустрічається у творах такого майстра художнього слова, як Улас Самчук, літературний хист якого дозволяє отримати особливо місткі словесні образи почутої дзвонівної музики, яка розкриває силу її впливу на людей, сприяє кращому вивченню українського дзвонарського мистецтва.

Визначення наукової проблематики щодо студій феномену церковних дзвонів і дзвонів, формулювання програмних завдань як підстав для системних досліджень потребує об'єднання зусиль фахівців різних галузей знань. Це сприятиме комплексному вивченню дзвонарського мистецтва Західного Поділля – важливого компонента національного культурного спадку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Arro E. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung // *Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas.* – Wisbaden, 1977. – S. 77-159.
2. Блаженний Григорій Лакота, перемиський єпископ-помічник. Зібрані історичні праці / Вступ Марко Мельник. Зібрав й до друку підготував Володимир Пилипович («Перемиська бібліотека» перемиського відділу Об'єднання українців у Польщі). – Перемишль, 2003.
3. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 258. Духовний собор Почаевской Успенской лавры. – Оп. 1-3 (1713-1939 гг.).
4. Жолтовський П. Художнє лиття на Україні в XIV–XVIII ст. – К., 1973.
5. Зборовський П. Автентичне музикування на Турківщині // *Бойківщина: Наук. зб.* – Дрогобич, 2002. – Т. 1. – С. 200-206.
6. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посіб. для вищ. та серед. учб. закладів. – К., 1990.
7. Історія української культури. У 5-и т. Т. 1: Історія культури давнього населення України / Ред. кол. тому: П. Толочко, Д. Козак, Р. Орлов та ін. – К., 2001. – С. 673-988.
8. Каргер М. Древний Киев. У 2-х томах. – М.–Л., 1958. – Т. 1. – С. 378-379.
9. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / Редактор і автор перед. слова Ю. Ясіновський. – Івано-Франківськ–Львів (Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Серія: Історія української музики. Вип. 9: Дослідження), 2001.
10. Кіндратюк Б. Церковне дзвоніння в прозових творах письменників Буковини та Галичини кінця XIX – початку XX ст. // *Історія релігій в Україні: Праці XI-ї міжнар. наук. конфер. (Львів, 16-19 травня 2001р.) У 2-х кн.* – Кн. II. – Львів, 2001. – С. 279–285.
11. Кіндратюк Б. Церковні дзвони Станиславова-Івано-Франківська // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – Вип. III. – С. 170-180.
12. Кіндратюк Б. Усна народна творчість про церковні дзвони й дзвоніння // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Вип. IV. Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С. 104-114.
13. Кіндратюк Б. Церковні дзвони й дзвоніння в духовному житті українців // *Духовність українства: Зб. наук. праць: Вип. шостий / Ред. кол.: Ю. Білодід та ін.* – Житомир, 2003. – С. 38-40.
14. Кіндратюк Б. Літописні джерела до історії дзвонів і дзвонів у Київській Русі // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Вип. V. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 3-11.

15. Кіндратюк Б. Дзвонарське мистецтво в іконографії «Страшного Суду» // Історія релігій в Україні: Наук. щоріч. У 3-х кн. – Львів, 2004. – Кн. III. – С. 475-479.
16. Кіндратюк Б. Дзвони й дзвоніння на Русі в німецькомовному дослідженні // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. VI. – Івано-Франківськ: Плай, 2004. – С. 12-22.
17. Кіндратюк Б. Павло Жолтовський – один із фундаторів української кампанології // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Наук. зб. Вип. 11. Матер. XI міжнар. наук. конф. м. Луцьк, 3-4 листопада 2004 р. – Луцьк, 2004. – С. 40-43.
18. Кіндратюк Б. Дзвони й дзвоніння в монастирському побуті: джерела та матеріали // КАЛОΦΩΝΙΑ / KALOPHONIA. Наук. зб. стат. і матер. з історії церковної монодії та гимнографії. Число 2. – Львів, 2005.
19. Корній Л. Історія української музики. Ч. I: (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). – Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М. Коць, 1996.
20. Корній Л. Музична культура в Україні // Історія української культури. Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / Ред. кол. Тому: В. Смолій, М. Попович, П. Сас та ін. – К., 2003. – С. 989-1001.
21. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині // Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди: Матер. міжнар. наук.-практ. конф. (Івано-Франківськ–Надвірна, 10-11 березня 2000 р.). – Івано-Франківськ, 2000. – С. 54-60.
22. Мацієвський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії // 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.
23. Михайлова Р. Стародавні дзвони Волині і Галичини // Сакральне мистецтво Волині: Наук. зб. Вип. 9. Матер. IX міжнар. наук. конф. м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 р. – Луцьк 2002. – С. 109-113.
24. Никаноров А. Инструментоведческие проблемы русской кампанологии // Вопросы инструментоведения. – Санкт-Петербург, 1993. – С. 94-97.
25. Ольховський А. Нарис історії української музики / Підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. – К.: Муз. Україна, 2003.
26. Пеленський Й. Дзвони на Україні-Русі // Діло. – Львів, 1910. – № 124-126.
27. Поділля / Л. Артюх, В. Балущок, З. Болтарович й ін. – К.: Видавництво НКЦ «Доля», 1994.
28. Працюк Б. Время и колокол // Час. Простір. Музика. Наук. вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Вип. 25. – К., 2003. – С. 63-66.
29. Савега В. Благовест: История колоколов, колокольного литья, колоколен и колокольной бронзы. – Днепропетровск, 2000.
30. Січинський В. Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX ст. – Львів, 1925.
31. Скальковский А. История новой Сечи или Последняго коша Запорожскаго. Изд. 3. – Одесса, 1885. – Ч. I.
32. Стоцький Я. Конфіскація нерухомого церковного майна та реквізиція церковних і костельних дзвонів на Збаражчині у 1914–1917 роках // Київська Церква. – 2000. – № 4 – С. 126-129.
33. Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних // Музика Галичини. Musica Galiciana. – Львів, 1999. – Т. II. – С. 209-233.
34. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 2002. – С. 269-275.
35. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. – Київ–Львів–Полтава, 2002.
36. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. – К., 2003.
37. Чушенко І.-А. «Хтось у дзвони тихо б'є...» – Львів: Місіонер, 2001.
38. Шуба О. Церква і проблеми збереження та розвитку традиційної української культури // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 1-2. – С. 26-27.

39. Ярешко А. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки / Сост.: М.Пекелис, И.Гивенталь. – М., 1978. – С. 36-74.
40. Ярешко А. К вопросу изучения региональных традиций колокольной музыки // Вопросы инструментоведения. Вып. 3. – СПб, 1997. – С. 169-173.
41. Ясіновський Ю. Музична культура Галицько-Волинського князівства // Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) / pod redakcją Leszka Mazepy. – Rzeszów, 2000. – Т. V. – S. 11-22.

Bohdan Kindratiuk

BELL-RINGING ART STUDIES OF WESTERN PODILLYA

Studies of ukrainian church bells and ringing phenomenon are analysed. Program tasks as grounds for systematic scientific searching are formulated. The union of efforts of specialists in different areas of expertise, in particular of ethnology, is called to. This will promote complex Western Podillya bell-ringing art studying.

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Олег Смоляк

ЖАРТІВЛИВІ ГАЇВКИ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ: МОТИВАЦІЯ ТА ФУНКЦІЯ В ОБРЯДІ

У статті розглядаються основні мотиви, які фігурують у жартівливих гаївках Західного Поділля та визначається їхнє функційне призначення в композиції великоднього обрядового дійства.

В українській фольклористиці все більше дослідників звертають увагу на ті народнопісенні жанри, тематичний спектр яких є полісюжетним і широко вмотивованим. Найпоказовішими у цьому ряді є західноподільські гаївки, оскільки вони виступають лише в обрядодійстві і поза ним не функціонують. Широкий діапазон їхньої вмотивованості підтверджується також значним часовим відтинком, протягом якого вони виконувалися і були складовою того чи того обрядового дійства.

На тематичне групування пісень весняного календарно-обрядового циклу звертали увагу українські та зарубіжні вчені-фольклористи та етнологи М.Грушевський [3], Ф.Колесса [6], С.Килимник [5], А.Іваницький [4], Є.Анічков [1], О.Веселовський [2], О.Потебня [7], але вони переважно зупинялися лише на тих тематичних групах, які були найбільш характеристичними для цього народнопісенного жанру і репрезентативними з точки зору їхнього змістового наповнення.

Серед вищезазначених вчених на жартівливу тематику в гаївках вперше звернули увагу Ф.Колесса та С.Килимник. Але їхні погляди на цей предмет мали в основному констатуючий характер і були позбавлені детального розгляду їхнього мотиваційного складу та функції в обрядовому дійстві.

Мета статті – виявити основні мотиви, які фігурують у жартівливих гаївках Західного Поділля та визначити їхнє функційне призначення в композиції великоднього обрядового дійства.

Вагоме місце у гаївковому обряді Західного Поділля займають гаївки жартівливої тематики. Функціонально вони споріднені з любовними гаївками. У композиції самого обряду вони ніби провокують любовну тематику, попереджають її. Гаївковий обряд без жартів, зачіпань дівчатами парубків або навпаки, без драстичних елементів не зміг би реалізуватися, не розкрив би своєї основної суті – ближче познайомитися між собою, здійснити вибір пари і в найближчому майбутньому одружитися.

Серед гаївкового масиву досліджуваного регіону жартівливі гаївки займають 16% (в кількісному відношенні – це друга група після любовних гаївок).

Жартівливі гаївки меншою мірою пов'язані з хороводами і танками. Їх виконували переважно дівчата під час передирок із парубками перед початком гаївкового обряду або під час «запрошувальних» парубків до участі в гаївковому обряді (до цього парубки виконували свої ігри та забави). Жартівливі гаївки часто виконувалися молоддю під час весняної «вулиці» (тут мали місце й драгівливі сюжети). Останнім часом через відсутність молодіжної «вулиці» жартівливі гаївки виконуються лише на Великодні свята переважно із руховими елементами (дівчата та хлопці беруться за руки, ходять колом і співають).

Сюжетам жартівливих гаївок Західного Поділля, як і любовним, притаманний широкий спектр мотивів. Серед них: насміхання дівчат із парубків і навпаки, чарування парубків, висміювання лінивих парубків та дівчат, зрада старому чоловікові, залицання старого до молодої, вибір пари, сватання дівчини, одруження. Треба зазначити, що жартівливі гаївки, як і любовні, творять групи давнішої фольклорної верстви та пізнішої (з перевагою останньої), оскільки жартівлива тематика сформувалася, на думку вчених, лише тоді, коли весняний обряд почав втрачати сакральні засади і переходити до забавно-ігрових.

Групу жартівливої тематики давнішої фольклорної верстви формують такі мотиви, як мотив чарування хлопців водою, мотив шлюбівання з сонцем, продаж дівчат, висміювання старих парубків тощо.

Найпоширенішим серед них у досліджуваному регіоні є мотив чарування парубків водою. Він властивий пісенній парадигмі «Ой на горі корито», яка зберігається в активному репертуарі співаків до останнього часу (доказом цього є 8 варіантів різного рівня споріднення, що побутують на всьому терені).

Мотив чарування водою у весняній обрядовості українців є, без сумніву, давнім і широко розповсюдженим. Доказом цього є насамперед один із днів світлого тижня – понеділок, який у народі називають Зливаним (до речі, традиція обливання водою на другий день Великодніх свят – в понеділок – збереглася в регіоні до нашого часу). Вода як одне із животворчих начал в українській обрядовості є поліфункціональним явищем, і в даному сюжеті вона виконує приворотну функцію. Вода, в якій дівчата помили свої ноги, а парубки її випили, за стародавніми віруваннями, викликає парубочу любов (мотив чарування водою зафіксований в українській казковій традиції). Як показав аналіз, сюжет пісенної парадигми «Ой на горі корито» дає підстави віднести його до давнього пласта. Доказом цього є його формульний характер (в його основі переважно лежить паратаксична будова). У давніший період цей сюжет, можливо, мав повністю сакральну семантику, та згодом трансформувалася і набрав жартівливого забарвлення.

До давнішої фольклорної верстви належить і сюжет гаївки «Іди, іди, талану». Тут, власне, збережений стародавній мотив шлюбівання з сонцем (в даному разі він виступає у формі підсакування, який, без сумніву, в дохристиянський період мав священнодійний характер, але із втратою первісних уявлень, його семантика набрала жартівливого колориту). Нарочитою стала, зокрема, прикінцева магічна формула; адже всі учасники великоднього обряду скачуть, виходячи із свого усвідомлення: діти скачуть, зустрічаючи весну, «то в колиску, то в перину»; дівчата скачуть «то в барвінок, то в калину»; хлопці скачуть – «прийде вечір – до дівчини»; баби скачуть – «то в капусту, то в натину»; діди скачуть – «то в будаки, то в кропиву». Власне, у цьому сюжеті зацентрована увага на самому процесі підсакування, який, за стародавніми віруваннями, мав еротичний характер.

У групі західноподільських гаївок жартівливої тематики зберігся мотив, який у жартівливій формі розкриває процес-імітацію продавання дівчат та хлопців: дівчата дорогі, бо вони гарні та роботящі і є їх мало, а парубки дешеві, бо самі ледачі і є їх багато. Тут навіть присутні такі грошові одиниці – грейцар, таляр, долар.

Серед жартівливих гаївок досліджуваного регіону поширений сюжет висміювання старого парубка. Тут він представлений двома пісенними парадигмами – «Всі ся хлопці поженили» та «Ой ти, старий діду, чому ся не жениш?» (якщо перша пісенна парадигма зустрічається лише в одній співочій традиції – с.Глядки Зборівського району Тернопільської області, то друга активно побутує у всьому досліджуваному нами регіоні з широким спектром різних рівнів споріднення варіантів).

Традиція несприймання старого парубка українською общиною дуже давня і завжди викликала громадський осуд. Адже навіть незважаючи на поважний вік, старший парубок в українському суспільстві за своїми соціальними правами ніколи не прирівнювався до одруженого чоловіка. Він не мав права бути виборним членом громади (на випадок смерті голови сім'ї – чоловіка, його місце завжди посідала дружина). Парубка старшого віку навіть не називали дядьком (по-місцевому – вуйком), а завжди по імені. Він ніколи не міг бути старостою на весіллі, кумом на хрестинах чи головою громади, тобто в соціально-життєвому плані зазнавав обмежень. Тому в українській народній творчості він часто був об'єктом громадського кепкування. У даному сюжеті насамперед впадає в вічі елемент моралізаторства: не може бути доброго життя між старим чоловіком і молодою дружиною, в яких різні життєві інтереси.

Близькі до вищезазначеного також мотиви залицання старого чоловіка до молодої дівчини («Ой була баба діда лозою») та мотив зради старому чоловікові («Оженився старий з молодою»). Останній мотив впливає із попереднього: вікова невідповідність сприяє тому, що молода дружина через душевний дискомфорт шукає розради за чаркою і лише дубова нагайка наводить її на правильний сімейний шлях. У цьому сюжеті використаний паралелізм «Покотився горошок по полю, оженився старий з молодою», що образно відповідає інтимній зраді чоловіка. А мотив залицання старого чоловіка до молодої дівчини також є природним у весняний період. Адже в цей час загострюються людські почування не тільки в молоді, але і в старших людей. Тому в сюжеті «Ой була баба діда лозою» фігурують символи побиття лозою та води, що образно підтверджують цей душевний стан.

У сюжетах жартівливих гаївок Західного Поділля зустрічаються мотиви насміхання дівчат з парубків (із 28 пісенних парадигм цієї групи він зустрічається у 14-ти). Зокрема, у гаївках «Сохла кобила, сохла», «А в поповій долині», «Ішли хлопці на гаївку», «Чогось хлопців не видати» дівчата насміхаються з того, що парубки нібито їдять здохлих кобилу або кішку, тягнуть з попової долини свиней за хвост і тому ходять із поламаними зубами, вполювали «штири миші й два комарі» або «їли кашу не варену і свиню несмажену». А в гаївці «Ой де ти ходив, чорний баране?» парубок порівнюється з ліним бараном, якого за це лише б'ють.

У жартівливих гаївках Західного Поділля нерідкі мотиви зіставлення дівочої краси та парубочої незугарності, дівочої працьовитості та парубочого неробства тощо.

Мотив зіставлення дівочої краси з парубочою не красою яскраво простежується у сюжетах гаївок. Такі мають місце в гаївках «Піду я до самого міста» та «Ой їхали дівчатонька на конях». У першому сюжеті говориться про те, що дівчата підуть до міста і куплять масла та дьогтю. Своє волосся вони вимастять маслом, а парубочі «кудла» – дьогтем. У цій же гаївці зберігся давній магичний мотив «Дівки ноги вимили, хлопці юшку випили», що пов'язаний із вірою у чарування парубків водою, в якій дівчата помили ноги. В іншому сюжеті мотив насміхання дівчат із хлопців виявляється у контрастних зіставленнях: дівчата їдуть на гаївку на конях, а парубки – на свинях, дівчата вмиваються росою, а парубки – золою.

Заслугує на увагу сюжет гаївки «Що вступлю, то влуплю», в якому порівнюється дівоче та парубоче споживання їжі: парубки їдять кашу, в якій жаб'яча лапка, а дівчата їдять кашу з грудочкою масла. Цей сюжет один із найдавніших у групі жартівливих гаївок, що оперує смисловою лексикою, мало зрозумілою для сучасного сприйняття.

У сюжетах гаївок «Парубки всидайтеся», «Під потуторським мостом», «Та де ж ми ся подіємо», «Під доборівкою» дівчата насміхаються з хлопців, які грають гаївки, тобто займаються не своєю справою. Їхня робота – «косити» і «старих дідів водити», «комарів бити» або «свиней пасти» і т.д.

Мотиви висміювання лінимих парубків та чванливих дівчат мають місце в гаївках «На поповім вострішку» та «Під доборівкою»: парубки не хочуть працювати, а чекають на зварену лемішку або б'ють комарів, щоби було чим поснідати. У сюжетах гаївок «Ой за млином, за млином» та «Котилися бочівки» змальовані безпорадні дівчата, які не вмюють собі дати раду або не вмюють нічого путнього зробити, а лише гарно одягатися. Таке чванство висміяне в гаївці «А під мостом риба з хвостом». Присутній тут алегоричний мотив ловлення у воді риби має еротичний смисл.

Мотиви вибору пари, сватання та одруження присутні у пісенних парадигмах «Хтіла мене мати за першого дати», «Чорнушко-душко, вставай раненько» та «Ой жук, жук, пане Тодорецький». У гаївці «Хтіла мене мати за першого дати» серед значної кількості парубків дівчина вибирає собі пару лише до вподоби: щоби був красивий, розумний, чесний, лагідний, роботящий, тобто вимріяний дівочою уявою образ українського чоловіка. У сюжеті гаївки «Чорнушко-душко, вставай раненько» мама сватає свою дочку за парубків різних професій – за селянина, за писаря, за поповича, за гончара, за коваля, за кушніра, за ката. Дівчина вибирає серед них останнього, бо «кат заб'є хлопа і буде грошей копа». У жартівливій формі передане прагнення молодої жінки до отримання дармового багатства, яке, по суті, ніколи не принесе їй щастя. А в гаївці «Ой жук, жук, пане Тодорецький» жартівливо обіграна імітація-запрошення молодого на весілля під час великодніх забав: якщо після Великодня дівчата щоденно думають лише про весілля, то парубки зразу про нього забувають.

До прологу як складової цілого гаївкового обрядового дійства належить і збір дівчат на церковному подвір'ї та їхнє «гирждикання»¹ з хлопцями. На перший погляд такого роду «гирждикання» могло би видатися випадковістю. Та як показали наші польові дослідження, це ціле ритуальне дійство, наповнене спеціальними гаївками-передирками переважно жартівливого змісту, які природно сприяють подальшому розгортанню дійства.

На терені Західного Поділля найуживанішими гаївками, які виконували другу частину прологу, були «Сохла кобила, сохла», «Ішли хлопці на гаївку», «А в поповій долині», «Під потуторським мостом», «Ой на горі корито», «Чогось хлопців не видати», «Ой під мостом чорні раки», «Що вступлю, то влуплю» та ін. Серед них найчастіше у досліджуваному ареалі виконувалися гаївки-передирки (Ф. Колесса називав їх гаївками-дотинками) «Сохла кобила, сохла» та «Ішли хлопці на гаївку», що слугували своєрідною формою «зачіпання» парубків. Вони виконувалися майже у всіх районах Західного Поділля. До речі, ці гаївки є двома версіями одного і того ж сюжету, в якому змінені лише початкові строфи. Власне, гаївки-передирки адресувалися парубкам, які ще грали свої ігри і лише випадково на них реагували. Адже їхній зміст базується на тому, що хлопці йшли на гаївку і зустріли здохлу кобилу або кішку, зварили з неї юшку та й з'їли її разом із лемішкою. До речі, ці дві тварини часто зустрічаються в місцевому еротичному лексиконі як порівняння з хтивими дівчатами, а це також є однією із форм ініціювання майбутнього шлюбу.

Аналогічним змістом наповнені й інші жартівливі гаївки. Зокрема, в с. Калинівка Зборівського району дівчата співають парубкам гаївку про те, що «в поповій долині потопилися свині, а хлопці їх витягали та й зуби си' поламали». Гаївка, що співана в м. Бережанах, ганьбить парубків за їхнє безголов'я, за те, що їхня робота зводиться лише до випасання свиней. У с. Глядки Зборівського району співають жартівливу гаївку про хлопців, що пішли в поле на полювання і вбили «штири миші і два комарі», яких додому несли в зубах. Про різношерстність хлопців за візуальними ознаками розповідає гаївка «Ой під мостом чорні раки», співана в с. Потік Козівського району. Аналізуючи жартівливі гаївки Західного Поділля, ми переконуємося в тому, що в них зустрічається лише високопоетичний «еротичний сленг» (звичайно, кардинально відмінний від сучасного), який своєю лексикою лише розкріпачував еротичні почування, тобто формував їх без усякого прагнення швидкого кінцевого результату.

У Західному Поділлі, зокрема в с. Вівся Козівського району існував звичай співати жартівливі гаївки цілою в'язанкою перед початком гаївкового обряду. У в'язанку входили гаївки «Чорна курочка, чорна», «На поповім вострішку» і «Там на горі корито», що, до речі, виконуються на одну і ту ж мелодію. Така своєрідна пісенна «атака» емоційніше впливала на поведінку парубків і провокувала їх до швидшої реакції дівчат. У цьому випадку простежується дуже давній звичай – своєрідна репетиція сватання дівчатами хлопців, що бере свої початки, можливо, з матриархального періоду.

В опільському районі Західного Поділля, зокрема в селах Куропатники, Волощина Бережанського району Тернопільської області та Вишнів Галицького району Івано-Франківської області дівчата перед початком гаївкового обряду співали пісню, адресовану конкретному парубкові, який чо-

¹ Слово «гирждикатися» по-місцевому означає публічно показувати свої сексуальні вільності, тобто публічно цілувати дівчат або обмацувати їхні інтимні місця.

мусь не хотів женитися із своєю обраницею. Це був свого роду знак-сигнал для обов'язкового цьогорічного одруження.

У центральних районах Західного Поділля, а саме в селах Язловець Бучацького, смт. Хоростків, Постолівка Гусятинського, Ілавче Терехівського, Посухів, Лапшин, Рекшин Бережанського, Вівся Козівського районів Тернопільської області дівчата перед початком гаївкового обряду силоміць витягали із гурту старших парубків, ставили в коло, а самі водили навколо них хоровод і співали. Це також був серйозний «знак-попередження» про потребу цьогорічного одруження.

У селах Колиндяни Чортківського та Цигани Борщівського районів Тернопільської області (південна частина Західного Поділля) зберігся стародавній гаївковий антифонарій між хлопцями та дівчатами. У даному разі тут хлопці «зачіпають» дівчат, а не навпаки. Вони звертають увагу на дівочу мовчазливість та небажання говорити з парубками. Отже, гаївкові «зачіпання» між молоддю були обоюдоцілесними, хоча, як показують польові спостереження, дівочі інтриги мали перевагу.

Функцію періодичного запрошування парубків до гаївкового обряду виконують і гаївки-«передирки». Їхній зміст, як ми вже зазначали, – пряме, а інколи навіть й гостре висміювання парубків, зокрема їхньої поведінки в неординарних ситуаціях. Такого змісту пісні, як і попередні, в гаївковому обряді співають декілька разів. Специфіка такої «рондальності» полягає в тому, що кожен її наступний елемент позначений дошкульнішою лексикою (парубки несли в зубах дві миші та два комарі, най парубків живіт болить та ріже, най їм паска боком лізе, йшли хлопці на гаївку, то здибали здохлу кішку (кобилу) та й її з'їли).

Функцію «рондального» елемента в гаївковому обряді часто виконує гаївка «Ой що ж то ми за гаївка», яку найчастіше співають в опільському районі Західного Поділля, зокрема в с. Лапшин, Вільховець Бережанського району, в м. Бережанах Тернопільської області та в с. Вишнів Галицького району Івано-Франківської області. Її адресують гордовитим («панськовитим») дівчатам, які стоять збоку і не хочуть брати участі в обряді. Цю гаївку як і попередні можуть виконувати декілька разів протягом цілого обрядового дійства.

На терені Західного Поділля «рондальним» елементом часто виступає жартівлива гаївка «Ой ти, старий діду, чому ся не жениш?». Вона в основному адресована старшим парубкам, які не хочуть женитися. Коли старші парубки хочуть долучитися до гаївкового обряду, то перед тим дівчата виводять їх за руки силою в коло, а опісля ходять навколо них і співають цю гаївку, таким чином ініціюючи в них бажання одружитися в цьому році.

Елемент рондальності є досить вагомим чинником в композиції самого обрядового дійства. Він динамізує хід самого обряду, робить його емоційно насиченим та спрямованим до логічного завершення обрядової дії.

Отже, жартівлива тематика гаївок Західного Поділля є важливою складовою у самому обрядовому дійстві. Вона робить його життєрадісним, динамічним, експресивним. Ця тематична група пісень є своєрідною притягальною силою парубків до дівочого гурту, спонукає парубоче залицяння до них, вносить рондальні ознаки в композицію самого обряду. Вона, як видно, розвивалася разом із любовною тематикою. Адже жарти та драстичні елементи впливають на зародження любовних почуттів і без них любовна тематика в гаївковому обряді не могла би повною мірою реалізуватися та самоствердитися.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аничков Е.В. Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. Часть первая. От обряда к песни // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. – СПб., 1903. – Т. 74.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940.
3. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. – Т. 1. / Упоряд. В.В.Яременко; Автор передм. П.П.Кононенко; Приміт. М.Ф.Дунаєвської. – К., 1993.
4. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх навчальних закладів. – К., 1990.

5. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Кн. 1. Т. 2. (Весняний цикл). – К., 1994.
6. Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів, 1938.
7. Потебня А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. – Варшава, 1883.

Oleh Smolyak

COMIC GAIVKY OF WESTERN PODILLYA: MOTIVATION AND FUNCTION IN RITE

The article considers principal motives which appear in facetious gaivkas of Western Podillya and takes up their functional destination in composition of Easter rite action.

Олена Аліксічук

ФУНКЦІЯ ТА ОБСТАВИНИ ВИКОНАННЯ ВЕЛИКОДНІХ НАРОДНИХ ПІСНЕСПІВІВ КАМ'ЯНЕЧЧИНИ

У статті розкриваються історико-культурні традиції виконання великодніх народних піснеспівів Кам'янеччини. Аналізується мелодика цих пісень та своєрідність великодніх духовних віршів досліджуваної місцевості.

В історичному і культурному відношеннях Кам'янеччина є багатим краєм. Національний склад її населення завжди був строкатим. Серед нього помітне місце займали поляки, вірмени, євреї. Але переважну більшість становили українці. У цій місцевості здавна мешкали й інші невеликі етнічні групи: татари, волохи (молдовани), греки, болгари, цигани тощо. Відомо, що в різні часи Поділля було підпорядковане Литві, Польщі, пізніше Туреччині, царській Росії. Такі історичні обставини, звичайно, вплинули на формування народної пісенної культури Кам'янеччини, в якій переплелися художньо-культурні традиції польського, литовського, вірменського, єврейського, російського, українського народів.

У різні часи на Кам'янеччині проживали знавці місцевого фольклору, які більш детально займалися його вивченням та осмисленням. Більшість цих невтормних знавців традиційної культури забуті або відомі лише вузькому колу фахівців. Серед них найпомітніше місце посідають С.Венгржиновський, М.Белінський, І.Зборовський, К.Широцький. З відродженням української державності ці імена поступово повертаються із забуття. Серед них імена подільського етнографа та історика мистецтва – К.Широцького та дійсного члена імператорського Російського географічного товариства П.Чубинського, який під час трьох експедицій по Південно-Західному Поділлі в 1869-1870 рр. зібрав багатий фольклорно-етнографічний матеріал – 4 тисячі пісень і понад 300 казок. Не можна не згадати класика української дожовтневої літератури – М.Коцюбинського, який вів активне спостереження за селянським укладом життя та збирав різнобічний фольклорний матеріал на Поділлі. Невтормним збирачем місцевого фольклору був і М.Леонтович, який у період між 1900-1921 рр. записав та розшифрував понад 150 зразків подільських пісень, серед яких багато маловідомих на той час варіантів.

У Південно-Західному Поділлі збереглися народні духовні піснеспіви – особливий вид молитов, які поєднують текст і мелодію. Такого роду релігійна піснетворчість характеризується обмеженістю звукорядів, стиснутістю музичних форм (4-8 тактів), свободою тактової будови – переходом від простої тактової схеми до складної або мішаної: 5/4+6/4; 2/4+3/4; 4/4+5/4; 4/4+3/4, а також варіюванням мелодійного руху та ритміки. Мовлення народних великодніх піснеспівів Кам'янеччини позначене окремими особливостями місцевої говірки, яку дехто з дослідників називає червоно-руською [1, 8]. Тут часто використовується займенник «ся» перед дієсловом відсутні м'які

дієслівні закінчення, властиві пом'якшення деяких голосних, наприклад, у слові «святий», використовується велика кількість архаїзмів тощо.

Народні духовні вірші та піснеспіви були жанром духовної творчості, який функціонував поза межами церкви. Духовним творам усної традиції не властива суворость канонічності церковних молитов. Тут, як і в народному епосі, має місце творчо-імпровізаційне начало в трактуванні тем, сюжетів у поетичному та музичному мовленні. Наприклад:

Спас перемиг смерть і всі темні сили,
На третій день Він вийшов із могили.
В серцях невірних увійшла тривога,
Що у могилі вже немає Бога.
Земля си здригнула, вартові зомліли,
Як Він виходив з своєї могили.
Ангел із неба звісткою втішає:
«Дивіться, в гробі вже Його немає!»

У великодній час на Кам'яниччині, як і по всій Україні, виготовляли писанки і крашанки. Вчені порівнювали їхні орнаменти з орнаментами на посудинах, що були знайдені при археологічних розкопках. Все це підтверджує стародавність їхнього походження. Найстаріший орнамент на подільських писанках зберігається ще й досі. Він переважно геометричний: трикутники, спіралі, кола, сорокаклинці, сорок гілок тощо. Все це – знаки різних ритуалів або священні числа. Колись, можливо, все це було пов'язано з атрибутами язичницьких богів. У християнські часи все це набрало іншого змісту. Тепер число сорок, наприклад, пояснюється сорокаденним постом або існуванням сорока святих мучеників. Частково звичай розмальовувати писанки зберігся в Румунії, у західних та східних слов'ян. Досліджуючи історію писанок, відомий історик В.М.Щербаковський (1876-1922) стверджує, що писанка з огляду на притаманні їй специфічні знаки та символи – ламані і восьмигранні хрести, елементи Дерева Життя, спіралі тощо – була в древності невід'ємним елементом ритуальних дій народів Малої Азії та Європи, які сповідували культ Кібели.

На Кам'яниччині майже не збереглося пісень, які розкривають суть писанок і крашанок. Цікаво, що приспів зі словами про воскресіння Христа взагалі не використовувався, а зустрічаються приспиви, які мало зрозумілі сучасному виконавцю: «Та лалинь!», «Гей, ладуні-ладо!», «Ля-лей, ля-лей, лядо-ле!», «Ой дід-ладо». Це дає підстави припустити, що такі вигуки – це відгомін язичницьких веснянок. Вони співзвучні зі стародавньою богинею весни та кохання Ладою. Характерним для великодніх піснеспівів Кам'яниччини, як і для всієї України, є заміна язичницьких понять та імен християнськими (це спостерігається також у колядках). Такого роду явище часто зустрічається в християнському мистецтві. Зокрема, в римських катакомбах до нашого часу збереглися зображення Христа у вигляді Аполлона або Орфея, а Матері Божої – у вигляді язичницьких богинь. Язичницькі зображення богині Лади зустрічаються часто і в гаївках Кам'яниччини. Наприклад:

Пташку, пташку, малючий горобчик!
Гей, ладо-ладо, ой!
Клич дівочок, най вже в'ють віночки!
Гей, ладо-ладо, ой!
В'ють віночки та із барвіночку.
Гей, ладо-ладо, ой!
Та з руточки, та ще і з м'яточки.
Гей, ладо-ладо, ой!
Най малюють красні писаночки.
Гей, ладо-ладо, ой!¹

Крім писанок, у Великодній обрядовості Кам'яниччини використовуються і крашанки. Крашанки – це монохромно окрашені (як правило, червоним кольором) варені яйця, які споживають віруючі у день Христового Воскресіння. Саме таке яйце, за легендою, Марія Магдалина принесла

¹ (Усі пісні, подані у статті, записані від Чолої Олени Іванівни (1923 р.н.) у м. Кам'янець-Подільському у 2002 р.).

Римському імператору для того, щоб той повірив у воскресіння Ісуса Христа на третій день після розп'яття. На Кам'яниччині давніше була популярною народна пісня про Христове Воскресіння:

До Ісуса діви йшли, мазі дорогі несли –
 Тіло Спаса натирати, хвалу й честь Йому віддавати.
 В гробі Він лежав три дні, дав пробити бік собі.
 І прийняв тяжкі страждання ради нашого спасення.
 Як до гробу прибули, враз з'явився Ангел білий:
 «Не лякайтесь, діви милі, вже нема Христа в могилі.»
 А Марія із Магдали дар Пилату принесла:
 Красне варене яєчко всім на подив піднесла.
 Дуже всі си дивували, нащо йому дар такий?
 Від Марії Магдалини він почув слова такі:
 «Він воскрес! Христос живий! Ось і гріб його пустий.
 Нині вранці домовину Божий Син навек покинув.
 Все, чого ми так бажали, ми сьогодні дочекались.
 Будьмо нині всі веселі і радіймо, як Ангели!»

На Кам'яниччині, донедавна існував наступний звичай. Старі люди водили своїх онуків до річки і пускали на воду шкаралупу від крашанок та писанок, при цьому примовляючи: «Кинь, дитино, шкаралупу у водичку, вона попливе далеко, через море-окіян до Індії. Там люди її виловлять і зліплять Яйце-Райце. От диво буде!»

Цікаво, що в основі старовинних релігійно-філософських трактатів (Індія, Китай та Єгипет) лежить вірування про Космічне Яйце, з якого, за легендою, вийшла людина. В Індії це був чоловік на ім'я Пуруши, а в Китаї – Пань-Гу. До речі, в міфології африканського племені догонів також присутній образ Космічного Яйця.

У 2000 році нами була записана пісня від Г.І.Рачковського (1925 р.н.) з с.Зінківці Кам'янець-Подільського району, в якій зафіксований звичай пускання шкаралупи з крашанок та писанок на воду:

Несімо вже до ріки, до ріки
 Мальовані шкарлупки, шкарлупки.
 Талалинь, талалинь, ладо-лядо-ле!
 Щоб їх мишка си не вкрала, си не вкрала,
 Щоб циганка си не взяла, си не взяла.
 Талалинь, талалинь, ладо-лядо-ле!
 Море їх си понесе, понесе,
 Окіян си віднесе, віднесе.
 Талалинь, талалинь, ладо-лядо-ле!
 Люди зліплять з них яйце, з них яйце,
 Не звичайне, а Райце, а Райце.
 Талалинь, талалинь, ладо-лядо-ле!

На Кам'яниччині, як і по всій Україні, у Великодній понеділок люди ходили один до одного христосуватися і обмінюватися писанками. Цей день називався волочільним, або волочєбним. Ходили з поздоровленнями (переважно діти) до рідних, баб-повитух, знайомих, священиків, приносячи в подарунок «волочільне», що складалося з паски і кількох крашанок.

Найстаріша згадка про волочєбників бере свій початок з XVI ст. Колись волочільні пісні були важливою складовою частиною весняного обрядового циклу і мали, за віруваннями старожилів, забезпечити прихід весни та успішну посівну. З цією метою виконувалися веснянки-заклички, провадилося поминання предків, спеціальними піснями супроводжувався перший вигін худоби на пасовище. Великі святкові дійства влаштовувалися весною, перед початком сівби ярових культур. Відгомін таких свят зафіксований у піснях волочільників, які дійшли до нашого часу.

На Кам'яниччині волочобники організували спеціальні чоловічі «ватаги» із солістом та «міхоношею» (останній носив зібрані дари). Волочобники, як і колядники, ходили від хати до хати і співали під вікнами пісні, адресовані домашнім. До речі, вони при різній погоді «волочилися» і по інших селах, несучи радісну новину про прихід весни, «заклинаючи» багатий урожай. Соліст виконував пісню, а хор повторював приспів. У перший день Великодня волочобники виконували текст християнського змісту: «Христос воскрес на світ білий весь!», в інші дні Великоднього тижня вони виконували традиційний текст: «Весна красна на світ прийшла!».

Метроритмічна структура волочільних пісень безпосередньо пов'язана з кроковим рухом, оскільки вони виконувалися під час ходьби від хати до хати. Як згадують старожили, на Кам'яниччині чоловіки ходили з волочільними піснями весь день (з ранку до ночі), причому волочобниками деколи люди «диригували» з вікон широкими рухами рук.

У волочільних текстах і наспівах відчувається безпосередній зв'язок з колядками і веснянками. З цього приводу Н.Нікольський навіть зазначав, що колядки виникли під впливом волочільного обряду [2, 35]. А В.Пропп у волочільних піснях вбачав «перенесений з Різдва на Великдень обряд» [3, 53]. Можна припустити, що і зимова, і весняна форми колядування-величання однаково стародавні і, по суті, походять з одного часу. Можливо, внаслідок несприйняття його церквою цей стародавній звичай пізніше вихолостився і трансформувався у дитяче христосування та парубоцькі розваги. Зазвичай хор парубків зупинявся під вікном хати, ставав півколом і співав волочільні пісні. Причому один з парубків заспівував пісню, акомпануючи собі на скрипці, а хор виконував лише приспів: «Христос Воскрес, Син Божий!»

Крім волочільних пісень, на другий день свят виголошувалися ще й спеціальні великодні вірші. Їх виголошували здебільшого діти, переважно хлопчики, перед хрещеним батьком, матір'ю, дідусем, бабусею або іншою ріднею. Наводимо приклад такого вірша:

Прийняв Христос великі муки,
Взяли Його під Божі руки.
Його мати стояла, такі слова звіщала:
«Ой, синочку мій ясний,
Перед тобою світ красний,
Як будеш ти воскресати,
Будуть перед тобою янголи літати,
З святим Воскресінням поздоровляти».

За таке поздоровлення діти отримували від господині крашанку, а від господаря – гроші. Великодній понеділок називається ще «обливаням, поливальним, поливним понеділком», бо в цей день, за стародавнім звичаєм, хлопці обливають дівчат водою. На Кам'яниччині звичай обливати дівчат водою або парфумами у Великодній понеділок зберігся й донині. Обливання когось або себе самого водою на Великодньому тижні – це стародавній звичай, що пов'язаний з весняним очищенням водою. Цей звичай існує і в інших європейських народів, наприклад, у сербів, чехів, поляків. На Кам'яниччині збереглася спеціальна пісня, яку співають дівчата у Поливаний понеділок:

Кралечко величава,
Де так довго була?
– У ставочка, у ставочка
Ручки й ножки мила.

Подібний звичай побутував і в стародавніх римлян. На камені Неаполітанського музею під «майським календарем» зазначено: «Lustratio ad flumen» (очищення проточною водою).

Можливо, що звичай обливатися водою, та ще й біля річки з метою «очищення», прийшов до нас із стародавнього Риму через західноєвропейські країни. Очевидно, цей звичай трактувався і у нас, і на Заході, як язичницький. Доказом цього, як і в багатьох інших випадках, є протести з боку християнської церкви щодо нього. Так, в одному з пунктів Познанського собору 1420 р. зафіксована заборона на Великодньому тижні когось обливати водою чи обливати себе. Наказом «Правительст-

венного сената» (від 17 квітня 1721 р.) заборонено обливати водою в день Великодня тих людей, які не були присутні на заутрені.

Не дивлячись на заборони, цей звичай зберігся на Кам'яничині ще й до сьогодні. Збереглася і старовинна пісня про Поливаний понеділок:

Купи, мамцю, рушничок,
Я піду до дівочок.
Будуть хлопці поливати,
А я буду витиратись.
Дай мені си писаночку,
А я піду до ставочку.
Хлопці будуть поливати,
Я їм буду дарувати.

Надзвичайно багато таємниць і загадок заковано у народних піснеспівах, віршах та писанках, які виконувалися на Великдень. І, якщо писанка лежить у нас вдома на видному місці, це означає, що з нами говорить Вічність, наш безсмертний Дух мовою життєдайної форми і чарівних візерунків.

Дане дослідження не вичерпує всієї глибини цієї проблеми. Воно вимагає подальших пошуків. Нові записи доповнять та розширять тематику народних великодніх духовних піснеспівів та віршів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пискунов А. Словник народного, літературного й актового язика. Переднее слово. – Київ, 1882.
2. Никольський Н. История русской церкви. Изд. 2. – М., 1931.
3. Пропп В. Русские аграрные праздники. – Л., 1963.

Olena Aliksiychuk

PECULIARITIES OF THE EASTER SPIRITUAL FOLK SONGS OF THE KAMYANETS AREA

The article offers insights into certain historical and cultural peculiarities of the Easter spiritual songs in the Kamyanets area. The melody patterns of religious songs are analyzed as well as the spiritual poems of the area in question.

Зиновій Яропуд

ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ ФОЛЬКЛОРНИХ ПІСЕНЬ КАМ'ЯНЕЧЧИНИ

У статті розкриваються особливі норми в розвитку й будові народних пісень Кам'яничини, у зв'язку з їхнім змістом і жанровою приналежністю, що склалися в умовах спільного проживання у даному регіоні представників різних народів.

Українські пісні, як і пісні інших народів, мають своєрідні ознаки, зумовлені як історичним розвитком народу-творця, так і впливом фольклору сусідніх народів. Беручи до уваги загальноприйнятту тезу, що в народній пісні індивідуальність стилю відступає на задній план в силу її колективного творення, все-таки не можна заперечувати того факту, що пісні кожного народу мають свої стильові особливості. Ось як характеризує українські пісні академік Ф. Колесса: «Український пісенний стиль характеризує головні особливі норми у веденні мелодії, улюблені опорні точки і закінчення

фраз музичних, їх відношення до себе, будова строф мелодичних, розділи звукорядів, всілякі комбінації сполучення кварт і квінт – одним словом, вся внутрішня організація, що становить істоту української мелодії» [2, 12]. Микола Лисенко, розглядаючи характерні ознаки українських мелодій, твердив, що вони в основному побудовані на старогрецьких тетрахордах та середньовічних церковних ладах і з квартовою і квантовою будовою і що в пізнішій фазі розвитку вони підлягали хроматизації, чим і відрізняються від російських пісень, які зберегли повний діатонізм [3, 494-495]. Він приходить до висновку, що «оригінальність українських мелодій ґрунтується не так на звукорядах, на яких вони побудовані, як на внутрішній організації тих мелодій, що визначаються характерними ходами, улюбленими зворотами і каденціями, оригінальним сполученням мажору з мінором тощо» [3, 494-495]. Відомі також інші своєрідні риси, властиві українським народним мелодіям в цілому. Так, наприклад, для них характерними є ладова перемінність (особливі зіставлення мажору і паралельного мінору), елементи дорійського, фригійського, гармонічного і натурального мінору, а також гармонічний мінор з підвищеним IV ступенем (в коломиїках). Для пісень центрального і східного регіонів України, крім підвищеного IV ступеня, властиве закінчення з падінням на сексту до ввідного тону і наступним розв'язанням або початок з довгого високого квартового тону з окликом у тексті. Крім цього, характерним для української народної пісні є використання своєрідного звороту гармонічного мінору, а саме: нисхідного поступенного руху до ввідного тону із зупинкою на ньому або переходом на терцію вниз до квінтового тону ладу. Однак К.Квітка зазначав: «До національного слід іти через етнографічне розгрупування» [1, 10]. Тому найповніше виявлення жанрового, тематичного, стильового розмаїття української народнопісенної культури неможливе без ознайомлення з її регіональними і співочими тенденціями. З огляду на це особливу групу в українській пісенності становлять подільські варіанти, зокрема ті, що побутують у південно-західному регіоні Поділля¹ з його історичним центром – Кам'янцем-Подільським. Слід зазначити, що в історичному та культурному планах Кам'янеччина є багатим і неповторним краєм, її територія входила до складу Київської Русі. Однак на відміну від Надніпрянщини, яка зазнала великого спустошення, тут розвинулися і збереглися пісні нової козацької епохи. Східне Поділля, Волинь і Галичина після татарської навали на Русь продовжували жити удільно-княжими об'єднаннями, які досі зберегли багато архаїчних елементів, що корінням сягають далеких віків [8, 34]. Насамперед це календарно-обрядові пісні: колядки, щедрівки, веснянки і гаївки, весільні та ін. У колядках та щедрівках («А у теремі, а у Кам'янці», «Як світ був пустий, як морок», «Зажурилася перепеличка», «Пане господарє», «Була в батечка їдна донечка», «Ой зрівняйтеся, гори» та ін.) збереглися мотиви та образи ще з язичницьких часів (Дажбог, князь, бояри, персоніфіковані Сонце, Місяць і Зорі).

Багато дослідників, зокрема О.Потебня, В.Гнатюк, Ф.Колесса, К.Шероцький та ін. не бачили суттєвої «обрядово-функціональної відмінності між «колядками» і «щедрівками». Останні вважали їх синонімічним утворенням від поширеного приспіву «щедрий вечір, добрий (чи Святий) вечір» [4, 12]. Треба зауважити, що назва «щедрівка» побутує лише в українському фольклорі. Однак колядки і щедрівки на Поділлі (південно-західний регіон), як і в інших регіонах України, наприклад, на західноукраїнських землях, розрізняються приуроченістю і часом виконання. Наприклад, колядки виконуються на Різдво хлопцями чи молодими і старшими чоловіками, а щедрівки – на Щедрий вечір під Новий рік або напередодні Водохреща, і традиційними виконавцями їх є дівчата і жінки: «... Колядки завжди і обов'язково співають хором», «... щедрівки можуть виконуватись і соло» [8, 3]. Крім цього, «... колядка в старину предзначалась прежде всего для прославления богов ...» [7, 86]. Отже, щедрівки мають більш світський характер і прославляють здебільшого господаря, хлопця, дівчину тощо.

Для колядок і щедрівок, що сягають часів первісного родового суспільства, характерною рисою є відсутність ладової змінності. Наявність ладової змінності – сліди пізніших нашарувань [5, 12]. Переважна більшість колядок і щедрівок має мажорні нахили та устої в середині звукоряду, що надає звучанню піднесеності й святковості. Ладо-інтонаційні особливості колядок і щедрівок пере-

¹ Охоплює три райони (Кам'янець-Подільський, Новоушицький, Чемеровецький) Хмельницької області і Борщівський район Тернопільської області.

бувають в органічному зв'язку з іншими засобами виразності музичної мови: метро-ритмічними, мелодичними, структурними тощо. Типовим для побудови вірша є розчленування його на дві групи по вісім складів у кожній. Однак зустрічаються вірші з іншою метроритмічною організацією: десятискладові 5+5, одинадцятискладові 6+5, дванадцятискладові 6+6 тощо. Відповідно до змісту колядок і щедрівок їхні мелодії відзначаються великою різноманітністю. Спів цих пісень вселяє в душу людини радість і надію на краще («Пане господарє», «Пане господарє, я на вашім дворі»). Окремі колядки перейняті тонким ліризмом («Через поле широкєє, через море глибокєє»). Ладointонаційний стрій колядок і щедрівок більшою мірою відзначається діатонічною структурою. Тому колядки і щедрівки мають загалом світлий, радісний і святково-урочистий характер. Усі вони, за винятком деяких («Пане господарє»), – монодичні, тобто виконуються хором в унісон. Вищезазначена колядка є прикладом багатоголосся, де виразно відчуваються дві самостійні мелодичні лінії. Характерним для колядок і щедрівок Південно-західного Поділля є й те, що їм притаманна спицефічна ритміка. Вона характеризується елементами синкопування та мазурковими метрами (3/4, 3/8, 6/9), що може бути ознакою впливів ритмомелодій Буковини, а також литовських та польських рудиментів.

Найпоширенішими піснями обрядового циклу на Кам'яничині є веснянки і гаївки, що збереглися до нашого часу переважно без змін, «хоч, можливо, й з модифікованими елементами» [5, 12]. Виходячи з їхнього змісту і способу виконання (унісонний спів з елементами гетерофонії, хороводи, ігри, інсценування, міміка), можна стверджувати, що це фрагменти язичницьких ритуалів, через які наші предки намагалися впливати на сили природи, викликати плодючість землі. Ці пісні, хоч і втратили свою магічну функцію, дійшли до нас «неушкодженими у своєму первісному змісті..., у всій своїй чистоті, з їх символікою й фантастикою, які утворив анімістичний світогляд» [5, 12].

Веснянки й гаївки мають світлий, життєрадісний характер, їхні мелодії здебільшого рухливі та жваві, поезика дуже колоритна синонімами, багатством епітетів, контрастними порівняннями, риторичними запитаннями, символікою, наближеною до весільних чи ліричних пісень тощо. Все це сприяє імпровізації при виконанні такого роду пісень, приносить велику насолоду і захоплення виконавцям.

Характерною музичною рисою веснянок і гаївок є строгість ладово-інтонаційної структури, орієнтованість переважно на діатоніку. Серед записаних нами веснянок і гаївок немає мелодій з паралельною ладовою змінністю II, III, VI, VII ступенів. Винятком є тільки гаївка «Ану, зайку, скокомбоком», що має варіабельний III ступінь. З цього приводу О.Правдюк зазначає, що в мелодіях веснянок можуть бути присутні елементи паралельної змінності, і це пов'язано «... з танцювальним хороводним характером більшості з них. Але паралельна ладова змінність з двома явно означеними тоніками, як це ми спостерігаємо в танцювальних мелодіях, у веснянок ще не викристалізувалась» [7, 93]. Отже, більшість з них володіє одним ладовим модусом. Однак зустрічаються окремі зразки гаївок, ладовий склад яких є доволі архаїчним. Прикладом служить IV ступінь у мінорному нахилі («Коло млина калина»), що в помірному темпі надає мелодії журливого відтінку, чи понижений VII ступінь («Ой чого ти сумна ходиш, Галу»). Переважній більшості веснянок і гаївок, як і щедрівок та колядок, притаманний тональний устій в середині звукоряду. Основним опорним ступенем для багатьох з них є квінтовий, тобто звукоряди їхніх мелодій мають невеликий обсяг і рідко коли виходять за межі пентахорда.

У більшості веснянок і гаївок мелодична лінія базується на повторності коротких, але виразних поспівок. Це особливо відчутно в піснях «Гаївочки, гаївочки», «Туман яром підходить», «Зайчику, зайчику, ти мій братчику» тощо. Таку повторність поспівок можна пояснити необхідністю симетрії частин музичного речення. На цю особливість вказує й Ф.Колесса: «Переважна частина мелодій українських пісень має в своїй основі форму правильного музичного періоду, що обіймає 8 тактів і складається з двох рівних частин (по 4 такти): попереднього і наступного речення» [3, 113]. Прикладом такого формотворення можуть бути веснянки «Там у лісі малі діти» і «Розлилися води».

У деяких гаївках відчувається розспівування окремих складів на рівні двох чи трьох залігованих звуків («Туман яром підходить», «Чудно мені, чудно», «Зайчику, зайчику, ти мій братчику»); відповідність кожному складові строфи окремого звука мелодії («Воротаре, воротарчику», «Ану,

зайчику, скоком-боком», «Гаївочки, гаївочки») тощо. Такі звукові обігрування зустрічаються в переважній більшості південно-західних подільських веснянок і гаївок, оскільки в цілому їхній помірний рух мелодії відповідає розміреній ході і плавним рухам учасників під час їхнього виконання. На відміну від урочистості і святковості інтонацій колядок і щедрівок, мелодії веснянок і гаївок відзначаються м'якістю і заокругленістю. Однак у всіх випадках зустрічаємо природність узгодження музичного матеріалу зі змістом словесного тексту.

Дослідники народної творчості давно зауважили, що весільні пісні, як і родильні, хрестильні, голосіння, деякі тематичні цикли ліричних пісень розвивалися не ізольовано, а в контексті історичного життя народу і тому генетично пов'язані між собою. Характерним для них є зв'язок з календарно-обрядовими піснями. Ось що з цього приводу пише О.Кошиць: «Шлюбні чи «Весільні пісні» треба віднести до циклу пісень осінніх, а це через те, що шлюби головню відбуваються по закінченні польових робіт, по «Обжинках». Через те весільні пісні, а також і самий шлюбний ритуал, мають дещо спільного з «Обжинками» як у формі пісень, так і в мелодії. Це не виключало можливості провадити цей ритуал з піснями і в інших порах року, коли відбувався шлюб» [5, 15].

Український шлюбний ритуал з піснями, які його супроводжують, сягає в далеке минуле і сьогодні має ту ж ідею, що й тоді: передачу дівчини з одного роду в інший. Мотиви весільних пісень і звичаїв дають нам інформацію про родинний і сімейний побут українського народу на різних етапах його становлення («умичка» – захоплення або викрадення нареченої, викуп, продаж і купівля молодої тощо).

Характер виконання цих пісень залежить від характеру дійства, яке вони супроводжують. Наприклад, пісня «На городі мак головатий» (обряд сватання) має веселий, жартівливий характер, оскільки сам обряд супроводжується жартами, гумором, веселими епізодами. Початок мелодії, що починається квартовим скачком вверх, надає їй веселого, молодечого характеру, а її ритмічна організація, що розвивається здебільшого восьмими тривалостями у розмірі 2/4, – рухливості, танцювальності. Пісні, що супроводжують обряд «готування до весілля», «вінкоплетення», «чесання коси», «прощання з рідним домом» виконуються у повільному темпі і мають журливий та сумний настрій. Основою їхнього змісту є застереження («... думай, Валюсю, думай, чи перепливеш Дунай ...», «... а що було – вже минає...»), тривога за майбутнє («... ой чи буду я така, як калинонька тая...»), прохання батька, матері розчесати косу тощо. Хоча мотиви цих пісень різноманітні, вони все-таки мають багато спільного, як от: наявність у їхньому мелодичному русі одного, двох чи трьох основних устоїв, що перебувають, як правило, в середині звукоряду. Зважаючи на те, який з устоїв виконує завершальну функцію, відповідно змінюють свою висоту і функціональну дію звуки, що оспівують ці устої. Наприклад, у весільній мелодії «Вінки мої зелененькі» спостерігається один основний устій – мі-бемоль, що знаходиться в середині звукоряду. Своєрідність звучання мелодії пісні «Ти, Галинко, погадай собі» поглиблюється наявністю у ній двох основних устоїв – мі-бемоль і ля-бемоль. Тут у першому такті головним устоєм є мі-бемоль (ля-бемоль мажор), а в другому і третьому тактах функцію устою виконує звук ля-бемоль (тональність ля-бемоль мінор). У мелодії пісні «К мені, батечку, к мені» спостерігаємо аж три основні устої – ре, мі, ля. Таке «... переінтонування ступенів ладу створює відчуття різноплановості в сприйнятті емоційно-образного змісту мелодії, позбавляє її одноманітності та сприяє психологічній виразності...» [7, 106].

Спільним для мелодій пісень весільного циклу є їхній невеликий діапазон («К мені, батечку, к мені», «Калина в вікні цвіла», «Діва по церкві ходить») – чиста квінта. Зустрічаються весільні пісні з обсягом мелодії, що становить сексту. Це пісні «Крайом Дунаю», «Я з руточки дві квіточки», «Пішла Оля в долину» тощо. Характерним для цих пісень є повторюваність мотивів, що надає цим мелодіям магічного характеру, а мелодичні звороти, утворені лігуванням ритмічних угруповань, розспівуванням на один склад віршованого тексту з перемінним перенесенням акценту з сильної на слабку долю такту і навпаки, наближають їх до розпачливих мелодій похоронних пісень («Крайом Дунаєм», «Ти, Галинко, погадай собі», «Діва по церкві ходить», «К мені, батечку, к мені», «Калина в вікні цвіла» тощо).

Отже, за стильовими особливостями більшість весільних пісень належить до найдавнішого фольклорного пласта.

Таким чином, майже усі пісні обрядового циклу мають надзвичайно просту мелодійну побудову. Діатонізм, стислість форм, відсутність ладової змінності дає підстави стверджувати, що мелодії цих пісень беруть свій початок з часу зародження народної музики. Разом з тим глибока емоційність і виразність простих і коротких поспівок, їхня специфічна ритміка зумовлені тяжінням до синкопування і мазуркових ритмів; танцювальність, життєдайна енергія і хист, закладені нашими пращурами в мелодії цих пісень, стали запорукою їхньої довговічності і привабливості.

Окрім календарно-обрядових пісень, на Кам'яничині значного поширення набула необрядова лірика, до якої належать пісні соціально-побутового, баладного, родинно-побутового змісту, жартівливі, сороміцькі й танцювальні. У цих піснях спостерігаємо багатий інтонаційний розвиток, метроритмічні зміни, широкий мелодійний рух, натуральні ладові структури тощо. Поряд з тим вони мають багато спільних елементів з литовським, польським та молдавським фольклором. Проживаючи поряд з українцями, ці народи внесли і свою частку у становлення пісенної культури регіону, зберігаючи при цьому самобутні риси. Той факт, що елементи художніх традицій різних народів увійшли в гармонійну єдність з культурою корінного народу, не вплинувши на двомовність у пісенному фольклорі, як це маємо, наприклад, на Сумщині [6, 7], Чернігівщині, Рівненщині тощо, дає нам підстави виділити характерні локально-стильові ознаки пісенного фольклору Кам'яничини.

У регіоні Південно-західного Поділля у них переважає природна танцювальність, специфічна ритміка (тяжіння до синкопування), характерні закінчення ритмічних рядів. У дводольних та шестидольних метрах («Проста», «По току, по току», «Стояла під грушков», «Оляндра» та ін.) відчуваються молдавські та литовські впливи, у тридольних метрах 3/4, 3/8, 6/8, – польські. Треба зазначити, що багато пісень веселого танцювального характеру з жартівливим змістом, які побутують на Кам'яничині, мають мінорний нахил («Ой піду я до млина», «По току, по току», «Ой чоботи, чоботи ви мої», «Калабаня» та ін.). Такий «оригінальний сумішок мажора з мінором» (визначення М.Лисенка) і навпаки, коли на тексти сумного змісту накладаються радісні мелодії, властивий галицьким народним пісням («Повіяв вітер степовий», «Зажурились галичанки»), що є ознакою взаємного впливу і збагачення ще з давніх часів. У народних піснях Кам'яничини ще й досі чітко збереглися старовинні натуральні ладові структури (фригійський, дорійський лади).

Пісні Південно-Західного Поділля (зокрема Кам'яничини) є яскравим прикладом духовної культури минулого. Внаслідок багатовікового спільного життя на цій території представників багатьох народів, їхнього взаємного впливу відмінні локальні стилі тісно переплилися і утворили єдиний фольклорний пласт. Цінність його в тому, що він вніс до скарбниці української народної музики нові ритми і барви.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іваницький А. Про хор ім. Г.Верьовки і не лише... // Музика. – 1993. – №3. – С. 10.
2. Колесса Ф. До питання про український музичний стиль. – Львів, 1907.
3. Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970.
4. Колядки і щедрівки. – К., 1991.
5. Кошиць О. Про українську пісню й музику. – К., 1993.
6. Пісні Сумщини. – К., 1989.
7. Правдюк О. Ладові основи української народної музики. – К., 1961.
8. Шероцький К. Подолськія «колядки» и «щедровки» // Православная Подолия, 1908. – С. 34.

Zynoviy Yaropud

CHARACTERISTIC SIGNS OF KAMYANECHIN'S FOLKLORE SONGS

Of the article the special norms of development and structure of folk-lore songs Cam'yanechchyny open up, that were folded in the conditions of common residence in the given region of representatives of different people, in connection with their maintenance and genre belonging.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

<i>Аліксійчук Олена</i>	доцент Кам'янець-Подільського державного університету, кандидат педагогічних наук
<i>Дудик Романа</i>	доцент Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника
<i>Дутчак Віолетта</i>	доцент Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, кандидат мистецтвознавства
<i>Іздепська-Новіцька Марія</i>	асистент Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка
<i>Карась Ганна</i>	доцент Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури України
<i>Кіндратюк Богдан</i>	доцент Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, кандидат педагогічних наук
<i>Кузів Марія</i>	асистент Кам'янець-Подільського державного університету
<i>Кушлик Наталія</i>	аспірантка Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника
<i>Молчко Уляна</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
<i>Німилович Олександра</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
<i>Печенюк Майя</i>	професор Кам'янець-Подільського державного університету, кандидат педагогічних наук
<i>Римар Росіна</i>	асистент Хмельницького гуманітарно-педагогічного інституту
<i>Романюк Ірина</i>	аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. Максима Рильського Національної академії наук України
<i>Смоляк Олег</i>	доцент Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, кандидат мистецтвознавства
<i>Толошняк Наталія</i>	доцент Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, кандидат мистецтвознавства
<i>Шуль-Бевська Ірина</i>	викладач Тернопільського державного обласного музичного училища ім. Соломії Крушельницької
<i>Яропуд Зиновій</i>	доцент Кам'янець-Подільського державного університету, кандидат педагогічних наук

ЗМІСТ

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ	3
<i>Наталія Кушлик.</i> Музично-театральна творчість отця Порфирія Бажанського	3
<i>Романа Дудик.</i> Творча діяльність Дениса Січинського у станіславівський період	9
<i>Олександра Німилович.</i> Творча постать отця Миколи Кумановського та його збірка коляд «З уст народу».....	12
<i>Росіна Римар.</i> Роль діячів культури польського походження в музичному житті подільського краю (друга половина XIX – початок XX століття).....	18
<i>Уляна Молчко.</i> Творчий шлях Василя Коссака.....	24
<i>Наталія Голошняк.</i> Борис Кудрик – корифей рогатинської землі	29
<i>Ірина Романюк.</i> Роль товариства «Рідна школа» в розвитку музичної культури Західного Поділля (перша третина XX століття).....	35
<i>Ольга Мурій.</i> Іванна Синенька-Іваницька – відома українська оперна та камерна співачка	39
ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА	43
<i>Майя Печенюк.</i> Тадей Ганицький – славний музичний діяч Кам’янецьчини	43
<i>Ірина Шуль-Бевська.</i> Діяльність аматорських хорових колективів у Західному Поділлі (кінець XIX – перша третина XX століття).....	47
<i>Марія Кузів.</i> Співоча підготовка в навчальних закладах Південно-Західного Поділля кінця XIX – початку XX століття	52
<i>Марія Іздепська-Новицька.</i> Просвітницька діяльність хорових гуртків у Західному Поділлі в 20–30-х роках XX століття	56
<i>Віолетта Дутчак.</i> Мистецька діяльність Йосипа Гошуляка в контексті бандурного мистецтва діаспори.....	61
<i>Ганна Карась.</i> Марія Дитиняк у контексті української музичної культури західної діаспори	65
<i>Богдан Кіндратюк.</i> Студії дзвонарського мистецтва Західного Поділля.....	69
МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА	75
<i>Олег Смоляк.</i> Жартівливі гаївки Західного Поділля: мотивація та функція в обряді	75
<i>Олена Аліксійчук.</i> Функція та обставини виконання великодніх народних піснеспівів Кам’янецьчини.....	80
<i>Зиновій Яропуд.</i> Характерні ознаки фольклорних пісень Кам’янецьчини	84
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	89



Здано до складання 28.04.2005 р. Підписано до друку 10.05.2005 р. Формат 60x84/18.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 10,9. Обліково-видавничих аркушів – 11,6.
Замовлення № 79. Тираж 300 прим.

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
Видавничо-поліграфічний центр
Адреса університету та видавництва:
вул. М.Кривоноса, 2, м.Тернопіль, 46027
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97