

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. – № 1 (18). – 2007. – 158 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.Пяковський</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>О.С.Смоляк</i>	– доктор 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 № 10) від 26 червня 2007 року та Вченої ради Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (протокол №8) від 18 травня 2007 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, 2007
© Національна музична академія України імені Петра Чайковського, 2007

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Ірина Новосядла

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ДЛЯ ДІТЕЙ ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО

Стаття присвячена розгляду різножанрових фортепіанних творів для дітей західноукраїнського композитора ХХ ст. Василя Безкоровайного: обробок українських народних пісень, танців, збірки колядок «При ялинці», п'єс для ансамблевого виконання в 4 руки, оперети-казки «Червона шапочка». Тут аналізуються образно-художні та виконавські особливості творів у контексті їх дидактичної спрямованості.

Ключові слова: педагогічний репертуар, фортепіанні п'єси, навчально-методична спрямованість.

Серед західноукраїнських композиторів-емігрантів ХХ ст., які долучилися до створення фортепіанного репертуару для дітей, був Василь Безкоровайний (1880-1966), ім'я якого, як і імена інших визначних митців – І.Соневицького, Р.Савицького, В.Витвицького, С.Туркевич-Лукіянович, О.Залеського, З.Лиська – з певних ідеологічних причин до недавнього часу були майже невідомі широкій громадськості в Україні.

Намагаючись заповнити цю прогалину в історії української музики, ряд вітчизняних науковців прилучився до вивчення творчої спадщини В.Безкоровайного – музиканта-просвітителя, композитора, диригента, педагога. Зокрема, діяльність В.Безкоровайного висвітлена в роботах Н.Голошняка, П.Медведика, Т.Воробкевич, Я.Гайдукевича, І.Полякової [2-6]. Проте в них відображені лише окремі сторони творчого доробку композитора, який ще повністю не вивчений і чекає свого дослідження.

Незважаючи на те, що значну частину творчої спадщини В.Безкоровайного складають вокальні та хорові твори, не можна не відзначити його здобутки в жанрі інструментальної музики, вагомою частиною якої є твори для дітей. Матеріалом для дослідження автору статті слугували видані фортепіанні твори В.Безкоровайного, а також копії його рукописів¹.

Народився В.Безкоровайний 12 січня 1880 р. в Тернополі. Під час навчання в Тернопільській гімназії він приватно вчився гри на фортепіано й скрипці. Його першими вчителями музики були О.Голембйовський та Ю.Нижанківський. Після закінчення Тернопільської гімназії В.Безкоровайний одночасно навчався у Львівській політехніці та консерваторії, де вивчав композицію, гармонію, контрапункт та інструментування у професорів М.Солтиса та С.Нев'ядомського. У зв'язку з погіршенням стану здоров'я він змушений був зробити на кілька років перерву у навчанні для лікування на Адріатичному узбережжі, в Абаці, а потім – на Гудульщині. Після повернення з лікування

¹ Копії рукописів, а також каталог фортепіанних творів для дітей В.Безкоровайного надані п.Богданом Безкоровайним, за що автор статті висловлює йому щиро вдячність. На даний час Сімферопольське міське науково-творче товариство В.Безкоровайного, яке очолює п.Богдан Безкоровайний, займається виданням фортепіанних творів композитора.

В.Безкоровайний продовжував навчання на філологічному факультеті Львівського університету. Працюючи в різних містах Західної України, композитор брав активну участь у музично-громадському житті. Вболіваючи за національно-патріотичне виховання дітей, прищеплення їм почуття любові до рідної землі, до її культурних надбань, В.Безкоровайний не міг залишатись осторонь музично-освітнього процесу. Учителюючи в гімназії у Станіславі (1911-1913 р.р.), він став засновником Музичної школи, а згодом у Тернополі (1928 р.) – організатором і управителем філії Львівського Вищого музичного інституту. Свою викладацьку діяльність він поєднував з роботою піаніста-акомпаніатора. З метою поповнення фортепіанного педагогічного репертуару, якого на той час в західних областях України було дуже мало, він пише ряд п'єс для дітей. Тематична та дидактична спрямованість цих творів, опора на національний фольклор споріднюють їх з аналогічними львівськими виданнями 30-х років – фортепіанними мініатюрами В.Барвінського, Н.Нижанківського, М.Колесси. В.Безкоровайний залишився осторонь нових віянь в європейській музичній культурі ХХ ст. – експресіонізму, неоромантизму, неофольклоризму. У своїй фортепіанній творчості, орієнтованій на пропаганду української музики, композитор звертається до побутових жанрів (пісні, танцю, маршу) і спирається на синтез традицій українського фольклору і стилістики західно-європейської музики кінця ХІХ ст.

Основну частину фортепіанних творів для дітей В.Безкоровайний написав, вже перебуваючи в еміграції в США. З 1948 р. і до кінця свого життя композитор проживає в м. Буффало. Його активне творче життя продовжується і там: він керує українським хором, акомпанує на концертах, пише композиції і вчить гри на фортепіано. В архівних документах композитора, переданих в Україну його донькою – п. Неонілою Стецьків-Безкоровайною, зустрічаються листи, у яких вчителі українських музичних шкіл в еміграції «просять Поважного Професора музики скомпанувати твори для дитячого репертуару» [2, 644].

Всі свої твори, написані і в Україні, і за її межами, В.Безкоровайний розглядав як дидактичний матеріал. Композитор запропонував розподіл фортепіанного репертуару на шість років навчання залежно від рівня складності п'єс, про що свідчить каталог цих творів, власноруч складений В.Безкоровайним¹.

Репертуар перших трьох років навчання складають його власні опрацювання українських народних пісень та танців, серед яких – обробки жартівливих та танцювальних мелодій («Ой, під гаєм», «Бодай ся когут знудив», «І шумить, і гуде», «Гандзя», «Ой, дівчина-горлиця», «Сусідка», «Женчичок»), ліричних («З тої гори», «Човен хитається», «Сонце низенько», «Взяв би я бандуру», «Ой, не світи, місяченьку», «Не ходи, Грицю»), стрілецьких та маршових пісень («Марширують вже повстанці», «Гей, там, у Вільхівці», «Ой, видно село», «Засвітали козаченьки»), коліскових. Композитор прагнув зберегти мелодіку оригіналу, використовуючи терцієву і секстову втору для її розвитку («З тої гори», *приклад1*) підголоскову поліфонію («Ой, під гаєм»), варіаційно-варіантний тип розвитку («Не ходи, Грицю»).

Приклад1.



¹ Оскільки в творчому доробку В.Безкоровайного налічується понад 100 назв фортепіанних творів, автор статті вважає недоцільним подавати весь список творів, а обмежується лише переліком декотрих із них.

Обробляючи матеріал танцювального жанру – гопака, козачка, аркана, гуцулки, коломийки, тропака, В.Безкоровайний зберігає його етнографічну специфіку та стилістичні особливості. Це твори простої дво- або тричастинної форми, у яких композитор в основному обмежується гармонізацією тематичного матеріалу першоджерела, зберігаючи його інтонаційний розвиток. Деякі з п'єс В.Безкоровайний переклав для фортепіано з цитри (вальс «Пластунка», думка і коломийка «Для розради», танці «Гуцулка», «Козачок»)¹. У навчальний репертуар цих років також увійшли легкі вальси, дві думки і дві сонатини. Ці твори доступні для дитячого сприйняття і не становлять труднощів для їх вивчення та виконання.

З 4-го року репертуар розширюється. Крім обробок українських народних пісень і танців, сюди входить збірка колядок «При ялинці» в перекладі для фортепіано, що містить 16 галицьких колядок. У цій збірці В.Безкоровайний використовує етнографічний матеріал з педагогічною метою. Композитор прагне зберегти оригінальність мелодичного образу, точно цитує народну тему у верхньому голосі. Фортепіанний переклад досить простий і цілком виправданий з огляду на дидактичну спрямованість збірки: прозорий, делікатний гомофонно-гармонічний виклад, ясна і виразна мелодична лінія, піаністична зручність (приклад 2), що дає підставу вважати доцільним використовувати мініатюри збірки в педагогічній практиці.

Приклад 2

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato". It consists of two systems of music. The first system has a tempo marking "Moderato" and a dynamic marking "f". The second system has a dynamic marking "p". The lyrics are in Ukrainian and are written below the notes. The lyrics are: "Во Вишле- с- мі ни- ні во- ан- на: В во- лях сто- ви- тий, Пре- чиста Ді- ва ро- ді- ла Ся- на. по- між без- ле- ті сто- яче на с- ні Бог несб- на- тий. на- тий." The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a clear melodic line in the upper voice.

У своїй фортепіанній творчості В.Безкоровайний використав пісенний жанр не лише у вигляді обробки фольклорного матеріалу, де залишив незмінною оригінальну мелодію, збагативши її гармонічними та фактурними засобами. Він звертається до такого жанрового різновиду, як «пісня без слів», продовжуючи, таким чином, традицію західноєвропейського романтизму, започатковану Ф.Мендельсоном-Бартольді і продовжену у творчості таких українських композиторів, як М.Лисенко, С.Людкевич, Д.Січинський, В.Барвінський.

«Заколісна пісня» (твір 13 В.Безкоровайного, яку він пропонує для 5 року навчання) – це пісня без слів з конкретною програмою: сама назва налаштовує на спокійний характер. Мати, заколісуючи дитину, співає їй ліричну пісню, в якій ділиться своїми почуттями. Виразний виклад музичної думки, широкий спектр виразових засобів, відмінність від інших творів композитора заслугову-

¹ Ці твори В.Безкоровайний написав ще в Україні для цитри - інструменту, який в багатьох родинах української інтелігенції заміняв фортепіано. Але оскільки до середини ХХ ст. цитра повністю зникла з ужитку, композитор переклав їх для фортепіано.

ють на те, щоб зупинитись на цьому творі детальніше.

П'єса написана в тричастинній формі з 4-тактовим вступом та кодою. У крайніх частинах композитор використовує чотирипластову фактуру, де основна роль відводиться крайнім голосам – мелодії та басовій основі (приклад 3а).

Приклад 3а



Середні голоси відіграють роль акомпанементу з елементами підголоскової поліфонії. Лагідний, заколисуючий характер підкреслюється простою гармонією, повільним темпом. Але ритмічна одноманітність акомпанементу, яка характерна для колискових, зовсім не перешкоджає інтонаційному розвитку мелодичної лінії – спокійний, неквапливий поступ мелодії підводить до середньої частини – кульмінації твору (приклад 3б).

Приклад 3б



У цьому розділі змінюється характер п'єси – тріольний хвилеподібний рух вісімок в акомпанементі, чергування низхідних та висхідних інтонацій в мелодії, акорди на арпеджіато, насичене звучання створюють романтично-піднесений настрій. Акомпанемент тут трактується не як пасивно-фігураційний матеріал, а як гармонічна основа, мелодизований співучий супровід. Композитор вдало використовує модуляційні переходи, зміну фактурного викладу та динамічних нюансів для повернення до основного настрою. Дидактична спрямованість цього твору очевидна – перед виконавцем постають конкретні завдання, що полягають у майстерному відтворенні м'якої мелодії, правильному формуванні безупинної мелодичної лінії, вмілому фразуванні і агогіці, що робить цей твір актуальним та гідним для використання в сучасному педагогічному репертуарі.

На цьому етапі навчання В.Безкоровайним також пропонуються складніші вальси, танго, ноктюрни, сонати⁴. Очевидно, не всі твори із запропонованих композитором можна віднести саме до дитячого репертуару: складна фактура (охоплення широкого діапазону клавіатури, використання чотиризвучних акордів, октавних пасажів, регістрових стрибків) і, особливо, тематика окремих п'єс (танго – «Кохав», «Ти вже не мій», обробки любовних романсів – «Хризантеми», «Чари ночі»; «Valse triste», «Poeme erotique») не відповідають таким вимогам дитячого репертуару, як доступність сприйняття (коли образний зміст п'єси близький розумінню дитини і передає світ її переживань і захоплення) і виконання. Хоча, напевно, не можна заперечувати дидактичну і художню цін-

⁴ На даний час фортепіанні сонати В.Безкоровайного готуються до друку.

ність декотрих з них (наприклад, ноктюрнів), адже виконання складніших творів вимагає вдосконалення піаністичних навичок, що сприяє не тільки технічному, а й емоційному розвитку юних виконавців, оскільки розширення тематики творів, поглиблення образного змісту розвиває в них творчу уяву і збагачує їх внутрішній світ.

У фортепіанному педагогічному репертуарі В.Безкоровайного окремої уваги заслуговують чотири п'єси – «Танець Нілюсі», «Танець Любчика», «Вальс Роми» і «Вальс Андрійчика». У цих творах, написаних для власних дітей та онуків – доньки Неоніли та сина Любомира, онуків Роми і Андрія, В.Безкоровайний продовжує традицію, започатковану західноєвропейськими композиторами (Й.Бахом, В.Моцартом, Р.Шуманом, К.Дебюссі) – присвячувати твори своїм дітям.

Крім своєї дидактичної спрямованості, ці п'єси є цінними, оскільки їх музика носить асоціативно-зображальний характер: викликає в уяві конкретний образ. Веселий, запальний характер «козачка» в «Танці Нілюсі» вочевидь відповідає образу «Нілюсі» (як лагідно називав свою донечку композитор) – життєрадісної, енергійної, рішучої дівчинки, яка однак не позбавлена суто жіночих рис – ніжності, лагідності, витонченості (що іншу грань образу доньки композитор передає в середній частині – делікатній, граціозній «польці»). «Вальс Роми» (приклад 4), сповнений вишуканості і водночас безтурботності, вимальовує образ безпосередньої, широї дитини, сповненої райдужних мрій.

Приклад 4.



Проста, дещо сентиментальна мелодія «Вальсу Андрійчика» (на кшталт мотиву поширених на той час «музичних скриньок») передає характер доброго, сором'язливого маленького хлопчика. Ці особисті «замальовки» зворушують ширістю почуттів. І незважаючи на їхній салонний колорит (що є характерним для танцювальних мініатюр багатьох композиторів української діаспори), не можна недооцінювати художню вартість цих п'єс. Невимушеність висловлювання, безпосередність емоцій вдало поєднуються зі зручним фортепіанним викладом – прозора і водночас повнозвучна фактура, нескладний гармонічний супровід, витриманий в традиціях класичної західноєвропейської музики, доступна для дитячого сприйняття проста тричастинна форма. Ці п'єси заслуговують уваги з точки зору оцінки навчально-методичної спрямованості, оскільки розвивають в дитини певні піаністичні навички (майстерність агогіки та фразування, володіння акордовою та октавною технікою, технікою регістрових стрибків і позиційної гри) та творчу уяву.

До педагогічного репертуару В.Безкоровайного належать також обробки українських народних пісень і танців для виконання в 4 руки («І шумить, і гуде», «Вийшли в поле косарі», «На городі калинонька», вальс «Вільхівка», марші «Гей, марширують...», «Ой, видно село»). Зберігши інтонаційно-мелодичну основу, композитор збагачує гармонічний супровід несподіваними модуляційними переходами та відхиленнями. В партії 1-го фортепіано В.Безкоровайний традиційно використовує в

мелодії терцієву і секстову втору. Партія 2-го фортепіано не тільки виконує партію супроводу і метро-ритмічного стержня, а й іноді дублює окремі мелодичні звороти партії соліста. Використання цих творів у фортепіанному педагогічному репертуарі на той час було надзвичайно важливим, оскільки західноукраїнські композитори ХХ ст. майже не зверталися до ансамблевих творів⁵. Актуальним воно залишилось й на даний час, оскільки в музичних школах відчувається «репертуарний голод» на фортепіанні ансамблеві твори на національному пісенному матеріалі.

Окрему сторінку музики для дітей В.Безкоровайного займає оперета-казка «Червона шапочка», написана для солістів, хору і балету в супроводі фортепіано.

У творчості композиторів західноукраїнської діаспори ХХ ст. жанри опери та оперети на казковий сюжет посіли значне місце. Ідея написання дитячих опер, розрахованих не тільки на слухання, але й на виконання дітьми, була сформована в творчості М.Лисенка («Коза-Дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна») і К.Стеценка («Івасик-Телесик», «Лисичка, Котик і Півник»). Пізніше вона розвинулася в творчості О.Залеського («Цвіркунчик»), А.Гнатишина («Бабусина пригода»), Б.Вахнянина («Попелюшка» – незавершена), С.Туркевич-Лукіянович («Цар Ох», «Куць», «Яринний городчик»). Звернення композиторів-емігрантів до цих жанрів не було випадковим. Призначення творів – не тільки музичне, але й виховне, педагогічне. Написані зі спеціальною метою – створити для українських дітей в іншомовному середовищі музично-сценічний репертуар для виконання, ці опери й оперети виражають патріотичну ідею любові до України, поваги до її національних традицій. Важливо зазначити, що всі вищезгадані твори західноукраїнських композиторів розраховані не тільки на вокальне дитяче виконання, але й на інструментальне, зокрема «Червона Шапочка» В.Безкоровайного, «Цвіркунчик» О.Залеського та «Цар Ох» С.Туркевич-Лукіянович написані з фортепіанним супроводом (в інших творах інструментальні партії виконують дитячі оркестри різного складу).

Оперета-казка «Червона Шапочка» – один з останніх великих творів В.Безкоровайного. Цей твір став результатом спільної роботи композитора з українським поетом-емігрантом Леонідом Полтавою (наступним їхнім проектом була дитяча опера «Лісова царівна», яка, на превеликий жаль, не була завершена у зв'язку зі смертю В.Безкоровайного). Вперше казка-оперета «Червона Шапочка» з'явилася друком на сторінках дитячого журналу «Веселка» в 1961 р., і після цього сотні дітей побачили її на сценах українських дитячих театрів у США, Канаді, Австралії.

За словами авторів, «сюжет оперети побудований на світовому мандрівному мотиві, але дія перенесена в Україну – в Карпати». [1, 2] Крім традиційних головних героїв казки – Червоної Шапочки, Вовка і Бабусі, в опереті задіяні персонажі українського фольклору – Гуцул-мисливець, Мавка, пес Бровко. Ідея оперети – традиційна для українських казок перемога Добра над Злом. Музика «Червоної Шапочки» була пристосована до виконавських можливостей дітей української діаспори. Весь музичний матеріал оперети побудований на національному, зокрема гуцульському, фольклорі⁶.

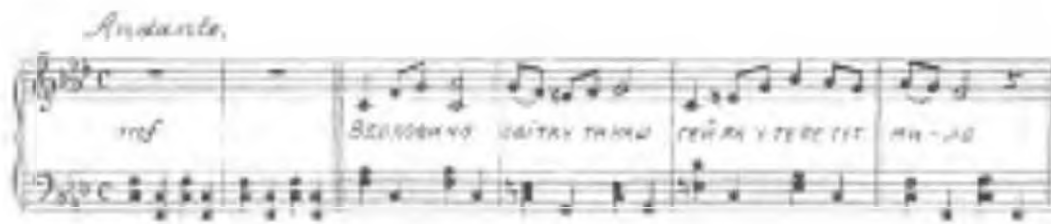
Музична частина оперети складається з таких інструментальних номерів: Увертюри, музичної картини «Схід сонця», музики до «Балету квітів», заключної Коломийки. Розмовні діалоги чергуються з «Пісенькою квітів», «Піснею Гуцула-мисливця», хором квітів, «Пісенькою про Матусю», хором «Настав тут Вовкові кінець!».

У «Червоній Шапочці» В.Безкоровайний знову звертається до традиційних жанрів української музики – маршу, танцю, пісні. В I розділі увертюри звучать інтонації стрілецького маршу «Гей, там на горі Січ іде» як утвердження непереможності Добра. Образ Червоної Шапочки розкривається через танцювальне і ліричне начало – «галоп» з II розділу Увертюри передає веселий, життєрадісний характер дівчинки, її безтурботний настрій, а в «Пісеньці про Матусю» вона постає як лагідна, ніжна, любляча донечка. Крім особистісної характеристики, «Пісенька про Матусю» – це данина національній традиції – повага і любов до Матері-Берегині. Мелодія «Верховини» під маршовий акомпанемент слугує характеристикою образу Гуцула-мисливця, (приклад 5) – палкого патріота і безстрашного захисника своєї землі.

⁵ Крім п'єс для виконання в 4 руки В.Безкоровайного, відомими є фортепіанні дуети Б.Кудрика (1897-1952) та «Українські народні пісні» в 4 руки В.Витвицького (1905-1999).

⁶ Аналізом музичного матеріалу оперети-казки «Червона Шапочка» автору статті послугував клавір.

Приклад 5



Заключна запальна «Коломийка», (приклад 6) створює картину народного свята, коли спільна радість і перемога об'єднують людей.

Приклад 6



Оскільки кожна сцена оперети є завершеним і цілком самодостатнім фортепіанним номером, кожен з них може виконуватися як окрема п'єса сучасного педагогічного репертуару.

Фортепіанні твори для дітей В.Безкоровайного, породжені ностальгією за традиціями української культури, мали своєрідне «надзавдання»: навчаючи гри на фортепіано за допомогою фольклорних наспівів, передати українським дітям на чужині атмосферу рідного дому, подиху рідної землі. Запропонований огляд цих творів є підставою для того, щоб розглядати їх як гідний внесок у фортепіанну дитячу педагогічну літературу. Цим композиціям властива виразова конкретність музики, завдяки чому вони є цікавими та доступними для дітей. Необхідно сприяти їх популяризації в сучасній практиці музичних шкіл та шкіл мистецтв як творів, котрі віддзеркалюють національну ментальність українців і знайомлять дітей з нашою культурною, зокрема музичною спадщиною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безкоровайний В. Червона шапочка (оперета-казка на 3 дії). Клавір. Передмова автора. – Торонто-Нью-Йорк: Об'єднання Працівників Дитячої Літератури, 1969. – С. 2.
2. Воробкевич Т. Передмова до збірки колядок для фортепіано «При ялинці» В.Безкоровайного. – Львів: Сполом, 2006. – С. 3-6.
3. Гайдукевич Я. Вибрані листи з архіву Василя Безкоровайного //Тернопілля'97: Регіональний річник. – Тернопіль: Збруч, 1997. – С. 645-650.
4. Медведик П. Василь Безкоровайний – композитор, диригент, піаніст-аккомпаніатор, засновник музичних шкіл, хорів, оркестрів, диригент хору Тернопільського «Бояна» //Джерело: Науково-краєзнавчий часопис Тернопілля. – 1994. – № 1. – С. 212-220.
5. Полякова І. Відомості про композитора (передмова до збірки колядок «При ялинці» в пе-

рекладі для фортепіано В.Безкоровайного //Прикарпатський університет ім.В.Стефаника, кафедра музикознавства: Івано-Франківськ, 1999. – С. 5-8.

6. Толошніак Н. Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного //Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип.І. – Івано-Франківськ, 1999. – С.163-168.

НОТОГРАФІЯ ТВОРІВ:

1. Безкоровайний В. При ялинці. Збірка колядок для фортепіано. – Львів: Сполом, 2006. – 15 с.
2. Безкоровайний В. При ялинці. Збірка колядок в перекладі для фортепіано з текстами. – Івано-Франківськ, 1999. – 31 с.
3. Безкоровайний В. Легкі твори на фортеп'ян: 1.3 тої гори. 2.Ой під гаєм. – Львів-Тернопіль: Літос, б.р. – 2 с.
4. Безкоровайний В. Легкі твори на фортеп'ян .3.Ой дівчина горлиця. 4.Чи є в світі молодичця. – Львів-Тернопіль: Літос, б.р. – 2 с.
5. Безкоровайний В. Червона Шапочка (казка-оперета на 3 дії). Клавір. – Торонто-Нью-Йорк: Об'єднання Працівників Дитячої Літератури, 1969. – 22 с.
6. Безкоровайний В. Легкі твори на фортеп'ян . Заколисна пісня, тв.13. – Львів -Тернопіль: Літос,б.р. – 4 с.
7. Безкоровайний В. Копії рукописів: Танець Нілосі. Вальс Роми. Вальс Андрійчика. Ой видно село (в 4 руки). І шумить, і гуде (в 4 руки). Українські танці (на фортеп'ян) II. Зібрав Євген Турула. – Київ-Ляйпціг: Українська накладка. – с.14-15.

Iryna Novosyadla

THE PIANO WORKS FOR CHILDREN BY VASYL BEZKOROVAYNYU

In this article the piano works for children by West Ukrainian composer of 20 th century Vasyly Bezkorovaynyu, i.e. arranged folk songs, dances and other composer's pieces, are analyzed in the context their didactic direction.

Key words: pedagogical repertoire, piano pieces, methodical direction.

Ярема Садівський

«ROMANZA» ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО КАМЕРНОГО ТРОМБОННОГО РЕПЕРТУАРУ

У статті здійснено огляд становлення камерних жанрів української тромбонної музики та аналіз «ROMANZA» О. Козаренка як неординарного зразка вказаного жанру.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, жанр, стиль, форма.

Камерно-інструментальна музика віддавна вважається своєрідним барометром зрілості національної музичної культури. Її жанрова, стилістична, темброва різноманітність свідчить про високий освітній, технічний, мистецький рівень композиторського та виконавського потенціалу.

Камерна музика являє собою особливий розділ композиторської творчості, її функції в різні епохи розвитку музичного мистецтва були дуже відмінними, і це зумовлювало «обличчя» жанрової групи, її мистецькі завдання, форми та виразові засоби. Епоха бароко-класицизму виявила трактування камерного жанру як музики фонові та розважальної, у ХІХ ст. камерні жанри – найістотніша сфера прояву інтимного, сповідального характеру спілкування «від серця до серця» з кожним слухачем зокрема і, звичайно ж, обширна за розмахом група творів від найпростіших форм побутового чи салонного музикування до ефектних зразків пописово-концертних творів епохи виконавців-віртуозів. У ХХ столітті – це основна галузь творчого, стилістичного та технічного експерименту, здобутки якої проєктуються на глобальні визначальні жанри епохи.

Музичне мистецтво ХХ ст. революційно змінює погляд на музичне мистецтво в цілому і на камерну музику зокрема. За твердженням дослідника цієї галузі інструментальної творчості першої половини ХХ ст. Л. Раабена, «камерно-інструментальна музика постає головним «полем дії», на якому здійснюється технічне переозброєння європейської музики, що так активно відбувалося саме з 1890-х років. Це технічне переозброєння стало мало не всезагальним процесом, що виявився в творчості композиторів різних країн» [5, 9].

Найчисельнішими зразками цього жанру в українській, як і у європейській музичній культурі, безсумнівно, є твори для фортепіано, струнних інструментів та їх ансамблів. Особливе місце у цій галузі музичного мистецтва займають композиції для духових інструментів, що, безумовно, поступаються за кількістю попереднім. Серед них переважають твори для флейти, саксофона, серед мідних – для труби і валторни. Твори, призначені для виконання тромбоном соло чи тромбовими ансамблями, є одиничними зразками у творчості композиторів, однак вони становлять надзвичайно цікаву сферу дослідження з точки зору трактування виразових можливостей інструмента, вияву його потенціалу з позиції камерно-ансамблевого музикування, жанрових особливостей і творчого експерименту.

Наукові праці таких фахівців у галузі мистецтва мідних духових інструментів, як Г.Благодатов, В.Сумерекин [8], Б.Манжора, А.Седракан [2, 6], В.Апатський, Б.Діков [1] присвячені засадничим та концептуальним питанням теорії, практики, історії виконавства на тромбоні та методики викладання на цьому інструменті. Значно менше праць розглядають питання тромбонного репертуару. Серед них найбільш вичерпними є робота С.Левіна «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры», дослідження Ю.Усова «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах» та «Современная зарубежная литература для духовых инструментов», частково торкаються цієї теми праці Л.Раабена «Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки» [5], А.Каре «История оркестровки», А.Калениченко «Камерно-інструментальні ансамблі» та ряд ін.

За роки української незалежності відбувся значний ріст чисельності, розширилося коло тем і образів, збагатилися стилістична і жанрова різноманітність творів українського музичного доробку, призначеного для виконання на тромбоні. Послідовне і систематичне дослідження вітчизняного тромбонного репертуару, його жанрових різновидів, стилістичних особливостей, виразових засобів, творчих здобутків українських авторів у музиці для цього інструмента лише зароджується і тому є маловивченим, однак актуальною, необхідною і важливою сферою наукового інтересу.

Творчість О.Козаренка знайшла своє висвітлення переважно в періодиці (газети «Культура і життя», «Правда України», «Україна молода», журнал «Музика»), у музично-критичних есе і рецензіях на першовиконання його творів у програмах різноманітних музичних фестивалів («Київмузикфест», львівських «Контрастів», одеського «Два дні і дві ночі нової музики», «Дні музики композиторів Кракова», братиславського «Melos-Ethos») чи коментарях до аудіозаписів (серія компакт-дисків «Духовна музика України»). Такими є, наприклад, статті І.Білосветової, Р.Ганкевич, О.Дьякової, М.Копиці [3], І.Сікорської [7], Б.Сюти, А.Терещенко, Ю.Чекана, Ю.Ясиновського у періодичних виданнях: «Український світ», «Київська церква», «Вечірній Київ», «Правда України». Одним з перших монографічних досліджень творчості О.Козаренка є праця Л.Мельник «Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О.Козаренка «Час покаяння»)» [4]. Однак у наведених матеріалах не дається аналіз та інтерпретація камерних жанрів з позиції рис індивідуального стилю та творчого методу, а зразки цієї жанрової групи не розглядаються з точки зору оцінки їх місця у панорамі сучасної української камерної музики.

Розвиток та професіоналізація цієї групи жанрів в українському музичному мистецтві припадає на першу половину ХХ ст., що пов'язано з організацією і формуванням мережі професійних українських музичних навчальних закладів та реорганізацією характеру концертно-виконавської діяльності як у Наддніпрянській Україні, так і в Галичині. В українській аматорській виконавській традиції, безумовно, домінуючими були хорові, а з камерно-інструментальних – фортепіанні та скрипкові жанри. Розвиток виконавства, педагогіки, професійної музичної освіти в Україні та ви-

кладання гри на тромбоні зокрема зумовили запит на педагогічний і концертний репертуар для цього інструмента та ансамблів з його участю.

Найпершими зразками українського репертуару для ансамблів мідних духових інструментів стали «Шість маршів» для духового оркестру (1943 р.), п'єси для духових інструментів і фортепіано (1938-1940 рр.) та «Скерцо» для тріо тромбонів (1937 р.) А.Зноско-Боровського, а також твори В.Клебанова «Балада» для трьох тромбонів і туби (1958 р.), квінтет мідних духових «На першотравневому параді», «Романс» (1959 р.).

Становлення тромбонного репертуару в українській музиці 60-70-х років відбувалося завдяки творчості представників київської та харківської композиторських шкіл, а серед жанрів переважали твори для тромбона і фортепіано, однорідні та мішані тромбонні ансамблі та концертні цикли. Так, до першої групи належать п'єси І.Польського (1946-1971 рр.), «Дума» Л.Колодуба (1975 р.), «Довбуш» В.Клина (1974 р.), «Канон» і «Експромт» І.Хуторянського (1970 р.); до другої – «Скерцо» В.Рибальченка (1971 р.) для трьох тромбонів, «Мала сюїта» для чотирьох тромбонів (1970 р.), та «Сюїта» для двох труб, двох тромбонів і туби (1972 р.) І. Мартона.

Цей скромний список незначною мірою поповнився протягом наступного десятиліття тромбонними ансамблями. Це – «Сонатина» для чотирьох тромбонів П.Ладиженського (1983 р.) та поема «Біля монумента скорботної матері» для чотирьох тромбонів та ударних інструментів В.Іванова (1983 р.).

Бідну статистику доповнює твір представника української музичної діаспори М.Кузана «Вогонь природи, оновлюючи, об'єднує» для шести тромбонів. Така динаміка складає враження про занепад інтересу і втрату перспективи цього інструмента в українському виконавстві та відповідно і в композиторській творчості.

Однак ситуація принциповим, навіть парадоксальним чином змінюється у роки здобуття Україною незалежності. Аналізуючи особливості розвитку тромбонного репертуару, варто не лише відзначити його стрімкий кількісний ріст, але й розширення тематичної, жанрової і стилістичної палітри. Серед жанрово-виконавських груп виділимо такі (за зростанням виконавського складу і жанрових масштабів):

- 1) твори для тромбона соло у супроводі фортепіано та у супроводі інших інструментів (органа, маримби, ударних тощо);
- 2) твори для однорідних тромбонних ансамблів (тріо, квартети тромбонів);
- 3) мішані камерні ансамблі за участю тромбона;
- 4) сонатно-концертні цикли у супроводі симфонічного, камерного, естрадного, духового оркестрів;
- 5) сюїтні, варіаційні та інші цикли.

У період між 1994-1999 рр. серед сольних тромбонних творів з'явилися такі: «Клейноди (Прадавня балада) для тромбона і органа В.Губи, «Інтегральні речитативи» (моносимфонія) та «Маски ідолів» для труби і фортепіано В.Пацери, «Арія» для тромбона О.Щетинського, «Концертний дует» для тромбона і фортепіано Б.Яровинського.

Ансамблі тромбонів поповнили «Дидлія» Л.Колодуба для чотирьох тромбонів та «Дві концертні п'єси» для квартету тромбонів П.Яровинського.

Особливо численними виявилися твори для мішаних камерних складів з участю тромбона. Серед них: «The Playboll» для тромбона, контрабаса і фортепіано С.Зажитька, «Вальс» та обробка української народної пісні «Копав, копав криниченьку» для двох труб і двох тромбонів В.Іванова, «Романс» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано О.Козаренка, тріо для кларнета, тромбона і вібрафона (дві п'єси) О.Полевого, «Partita quasi burlesca» для квінтету духових В.Птушкіна, «Суламіф» для 16-ти голосів, двох труб і трьох тромбонів О.Грінберга, «Мала партита в стилі свінг» для двох труб і двох тромбонів Л.Колодуба, «Подорожі тіней» для тромбона, контрабаса і ударних А.Загайкевич, «XING» для тромбона, контрабаса, фортепіано і ударних Л.Юріної [9].

Наступне п'ятиліття (1999-2004 рр.) демонструє подальше зростання кожної з жанрових категорій, дещо меншою кількістю позначені лише мішані ансамблі. Ширшим розмахом, діапазоном,

більшою глибиною і концептуальністю позначено коло образів та програмних задумів, більш вільним та експериментальним стає виконавський склад. Цікаво, що серед митців, які пишуть для цього традиційно чоловічого інструмента, дедалі частіше пробують свої сили й композитори-жінки (О.Гнатівська, Ю.Гомельська, І.Донник, В.Дроб'язгіна, Т.Хмельницька, Л.Юріна).

Серед сольних тромбонних композицій назвемо «Тріумф адреналіну» для тромбона і перкусії Ю.Гомельської (2001 р.), мініатюри «Вальс», «Кавалерійська» та «Арія» для тромбона і фортепіано В.Дроб'язгіної, «Меланхолійна мастурбація» для тромбона соло С.Зажитько, «Маятник» для тромбона і маримби.

Для ансамблю тромбонів у цей період постали такі твори, як кuartет для чотирьох тромбонів М.Ластовецького, «Легенда» для чотирьох тромбонів В.Мартинюка, «Токата» для чотирьох тромбонів і фортепіано В.Ніколаєва (2000 р.), дві п'єси для ансамблю тромбонів В.Павенського, «Горські поля» – триптих для п'яти тромбонів («Арія», «Фуга», «Хорал») та «Мале тріо» для двох тромбонів і фортепіано Т.Хмельницької, «Два блюзи» для квінтету тромбонів В.Пацери.

Серед творів для мішаних виконавських складів – тріо для труби, тромбона і фортепіано та «Ave Maria» для віолончелі, тромбона і фортепіано В. Пацери, «Па-де-катр» для саксофона, тромбона, ударних і гітари, «Без ілюзій» для тромбона, віолончелі і фортепіано О. Щетинського.

Значною мірою зросла і розширилася група тромбонних творів концертного плану з різними типами циклу та способами їх творчого переосмислення. До них належать концерт для тромбона і симфонічного оркестру Л.Колодуба (2002 р.), концерт для тромбона і симфонічного оркестру «SOS» (2000 р.) О.Костіна, «Камерна симфонія» для флейти, кларнета, тромбона, фортепіано і струнного оркестру (2004 р.) С.Петриченко, «Романс» для тромбона і симфонічного оркестру М.Стецюна, «Роздум» для тромбона і камерного оркестру О.Гнатівської, відеохепенінг з тромбоном, ударними, імпровізуючим саксофоном і пантомімою «Waterdreams» (2000 р.) [10].

Зародження композиторської традиції жанрів тромбонної музики відбувається насамперед у творчості київської (І.Хуторянський, В.Клин, Є.Зубцов, А.Зноско-Боровський) та харківської (В.Рибальченко, І.Польський, Л.Колодуб, В.Клебанов) композиторських шкіл і в процесі розвитку знаходить продовження у діяльності композиторів – представників інших регіональних організацій, зокрема у творчості львівського митця О.Козаренка.

О.Козаренко широко і різнопланово звертається до жанрової сфери камералістики у своїй творчості раннього періоду – періоду мистецького становлення. Протягом десяти років (роки навчання в консерваторії та аспірантурі) він вивчав композицію під проводом М.Скорика. На формування творчої особистості композитора і науковця, за його свідченням, найбільший вплив, поряд зі М.Скориком та І.Ляшенком, мали Л.Колодуб (викладач з оркестровки), Є.Станкович, В.Сильвестров. Особливістю мистецького самовияву О.Козаренка є творчий універсалізм, поєднання різних форм самореалізації: плідного і різножанрового композитора, інтенсивно концертуючого піаніста-виконавця – соліста й ансамбліста, автора монографічних циклів програм з великою гастрольною географією та вченого з широким спектром наукових зацікавлень.

Ще в роки навчання він став лауреатом Республіканського конкурсу піаністів ім. М.Лисенка (1984 р.), дипломантом Всеукраїнського конкурсу камерних виконавців (1986 р.), а відразу після завершення аспірантури композитор був удостоєний Державної премії у галузі композиції (премія ім. Л. Ревуцького 1995 р.). Його мистецький доробок цього періоду складають переважно оркестрові та камерно-ансамблеві композиції, а саме: «Пассакалія на галицьку тему для органа» (1989 р.), цикл для фортепіано «Писанки» (1989 р.), «Чакона» для симфонічного оркестру, «Concert piece» для флейти, синтезатора та струнних, «Кuartет для чотирьох виконавців» (ці три твори постали у 1990 р.), «Оро» для ансамблю ударних (1994 р.), «Romanza» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано (1995 р.), «Sonata quasi una Fantasia» для скрипки і фортепіано (присвячена її першій виконавиці – Лідії Шутко, 1997 р.), «Інвенція» у трьох частинах для кuartету саксофонів.

«Romanza» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано є неординарним зразком композиторської творчості серед українських камерних тромбонних ансамблів, прикладом цікавого експерименту з точки зору композиторської майстерності, виявленої у багатьох аспектах: на рівні тракту-

вання складу, тембрової драматургії, функційних призначень окремих партій, структури, способів розвитку, модифікацій наскрізних інтонаційних та ритмічних структур.

О.Козаренко поєднує в цьому ансамблі максимально різноманітні за тембровими забарвленнями та технічними можливостями інструменти, що свідчить про вияв тенденції, притаманної для камерної та оркестрової музики сучасності: трактування виконавського складу не як збалансованого темброво та акустично ансамблю-моноліту, а як лаконічного комплексу-арсеналу виразових засобів, доцільно поєднаних з метою досягнення конкретного мистецького завдання. Подібне творче вирішення можемо пригадати на прикладі типу оркестрування «Пісень про померлих дітей» Г.Малера, у якому з масиву оркестру послідовно виділяються провідні солюючі інструментальні тембри чи групи, або «Місячного П'єро» А.Шенберга (5 виконавців-інструменталістів, але 8 інструментів, що обираються, замінюються та поєднуються залежно від образного строю та жанрового орієнтиру кожного з 21-го номерів циклу).

Лаконізм виконавського складу компенсує не лише різноманітна власна традиційна темброва палітра, але й використання нетрадиційних, особливих прийомів звуковидобування: беззвучне вдування повітря у мундштук кларнета, стук по деці фортепіано і гра на його струнах, *glissando* у всіх виконавців, гра *con sordino* віолончелі та тромбона, флажолети, *tremolando*, *pizzicato*, *sul ponticello* віолончелі.

Незважаючи на задекларовану авторською ремаркою спонтанність розгортання музичного матеріалу (*Senza metrum. Tempo rubato*), твір має чітку симетричну структуру, філігранну внутрішню архітектоніку, раціональну організацію інтонаційного та ритмічного матеріалу.

В основу твору покладено два вихідні зерна-імпульси: трихордну хроматичну послівку з ферматою та симетричну ритмічну побудову (подвійна синкопа, оточена прямим та оберненим пунктирами), їх темброві, регістрові, ритмічні, масштабні, інтонаційні трансформації творять практично всю музичну тканину твору. Обидва елементи експонуються почергово: ритмоформула показана у двотактовому вступі (стук по деці фортепіано) і служить остинатним тлом всього розділу. Хроматичний трихорд осмислюється мелодично (секвенційний висхідний рух великими тривалостями з ферматою на першому звуці у партії кларнета) та гармонічно (у вигляді тризвучного міні-кластера з почергово взятими та затриманими звуками у висхідному напрямку в тромбона та віолончелі). Такий тип мелодизованої за своєю природою акордики з сонантним трактуванням нерідко зустрічається у музиці В. Сильвестрова. З нею ріднить і динаміка (*ppp*). Подальше співвідношення секвенційних ланок мелодії та відповідних кластерів утворюють симетричну інтонаційну побудову прямої та ракохідної послідовності звуків:

Мелодія: [f e es] – [d des c] – [c h b]

Кластерне тло: [b h c] – [des d es] – [es e f]

Наступний розділ (ц. 1) є новим етапом розвитку. Провідна тема кларнета ([a as g], *pp*) звучить на тлі ритмічного канону основної ритмоформули в її інтонаційному (на звуках кларнетової теми [a gis g]) та ритмічному різновидах у фортепіано. Кластерний канон-ракохід виконують тромбон та віолончель (але у транспозиції на тон вгору):

[g ges f] – [f e es] – [es d cis]

[b h c] – [d es fes] – [f fis g]

Наступний розділ (ц. 2) відрізняється значною інтенсивністю і подієвістю розвитку. Тема передається тромбону, але фермату зміщено на останню ноту послівки. Супровід (*p*, *staccato*) у вигляді подвійної стрети та ритмічного контрапункту доручено фортепіано й віолончелі (ударна шумова партія фортепіано набуває визначеної звуковисотності: основна ритмоформула на одному звуці). Поступове наростання динаміки (ц. 3, *p – f*) доповнюється штриховими агогічними засобами (*martellato* фортепіано малими нонами та портаменто).

Кульмінаційний центральний епізод з грандіозним динамічним наростанням (*f – fff*, *con anima*, ц. 4) вінчає соло тромбона. Трихордний хроматичний хід викладається не малими секундами, а низхідними нонами ([e¹ es D]). Складний багатошаровий супровід твориться кількома диференційованими смугами. Одна з них – бітональна квінтосекундова структура (*a-moll -F-dur*), викладена у

вигляді типових романсово-елегійних хвилеподібних фігурацій (*glissando e tremolando*). Основна ритмоінтонація у кларнета і фортепіано тут постає не у вигляді стрети, а простого контрапункту, а ритмізований бас – як тремоло нонами.

У наступному розділі (ц. 5) ритмічно-шумову функцію пульсуючого звука переймає партія кларнета: у цій трансформації трихордна поспівка завершується не ферматою, а тривалою пульсацією на одній ноті. Інші різновиди теми-зерна канонічно проведені у тромбона і віолончелі (з тремоло нонами), фортепіано містить гіпертрофовано широкі фігурації, що охоплюють 5 октав.

Стрімкий спад динаміки (*fff- ppp*) повертає до тембровості й сонорички та сонантності початкових розділів: точно повторена тема знову озвучена кларнетом у вигляді основного мотиву з ферматою на першому звуці (як і у ц. 1), що створює ілюзію динамізованої тричастинності всієї структури. Вперше у творі задано метричну пульсацію (6/4). Супровід поєднує віолончельну фігурацію в межах октави на протиставленні *glissando, arco – pizzicato*, ковзаючі тромбонів басы (*rosso a rosso glissando*) та трихордні проспівки у фортепіано у вигляді канонічної секвенції в димінущій в основному та інверсійному викладі. У ц. 7 весь цей матеріал поступово зазнає деструкції, розпадаючись на короткі мотиви дрібними тривалостями, розділені паузами. Заключний розділ-кода – найвищий прояв деструктивного процесу і вияву нюансової сонорності: партія віолончелі зводиться до тріольних репетицій (ритмічного образу основної інтонації у димінущій), у тромбона трихордний мотив перетворюється у форшлаг до *glissando*, у фортепіано поєднуються *glissando* на відкритих високих струнах з ритмічно-шумовим рисунком вступу, кларнет доповнює сонорний комплекс беззвучним вдунням повітря.

«Romanza» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано О.Козаренка – зразок цікавого мистецького експерименту, у якому виявляються постмодерністські орієнтири автора. У творі постає незвичайне трактування інструментального романсу (різновиду «Пісні без слів») з позицій неостилістики: неоромантизму як сфери прояву вокального начала на різних рівнях, з точки зору форми (поєднання рис куплетно-варіаційної форми з репрізною тричастинністю і концентричністю), розподілом фактури на провідну мелодичну лінію широкого розгортання з секвенційним розвитком та фактурно-фігуративним супроводом; небароко з огляду на широке застосування прийомів поліфонічного розвитку та побудови музичного матеріалу, інтонаційної та ритмічної організації звуковисотності; постмодерну у застосуванні принципу парадоксальності у трактуванні тембрів, прийомів стильової гри, аллюзії та деструкції.

Партія тромбона у цьому ансамблі трактується з позиції одного із солуючих інструментів у лірично-вокальному ключі як структурний прошарок супроводу та як засіб вишуканих сонантних звукових ефектів та виконавських прийомів, що є співзвучним до провідних тенденцій у сучасній тромбонній музиці України. Їй притаманна множинність функційного призначення партії тромбона у контексті музичного твору, експериментування з будовою та розвитком форми, стрімкий розвиток великої палітри жанрових різновидів фактурними та агогічними співвідношеннями, значне розширення комплексу виразових засобів, пошук свіжих тембрових поєднань та співвідношень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Диков Б. Настройка духовых инструментов // Методика обучения на духовых инструментах. – М., 1976. – Вып. IV – С. 71-86.
2. Диков Б. Седрабян А. О штрихах духовых инструментов // Методика обучения на духовых инструментах. Вып. II. – М., 1966. – С. 168-189.
3. Копиця М. Концерт О. Козаренка: Вступне слово // Будинок композиторів. – К., 1998. – 16 квітня.
4. Мельник Л. Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О.Козаренка «Час покаяння»). // Вісник львівського університету / Серія мистецтвознавство. – Львів, 2002. – вип. 2. – С. 109-114.
5. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: Исследование. – Л.: Сов. композитор, 1986.
6. Седрабян А. Интонирование звуков лада на тромбоне // Методика обучения на духовых

- інструментах. Выш.ІУ. – М., 1976. – С.110-127
7. Сікорська І. Захер-Мазох допоміг сплавити національну музику і модерн-балет // Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990-1991: Матеріали преси, фотодокументи, програми. К., 1999. – С.126.
 8. Сумерекин В. Методика обучения игре на тромбоне. – М., 1987.
 9. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між Х та ХІ з'їздами Спілки композиторів України. – Київ, 1999.
 10. Творчий доробок українських композиторів і музикознавців. 1999-2004. Каталог-довідник. – Київ, 2005.

Jarema Sadiivskyj

**«ROMANZA» O.KOZARENKO IN CONTEXT OF UKRAINIAN CHAMBER
MUSIC FOR TROMBON**

The review of becoming of chamber genres of Ukrainian trombon music and analysis is carried out in the article «ROMANZA « O. of Kozarenko, as an eccentric standard of the indicated genre group.

Key words: chamber-tool music, genre, style, form.

Любомира Ластовецька

**КАНТИ ДАНИЛА ТУПТАЛА (ДИМИТРІЯ РОСТОВСЬКОГО): ДО ПИТАННЯ ПРО
СПІВВІДНОШЕННЯ У НИХ АВТОРСЬКИХ ТА ЗАПОЗИЧЕНИХ ЕЛЕМЕНТІВ**

Стаття присвячена одному з найвидатніших явищ українського бароко – кантів Д.Туптала (Д.Ростовського). Тут подано короткий огляд його життя та діяльності, наводяться характеристики канта як жанру, простежуються індивідуальні авторські риси кантів Д.Туптала.

Ключові слова: кант, жанр, музична культура, духовна музика.

Духовне, коли роздається, ще більше примножується.

Данило Туптало [7, 409]

Український кант загалом є недостатньо вивченою галуззю східнослов'янської музичної культури, враховуючи проблему авторства та авторських кантів зокрема. Чимало російських та українських науковців принагідно торкалися проблем кантової культури (П.Безсонов, М.Возняк, Т.Ліванова, Ю.Келдиш та ін.). У пропонованому дослідженні ми опирались на розвідки вітчизняних музикознавців – О.Шреер-Ткаченко, Н.Герасимової-Персидської, Л.Корній, Л.Івченко, Ю.Медведика та ін.

Мета статті – простежити типові жанрові та індивідуальні риси komponування у кантах видатного церковного діяча, проповідника і письменника Данила Туптала (Димитрія Ростовського).

Як відомо, епоха Бароко – складна, суперечлива і водночас високопоетична доба в історії людства. Як зазначає дослідниця Л.Корній, «в українському музичному мистецтві бароко найяскравіше виявилось від середини XVII до середини XVIII ст., а в другій половині XVIII ст. окремі його риси переплітаються з новим класицистським стилем» [3, 176].

За цієї доби відбувся розквіт та піднесення різних галузей культури та мистецтва – освіти, книгодрукування, літератури, малярства, музики. Окрім цього, це був період активного діалогу із Заходом, коли західноєвропейські впливи, які потрапляли на Україну через Польщу, позначилися на різних сферах духовного життя.

Усі ці процеси відбувалися, як не парадоксально, у вкрай складних та нестабільних умовах. Адже в Україні суспільно-історичним ґрунтом бароко була активізація соціальної та національно-визвольної боротьби під проводом Б.Хмельницького, виникнення козацько-гетьманської держави.

У сфері освіти та мистецтва у цей період спостерігалася тенденція до взаємодії церковних і світських елементів. «В епоху бароко активно розвивається як світська, так і духовна музика. Основними осередками її виконання в той час були церква, монастирі та придворно-магнатське середовище, у яких виконувалися відповідні для них жанри» [3, 179].

Саме тоді з'являється ціла низка видатних церковних діячів, які зробили вагомий внесок у розвиток української культури. Як відомо, церква ще з початку прийняття християнства відіграла вагомий роль у політичному і культурному житті держави.

Одне з провідних місць серед церковних та культурних діячів належало святителю, митрополиту Димитрію Ростовському, який працював у всіх духовних ділянках тодішнього буремного історичного періоду. Вчений І.Огієнко підкреслює: «Широко вславив себе силою літературних творів Данило Туптало, відомий більше під назвою Димитрій Ростовський (1651-1709)» [5, 40].

Данило Туптало був типовим представником свого часу. Період його діяльності збігся із складним часом «Руїни», коли духовенству України також важко жилося. Він походив з глибоко побожної козацької родини, яка була безпосередньо пов'язана з церковним життям. Майбутній митрополит навчався у Києво-Могилянській колегії, а потім у братському Києво-Кирилівському монастирі, в якому прийняв чернецтво під ім'ям Димитрія [7, 406].

Приділяючи багато часу самоосвіті, Туптало став високоосвіченою людиною. Він вивчив багато мов: грецьку, латинську, церковнослов'янську; захоплювався риторикою, логікою, філософією, літературою, історією, різними галузями богослов'я. Навчаючись у Могилянській колегії, Туптало отримав перші знання з елементарної музичної грамоти та хорового співу.

Життя святителя Димитрія було пов'язане з різними єпархіями: Чернігівською, Батуринською, Києво-Печерською, Глухівською, Ростовською та ін. Він перебував у тісному зв'язку з архієпископом Лазарем Барановичем, архимандритом Інокієм Галатовським, Іоаном Величківським, митрополитом Стефаном Яворським та ін.

Сфера діяльності Туптала охопила різні ділянки церковного життя. Він був проповідником, письменником, відомим громадсько-церковним діячем, вченим з філософії, логіки, його перу належить низка історичних та богословських праць («Життя святих» або «Четї Мінеї», «Розиск о бринскої вірі», «Розсужденіє о Образі Божїї Подобїї і Человіці», «Катехизис» та ін.).

Данило Туптало також є автором духовних кантів¹, декількох духовних псалмів. Кант став новим етапом розвитку духовної пісні², виникнення якого пов'язане із зародженням наприкінці XVI – XVIII століть поезії книжною українською мовою. О.Шреер-Ткаченко вказує на те, що «...одним з найбільш ранніх побутових жанрів була триголосна (ансамблева або хорова) пісня без інструментального супроводу – кант, який виник на межі XVI – XVII ст.» [8, 82].

У тогочасній українській поезії виник жанр духовної пісні, призначеної саме для співу, а не для проспівного читання. Часто тогочасні поети спеціально вказували на це у ремарках до віршів, наприклад, Кирило Транквіліон-Старовецький, Климентій Зиновій та ін., пропонуючи навіть мелодії, на які можна було б ці тексти співати.

Кант виник як синтетичний бароковий жанр, у якому поєдналися поетичне слово з музикою. Сам термін походить від латинського слова *cantus*, яке перекладається як «спів», «пісня». Музикознавці вживали цей термін переважно стосовно світських пісень, хоча характерною ознакою цього жанру стало поєднання високої релігійної традиції та позацерковних елементів як на рівні тексту, так і на рівні музичних засобів.

О.Гнатюк зазначає: «Узагальнюючи різні визначення канту, ...можна вважати, що це окреслення відповідає музичному, а не літературному жанрові і означає одно- або двоголосну пісню без супроводу, яка виникла на зламі XVI і XVII ст. і мала здатність входити як музичний елемент у шкільні драми, вертеп» [1, 34].

У розвитку канта особливу роль відігравали освітні осередки: братські школи, колегії, Києво-Могилянська академія та ін. Канти створювали як автори, які зазначали наприкінці текстів своє прізвище (наприклад, Лазар Баранович, Феофан Прокопович, Єпіфаній Славинецький, Тимофій Щербацький та багато інших), але в більшості це були анонімні автори. Серед творців кантів були

¹ На це вказує низка дослідників, у тому числі І.Шлякін, В.Аскоченський, Л.Ізраїлев, О.Позднеев та ін. Вони припускають, що Д.Туптало був автором як текстів кантів (понад 10), так і їх музики, адже тоді існувала традиція одночасного написання музики і віршів [2, 50].

² Згадаймо про те, що позацерковна пісня в українському фольклорі з'явилася ще у XIII – XIV століттях.

учні братських шкіл, студенти колегіумів і академій, співаки церковних хорів, вчителі співу і регенти хорів, мандрівні дяки, ремісники та ін.

За тематикою це були як духовні твори (так звані «покаяльні» канти – релігійно-філософського чи повчального змісту), присвячені Ісусу Христу, Богородиці Діві, різним святым, так і світські твори переважно любовної тематики, жартівливо-сатиричного та гумористичного характеру, які з'явилися вже пізніше, наприкінці XVII – на початку XVIII століть.

Ці твори писалися українською книжною мовою з використанням складних віршованих форм і розмірів: як давньогрецьких, наприклад, строфи з 11-ма складовими рядками, так і українських фольклорних – з 8-ми, 10-ти, 13-ти складовими рядками.

Серед духовних кантів Дмитрія Ростовського найбільшу групу займають «покаянні» канти. Це такі, як «Взирає з приліжанням, тлінний чоловіче», «Воплю к Богу в біді мойй, де мя он услышитъ», «Господи мій, ярость Твою не покажи надо мною», «Надежду мою в Бозі полагаю», «О горе мні, грішнику сушу», «О душе каждая вірна, ко Богу не лицемірна», «Превзидох міру, о мой вічний Боже». На честь Ісуса Христа – «Імам аз своего Ісуса моего», «Ісусе мій прелюбезний, серцю сладосте», «Похвалу принесу сладкому Ісусу», «Ти еси Ісусе, ти моя радосте», «Христе, мій Боже, Ісусе сладчайший» та ін.

Меншою кількістю в спадку Туптала представлені канти на честь Богородиці, зокрема належать «Зрящи сина, поносної смерті сужденна», «Мати милосердна, ти еси ограда», «Нас діля распятого Марія видящи», «О возлюбленний сине, что сіє сотворив». Один з кантів Туптала є присвячений великомученику Дмитрію Селунському – «Доброго воя цареві ізбранна» [6, 182-184].

Зв'язок між словом і музикою у цих творах був опосередкований, оскільки музичні засоби не були покликані безпосередньо втілювати зміст тексту, а головна увага приділялася їх відповідності метроритмічній будові. Тому мелодії могли виконуватися з іншими текстами, які за віршованою формою мали подібну кількість складів. Таким чином, музика немов поступово звільнялась від тексту, набуваючи самостійних рис.

За фактурою це були триголосі композиції, де два верхні голоси рухалися переважно паралельними терціями, а бас був для них функційно – гармонічною основою¹. Акордова фактура поєднувала елементи лінійного (від модальної ладової системи) і функційно-гармонічного голосоведення, тобто тут знову можемо простежити єдність східної та західної традиції.

Водночас кант можемо вважати своєрідною інтонаційною емблемою епохи, у якій відбувався процес формування мелодичних поспівок – мелодій як самих кантів, так і інших музичних жанрів – ліричного романсу, партесного концерту та ін.

Цей процес відбувався під впливом, з одного боку, поспівкової системи церковної монодії, а з іншого – під значним впливом Західної традиції. Загалом цей жанр характеризує поєднання власних українських і запозичених елементів на рівні різних музичних засобів, що яскраво простежується і в кантах Дмитрія Ростовського.

Так, на рівні мелодики можна виділити декілька мелодичних поспівок, що стали основою мелодичного розгортання в різних кантах Туптала. Це, зокрема, такі поспівки:



Такт № I у прикладі ілюструє основу поспівки канту «О возлюбленний сине, что сіє сотворив»; № III – основу поспівки кантів «Похвалу принесу сладкому Ісусу», «О горе мні, грішнику су-

¹ Як зазначає ціла низка дослідників, ця традиція була запозичена із Заходу.

щу»; № IV – ця поспівка є основою кантів «Превзидох міру, о мой вічний Боже», «Воплю к Богу в біді мойй...»; № II – поспівка зустрічається поряд з № IV у канті «Ти еси Ісусе, ти моя радосте»; № V – поспівка зустрічається поряд із № I у канті «О душе каждая вірна, ко Богу не лицемірна» тощо.

Як бачимо, ці поспівки побудовані переважно на оспівуванні певного тону або на поступовому низхідному русі в діапазоні кварта, квінти чи сексти і мають багато спільного з українською церковною монодією.

У чистому вигляді вони зустрічаються рідко, найчастіше – у модифікації. Окрім цього, в межах даного твору Данило Туптало міг використати декілька поспівок, варіантні повтори яких становили основу мелодичної лінії.

Вплив західних елементів можемо простежити у характерних мелізматичних фігурах у кадансах (канти «О горе мні, грішнику сушу», «Воплю к Богу в біді мойй...»), у секундових затриманнях верхнього голосу кадансових зворотів (канти «Взираи з приліжанієм, тлінний чоловіче», «Воплю к Богу в біді мойй...», «Ти еси Ісусе, ти моя радосте»).

У побудові мелодичної лінії практично в кожному такті Туптало застосовував секвенційність, часто у поєднанні з односпрямованим мелодичним рухом (канти «Взираи з приліжанієм, тлінний чоловіче»), структуру типу питання-відповідь («Похвалу принесу сладкому Ісусу», «Превзидох міру, о мой вічний Боже»), а це також є запозиченими елементами побудови.

Найбільш яскраво західні впливи можна простежити на метроритмічних особливостях кантів Д.Туптала: як на загальному рівні – у переході від часокількісної ритміки (без метричної організованості) до акцентної ритміки – тактової системи, так і в самій метроритмічній структурі.

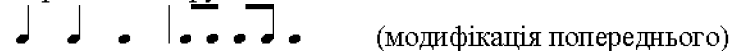
Б.Кудрик у дослідженні «Огляд історії української церковної музики» зазначив, що в кантах можемо також простежити вплив ритміки західноєвропейських танців: павани, гальярди, сарабанди, менуету [4, 22]. Спробуємо знайти ці впливи і в кантах Ростовського. На нашу думку, типологію цих композицій доречно здійснити за метричною побудовою, відповідно до ознак названих танцювальних жанрів. Це, зокрема, тридольні канти; дво- або чотиридольні канти; змішаний тип, де в межах одного твору відбувається чергування дво- і тридольності.

І тут за рахунок певних ритмічних особливостей серед тридольних кантів Д.Туптала можна виділити канти з рисами менуету:

«Ти еси Ісусе, ти моя радосте»



«Превзидох міру, о мой вічний Боже»

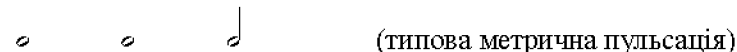


«О душе каждая вірна, ко Богу не лицемірна»



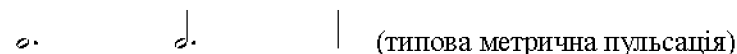
з рисами гальярди:

«О возлюбленный сине, что сіе сотворив»



«Нас дїля распятого Марїа видящи»

«Імам аз своего Ісуса моего»



з рисами сарабанди:

«Мати милосердна, ти еси ограда»



«Доброго воя цареві ізбранна»



Серед чотиридольних можемо зустріти канти з рисами павани:



«Взирає з приліжанням, тлінний чоловіче»



«О горе мні, грішнику сушу»



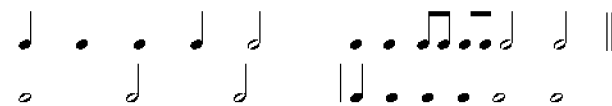
«Похвалу принесу сладкому Ісусу»



У змішаних можна простежити поєднання (чергування) жанрових ознак павани і гальярди («Ісусе мій прелюбезний, серцю сладосте», «Надежду мою в Бозі полагаю»). Відповідно:

від павани

від гальярди



від гальярди

від павани,

а також ритмічні ознаки українського гопачка і гальярди:

«Воплю к Богу в біді моїй, де мя он услышитъ»



від гопачка

від гальярди

Таким чином, у кантах Дмитра Туптала відбулося своєрідне поєднання західних танцювальних жанрів у дещо модифікованій формі з українською танцювальною традицією.

Серед вже зазначених вище запозичених елементів можна назвати використання функційно-гармонічної ладової системи, хоча вона ще не сформувалася остаточно і часто характеризується логікою акордових послідовностей секундового співвідношення (звідси значна кількість паралелізмів у голосоведенні), що ми спостерігаємо майже у всіх кантах Туптала (лише два канти не містять паралелізмів: «Мати милосердна, ти еси ограда», «Доброго воя цареві ізбранна»).

Типовими для кожного канту є ладова змінність, наявність відхилень до тональностей домінанти, субдомінанти або до паралельного мажору чи мінору. Ця ознака походить як з церковної мови, так і з української народної музики. Отже, це вже вплив національних традицій.

Також можна окреслити типові кадансові звороти: по-перше, в багатьох кантах використовується повний функційний зворот (заключний каданс в кантах «О горе мні грішнику сушу», «Нас для распятого Марія видящи», «Воплю к Богу в біді моїй, де мя он услышитъ», «Доброго воя цареві ізбранна» та інших).

По-друге, часто Д. Туптало у своїх кантах застосовував низхідний рух мелодії від V до I ступеня («Взирає з приліжанням, тлінний чоловіче», «Мати милосердна, ти еси ограда», «Доброго воя цареві ізбранна»), а в середньому голосі – рух від III до VIII підвищеного ступеня або секундові закінчення у висхідному русі, що походять з українських народних пісень (наприклад, у кантах «О горе мні грішнику сушу», «О возлюбленний сине, что сіе сотворив»). У кантах «Надежду мою в Бозі полагаю» та «Господи мій, ярость Твою не покажи надо мною» Туптало використав почергово висхідний та низхідний типи закінчення.

Таким чином, ці індивідуальні особливості кантів Туптала є характерними для жанру в ціло-

му, причому їх можна зустріти і у кантах інших авторів. Специфічно індивідуальні риси автора у даному випадку проявилися на рівні тексту, віршованих побудов і форм, а це позначилося на особливостях музичного формотворення.

Загалом музична форма кантів Д.Туптала – строфічна із повторенням у ній музичної побудови, що відповідає повторенню певної віршованої структури з відмінною внутрішньою будовою.

Більшість кантів містять ознаки періоду, причому в багатьох з них серединний каданс завершується на домінанті («Ісусе мій прелюбезний, серцю сладосте», «Воплю к Богу в біді мой...»), «Мати милосердна, ти еси ограда», «Ти еси Ісусе, ти моя радосте»), а в інших відбувається відхилення в тональність III ступеня, паралельний мажор («Господи мій, ярость Твою не покажи надо мною», «Превзидох миру, о мій вічний Боже» та в інших).

Деякі канти містять ознаки періодичності («О горе мні грішнику сущу», «О возлюблений сине...»), риси простої репризної двочастинної форми («Зрящи сина, поноснои смерті сужденна») і риси безрепризної двочастинної форми («Нас дія расп'ятого Марія видящи», «Доброго воя цареві ізбранна»). У канті «Надежду мою в Бозі полагаю» можемо спостерегти навіть ознаки простої репризної тричастинної форми. Серед перерахованих вище структур найяскравіше у кантах Туптала виділяється форма періоду. Отже, автор опирається на гармонічну логіку при використанні різних формотворчих типів, а форма у нього стає наслідком єдності поетичного тексту та музичних засобів, які між собою рівноправні.

Таким чином, Дмитро Туптало постає у своїх творах майстром, який вмів використовувати типові елементи жанру, що склалися раніше, і створив цікаві, високопрофесійні взірці. Водночас його канти демонструють зв'язок західної і східнослов'янської традицій у різних аспектах: серед запозичених елементів – це типово барокова вишуканість поетичних текстів з церковною символікою, алегоричними зворотами.

На рівні музичних засобів – це триголоса фактура з достатньо чітким функційним розшаруванням на мелодію з басовим супроводом (при цьому вже зароджуються ознаки гомофонно-гармонічної фактури), використання функційно-гармонічної ладової системи, мажорних і мінорних ладів, регулярної акцентної тактової системи, жанрових ознак європейських танців (менуету, гальярди, сарабанди, павани). У сфері ритміки в кантах Туптала своєрідно перевтілюються українські традиції.

Серед власних українських запозичених елементів у кантах автора можемо назвати створення текстів на релігійні сюжети та написання їх українською церковною мовою; у сфері музичних засобів – зв'язок з українською церковною монодією і фольклором (звідси ладова перемінність, яка зустрічається як у монодії, так і в народній пісні), використання низки типових монодійних послідовок з розспівуванням певного тону, низхідного поступеневого руху в діапазоні кварта, квінти, сексти.

У кантах Д.Туптала також присутні інтонаційні особливості українських ліричних романсів (зокрема, наспівні мелодії широкого дихання, ходи на октаву), характерні ритмічні ознаки українських народних танців, типові для народних пісень кадансові звороти (хід від III через VII підвищений до I ступеня).

Таким чином, свідченням ще однієї характерної ознаки епохи бароко є перехідність ознак кантового жанру, оскільки останній як жанр увібрав досягнення різних традицій, ставши тією базою, на якій пізніше розпочав своє становлення і досяг розквіту жанр українського партесного концерту. А канти Дмитрія Ростовського з їхніми індивідуальними рисами стали типовим явищем епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня. – Варшава-Київ, 1994.
2. Івченко Л.В. До питання про авторство кантів та псалм // З історії української музичної культури. Зб. наук. праць під керів. Н.О.Герасимової-Персидської. – К., 1991. — С. 47–52.
3. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до середини XVIII ст). –Київ-Харків-Нью-Йорк: Вид-во М.П.Коць, 1996.
4. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Упор. і автор передмови Ю.Ясиновський – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1995.

5. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. – К.: Абрис, 1991.
6. Український кант XVII – XVIII століть / Упорядкування та вступна стаття Л.В.Івченко. – К.: Муз. Україна, 1990.
7. Шаров І.Ф. 100 видатних імен України. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 1999.
8. Шреер-Ткаченко О.Я. Історія української музики. – Ч.І. – К.: Муз. Україна, 1980.

Lyubomyra Lastovetska

D.TUPTALO'S (DYMYTRY OF ROSTOV'S) CANTOS:

TO THE PROBLEM OF CORRELATION HERE AUTHOR'S AND BORROWING ELEMENTS

The article presents one of the unique Baroque phenomenon – cantos by Danylo Tuptalo (Dymytry of Rostov's). Here is given the description of his life and activities, cantos characteristics, peculiarities of author's features in cantos by D.Tuptalo.

Key words: piping, genre, music culture, spiritual music.

Юрій Найда
Володимир Общанський

ЄВГЕН КУРАЄВ – ВИКОНАВЕЦЬ, КОМПОЗИТОР, АРАНЖУВАЛЬНИК

У статті вперше подано фактичний матеріал про відомого українського музиканта Є.Кураєва. Розглянуто його творчий і життєвий шлях. Показано необхідність збереження духовної спадщини українського народу.

Ключові слова: стиль, баяніст, композитор, аранжувальник.

Теперішня повноцінна реалізація завдань щодо вирішення національно-культурних проблем є неможливою без творчого переосмислення надбань у галузі музичного краєзнавства. Незалежність України сприяє цьому. Ми повинні пам'ятати творче життя тих художників, які є зразком вірного служіння мистецтву. До числа таких людей по праву можна віднести баяніста Є.Кураєва. Крім статей в періодичній пресі [5, 14] та в художньо-публіцистичних нарисах [2, 51], у яких подані короткі біографічні відомості, спроб висвітлити творче життя відомого музиканта ще не було. Пропонована стаття буде першим кроком на цьому шляху.

Мета статті – розглянути життєвий та творчий шлях Є.Кураєва, показати багатогранність творчості та визначити художню досконалість змісту його музичної діяльності.

Серед імен видатних діячів вітчизняної культури помітне місце належить Євгену Олексійовичу Кураєву – виконавцю, композитору, аранжувальнику, який зробив значний внесок у розвиток музичного мистецтва України. Його творче життя пов'язане з м.Хмельницьким, де він навчався музики. «Життя та творчість – це духовно-практична діяльність особистості, що спрямована на проектування, планування, програмування та творче здійснення нею свого індивідуального життя» [4, 9].

Народився Є.Кураєв 28 вересня 1944 р. в смт. Єлань Волгоградської області, що в Росії. Оскільки його батько, Олексій Пилипович, був військовослужбовцем, сім'я змушена була постійно переїжджати на нове місце служби.

У період з 1949 по 1956 роки сім'я Кураєвих проживає на о.Сахалін, а в 1957 р., коли Євгену виповнилось тринадцять років, переїжджає до м. Хмельницького. Тоді ж хлопець починає займатися в ДМШ № 1, де здобуває свої перші музичні знання. Старанний у заняттях, Євген за два роки опановує три класи і в 1959 р. поступає до Хмельницького музичного училища. Його вчителем з фаху баяна у школі та в училищі був Г.І. Чеський.



*Є.О. Кураєв, 1984 рік
(із домашнього архіву
Г.О. Кураєвої)*

До історії Хмельницького музичного училища Кураєв увійшов не лише як один із перших його випускників. Ще під час навчання в училищі Євген стає лауреатом першої премії першого Всеукраїнського конкурсу баяністів-виконавців, який проходив у м. Києві. Наполеглива праця та природний талант сприяли становленню Є.Кураєва як незвичайної особистості, яскравого, неповторного, а в майбутньому і талановитого виконавця, композитора.

У 1963 р. відбувся перший випуск Хмельницького музичного училища. Випускники зробили святковий концерт. Критика у свою чергу відзначила: «Справжньою майстерністю позначена гра баяніста Євгена Кураєва... «Русские напевы» Михайлова-Беляєва, кілька номерів поза програмою концерту. Відчувалось: з нього може бути талановитий артист» [8, 4]. Слова стали пророчими.

Далі здобувати музичну освіту Кураєв їде до столиці, і з 1963 по 1967 рр. він навчається у Київській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського (клас професора І.А. Яшкевича). І знову численні випробування – конкурси, фестивалі, сольні концерти. Ось що музикознавець Є. Белова пише про виступ Є.Кураєва на традиційному форумі «Баян України», який проходив у м. Києві: «У його короткому, але яскравому виступі з «Токагою» Репнікова – зібраність думки, відшліфованість деталей, академізм у кращому значенні цього слова».

Під час проходження військової служби Є.Кураєв працює артистом ансамблю пісні і танцю Середньоазійського військового округу. Після демобілізації з лав Радянської Армії він повертається до Києва й активно включається в музичне життя міста – працює солістом (баяністом) Київської державної філармонії. Цілком віддаючись своїй улюбленій справі, артист вищої категорії Є.Кураєв виступає майже в усіх великих містах колишнього Радянського Союзу. Крім того, його яскраве виконання слухали в Італії, Франції, Алжирі.

Велика творча дружба єднає Євгена Кураєва з народним артистом України, баяністом Сергієм Грінченком, з яким він довгий час грав у дуєті. Про це пише й А.Семешко у своїх нарисах про С.Грінченка: «Працюючи вже солістом філармонії, Сергій Грінченко багато й успішно виступає з такими блискучими музикантами, як Євген Кураєв (баян) та Євген Тростянський (балалайка)» [6, 18].

Серед багатьох талантів Євгена Олексійовича виділяється ще й талант композитора. У цьому амплуа він почав пробувати себе зі студентських років. Під час навчання в училищі він пише музичний твір для баяна «Прелюдія у старовинному стилі» (інша назва цього твору – «В костелі»). Твір довгий час постійно удосконалювався, доки не викристалізувався в остаточний опус. Пізніше, уже в зрілому віці, Є.Кураєв робить аранжування для двох баянів.

Тяжіння Є.Кураєва до композиторської діяльності визначило напрямок його подальшої роботи. Він багато музики складає для баяна-соло. Насамперед це дитячі п'єси – «Українська полька»; ряд етюдів для учнів ДМШ – «Етюд» G-dur (на вірне положення правої руки під час гамоподібних рухів), «Етюд» e-moll (на розвиток гри мелізмів). Його етюди внесли досить новий, свіжий струмінь у педагогічний репертуар дитячих музичних шкіл і шкіл мистецтв [1]. Крім цього, твори великої форми – «Парафраз на тему російської народної пісні «Вдоль по Питерской», концертні п'єси – «В костелі», «Інтермеццо», «Басо-остинато», які по праву користуються великим успіхом у виконавців, вийшли окремою публікацією [3]. Є в його творчому доробку й чудові аранжування оркестрової музики, створені на замовлення естрадно-симфонічного оркестру Українського радіо і телебачення. Більшість з його оригінальних творів, а саме твори великої форми та концертні п'єси, є досить складними за музичною мовою, об'ємними за формою, фактурно-насиченими, але, незважаючи на це, композитору вдається створити яскраво образний зміст кожного твору, надати найтоншої художньо-емоційної виразності.

Велика любов Є. Кураєва до співу, поряд з інструментальним, визначила й вокально-хорове спрямування його творчості. І тому невід'ємною частиною діяльності Є.Кураєва є постійна співпраця зі славетним, широкознаним квартетом «Явір» у складі народних артистів України Олеся Харченка, Євгена Пруткіна, Володимира Дідуха та Валентина Реуса. Натхненна робота Є.Кураєва приносить свої плоди. З-під пера композитора виходить багато талановитих обробок українських народ-

них пісень для цього ансамблю. Серед них – «Ой у полі три криниченьки», «Куди їдеш, Явтуше», «Ой під вишнею, під черешнею», «По садочку ходжу» та інші. Прикладом майстерно виконаних Кураєвим хорових аранжувань і перекладів може бути відома пісня «Смерека» (музика О.Білаша, вірші М.Ткача). Деякі з цих пісень увійшли до нотної збірки «Співає квартет «Явір» [7].

У високохудожніх обробках композитора знаходимо глибоке розуміння та тонке, найдетальніше врахування яскраво вираженого українського колориту. Наявність багатьох характерних рис народного мелосу свідчить про те, як бережливо поводить ся композитор із першоджерелом. У творчому доробку Є.Кураєва є й вокальні твори, написані для голосу з супроводом фортепіано. Це «Песни отцов» на вірші В.Герасимова, «Я – любов» на вірші В.Винарського та ін. Найяскравіша з них – лірична пісня на вірші В.Юхимовича «Журавка». Проста, без усякого надумання мелодико-гармонічна основа твору оригінально поєднується з літературним текстом. Сконцентровані засоби художньої виразності яскраво відтворюють образ молодой дівчини, нещасливої в коханні.

На превеликий жаль, багато творів так і залишилися в рукописах, хоча вони заслуговують на публікацію та включення до репертуару інструменталістів, вокалістів і хорових колективів. Деякі з цих творів переходять із рук в руки музикантів у вигляді рукописів та ксерокопій. А перші акорди «Лебединої пісні» «В костелі» знайшли своє «видавництво»: разом з епітафією вони викарбувані на пам'ятнику Є.Кураєва.

До кінця свого життя Є.Кураєв завжди залишався вірним улюбленій справі. І ніякі особисто-побутові проблеми не могли вибити його з колії. Усе життя його було присвячене музиці. Діяльність Є.Кураєва характеризувалася великою активністю та багатогранністю. Інтенсивна інструментально-виконавська практика тісно перепліталася із композиторською творчістю. Пробував себе Євген Олексійович і в педагогічній роботі, але його творча, неспокійна душа потребувала виходу за межі педагогічно-методичної роботи вчителя.

Дуже багато мав Є.Кураєв подяк, грамот від міністерства культури та послів різних держав. Остання з них датована 28 вересня 1994 року «За високу виконавську майстерність і великий внесок у розвиток музичної культури України».

12 листопада 1994 р. Євгена Олексійовича Кураєва не стало (трагічно загинув). Тіло перевезено у м. Хмельницький та поховано на кладовищі біля села Шаровечка.

«На превеликий жаль, у фондах Укртелерадіокомпанії нема жодного запису концертних програм Є. Кураєва» [2, 52]. Про творчу музичну діяльність нема публікацій. Не можна знайти його прізвища і в українських енциклопедичних виданнях. Але він залишив значний творчий скарб – музичні твори, оригінальні та неповторні. Кращим йому пам'ятником, безперечно, було б видання його творчої спадщини. Його сестра, Галина Кураєва, зі своїм чоловіком Анатолієм Чабаном брались за цю справу власноруч, але, як часто це буває, не знайшли матеріальної підтримки. Отож, усі матеріали: рукописи, фото, програми, нотні видання – знаходяться в домашньому архіві Г.Кураєвої. Сьогодні ми дякуємо А.Семешку та О.Кмітю, які редагували, упорядкували та видали інструментальні твори Є.Кураєва [3]. Восени 1995 р. у м. Хмельницьку в обласній філармонії в органному залі відбувся творчий вечір пам'яті Є.Кураєва, лейтмотивом якого була п'єса «В костелі» в аудіозаписі.

Життя Є.Кураєва є яскравим прикладом вірного служіння музиці. Творчий образ його життєме у власних творах, у пам'яті друзів і товаришів. Високий професіоналізм, наполеглива праця, відданість обраному фаху, постійне прагнення до самовдосконалення є характерними рисами життєвого та творчого стилю Є.Кураєва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Етюди для баяна на різні види техніки. 3 клас. Учебний репертуар дитячих музичних шкіл, 6-ге видання, перероблене /Редактори-упорядники А.Ф.Нечипоренко, В.В.Угринович. – К.: Музична Україна, 1989.
2. Кульбовський М. Зірка, що передчасно згасла //З подільського кореня. Книга 3 (нариси): Хмельницький, ТОВ НВП «Еврика», 2004.
3. Кураєв Є. Концертні твори для баяна (акордеона). Випуск 5 /Музична редакція та упорядкування А.Семешко, О.Кміть. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006.

4. Назарук Н. Життєва компетентність особистості в ретроспективі психологічного аналізу. //Обрії. Науково-педагогічний журнал: Івано-Франківськ 2 (19), 2004.
5. Найда Ю., Найда В. Із незабутніх //Проскурів: Хмельницький №79 – 80. – 3 жовтня 2003.
6. Семешко А. Роздуми про Майстра (Штрихи до ювілейного портрета Сергія Грінченка). – К.: Асо-opus Publishers, 2003.
7. Співає квартет «Явір» /Упорядник О.М.Харченко. – К.: Музична Україна, 1988.
8. Тимошенко Т. Несіть людям прекрасне. Перший випуск Хмельницького музичного училища //Радянське Поділля: Хмельницький – Неділя, 7 липня 1963 р. – № 135 (9300).

Yuriy Naida

Volodymyr Obshchanskyi

YEVHEN KURAYEV – PERFORMER, COMPOSER, ARRANGER

The article touches the problem of art country lore. Factual material about famous Ukrainian musician E.O. Kuraev has been first presented. His creative and live way has been considered. There the necessity of preservation of the ukrainian nation moral heritage has been revealed.

Key words: style, composer, bayan-player, arranger

Тетяна Данилик

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ МІНІАТЮРИ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджуються образно-стильові тенденції розвитку української скрипкової мініатюри 40-50-х років ХХ ст. у контексті соціокультурних процесів, здійснюється формотворчий аналіз найяскравіших композицій вітчизняних митців.

Ключові слова: скрипкова мініатюра, образно-стильові тенденції, формотворчий аналіз, українське музикознавство.

У період 40-50-х років ХХ ст. мініатюра як усталений жанр у музичній культурі, самодостатня форма творчої діяльності митців, відобразила концепцію людини у цілісній картині світу. Розвиток мініатюри відбувався під впливом історичних процесів того часу.

Вивчення музичної мініатюри дозволило виявити її міжвидову специфіку як системного жанру в мистецтві, що зумовлює певний принцип мислення – мініатюризм. Це відповідно розкрило історико-культурний сенс і зміст феномена мініатюри зсередини – тобто через людину, її спосіб і тип мислення, що відбивають певну картину світу.

В українському музикознавстві творчість середини 40-50-х років ХХ ст. розглядається як альтернатива до 30-х років, позначених активним виявом національного самопізнання та самоутвердження. У післявоєнний період важливе значення мала психологічна установка на життєві обставини, адже суспільство радикально змінилося після перемоги у Другій світовій війні.

Образно-тематичні та стильові особливості розвитку української скрипкової мініатюри частково висвітлювалися у численних дисертаційних та монографічних працях, наукових статтях вітчизняних музикознавців. Над інструментальною творчістю українських композиторів працювали М.Загайкевич [8; 9; 10], С.Павлишин [19; 20], Б.Фільц [25], Ю.Щириця [26; 27], В.Тилик [23], І.Белза [2] та В.Самохвалов. Стильова еволюція української музики була об'єктом дослідження Л.Кияновської [13; 14] та С.Павлишин [19; 20]. Розвитком жанру мініатюри в європейській та українській музичній культурі займалися А.Лядов, Т.Ліванова, О.Алексеєва, М.Дремлюга, Л.Архімович, М.Гордійчук [5], В.Самохвалов, Л.Корній та ін.

Мета статті – визначити особливості розвитку скрипкової мініатюри в Україні протягом 40-50-х років ХХ ст. у контексті тогочасних суспільних процесів.

Протягом 40-х – 50-х рр. ХХ ст. жанр скрипкової мініатюри знаходить все більш активне і масове зацікавлення композиторів. З'являються п'єси А.Кос-Анатольського, С.Людкевича,

В.Гомоляки, Ю.Знаюкова, О.Зноско-Боровського, Д.Клебанова, Б.Яровинського, Ю.Щуровського, М.Гржибовського, А.Мухи, І.Мартона та ін.

У процесі розвитку жанру мініатюри в окреслений період можна виокремити дві важливі тенденції:

- відбулося відображення романтичної типології творчості за рахунок розширення образно-змістового діапазону, тобто оновлення виражальних засобів та конкретизації змісту в програмі;
- розвивалася лінія формування національного композиторського стилю на засадах українського фольклору.

Романтична типологія творчості у жанрі скрипкової мініатюри виявилася насамперед у художньому змісті мініатюр, спрямованому на відображення внутрішніх почуттів, вражень, емоцій. Такий тип емоцій виразно помітний у творах М.Жербіна «Прелюд», Б.Яровинського «Коліскова», М.Завалишиної «Романс», М.Гржибовського «Романс», О.Жука «Арія» та «Рондо-фантазія», А.Кос-Анатольського «Романс», «Танець Дзвінки», чотирьох п'єсах Р.Сімовича та ін. Адже романтизм найбільш глибинно відповідає національній ментальності українців, отримує багатогранне, а попри те, яскраво індивідуальне перевтілення в професійній композиторській школі [4].

Узагальнюючи всю внутрішню множинність жанрового вияву скрипкової мініатюри у творчості композиторів, слід зауважити, що вона досить динамічна: від національних образів з пісенно-танцювальною основою до витонченого суб'єктивного ліризму романтичного світосприйняття [8].

Післявоєнний період найбільше пов'язаний з попередніми естетико-стильовими особливостями 20-30-х рр. Саме в цю пору музична творчість О.Жука, М.Завалишиної, Р.Сімовича та ін. розвивалася значною мірою інертно, хоча вже вимушена рахуватись з реаліями мистецтва, яке зазнало значного впливу комуністичної ідеології [12].

Яскравим прикладом розкриття емоційної сфери людини є «Арія» для скрипки з фортепіано О.Жука. Цей твір побудований на імпровізаційному розвитку мелодії широкого пісенного дихання, котра звучить на фоні рівномірної пульсації акордів фортепіано. Риси форми розмиті. Орієнтиром початку середнього розробкового розділу може бути тільки поява хроматизмів у скрипковій партії (9-ий такт): після цього розпочинаються «блукання» по тональностях, близьких до F-dur. Поступове *crescendo* призводить до потужної кульмінації, зона якої охоплює 8 тактів. Музика раптово «згортається» та приходить до початкового C-dur. У цій тональності повністю проводиться період, з якого розпочиналася «Арія». І тільки в останніх тактах композитор «колісає» мелодію між I та III ступенями, музика заспокоюється та завмирає (*morendo*).

Яскравим прикладом розкриття характерів людей, багатого світу їх душевних переживань може послужити романтична п'єса Д.Клебанова-А.Штогаренка «Пісня», Д.Клебанова «Мелодія» і «Вальс».

«Пісня» виростає зі слов'янської мелодії неквадратної структури у перемінному розмірі. Ця мелодія, завдяки імпровізаційній природі, спонукає до розвитку вже в експозиційному періоді. Форма твору куплетно-варіаційна. Починається «Пісня» вступом (3 т.). Перший куплет (10 т.) написаний у тональності c-moll. Мелодія звучить із поступовим збудженням, тривожністю. Цей куплет має фортепіанне завершення (2т.), і далі звучить хроматична секвенція (4т.) – перехід до другого куплету. Другий куплет звучить у тональності g-moll. Визрівання теми відбувається на тоніці органного басу (*subito pp*). Секвенційно-хроматичний перехід звучить дуже ніжно і підводить до третього куплету (10т.), який повертається в попередню тональність c-moll. Завершують третій куплет і весь твір 4 такти кадансування.

Творчість М.Жербіна зумовила появу таких особливостей ментальної структури мініатюри, як інформаційна насиченість на короткому відрізку часу та лаконізм музичного висловлювання. «Прелюд» М.Жербіна – кантиленний, ліричний твір з м'якою, схвильованою мелодією, написаний у неконтрастній тричастинній формі типу A-A1A2. Класично виражена архітектоніка: перший та третій розділи не виходять за межі діатоніки, ре-мінору, а середній розділ, розвиваючи основну тему, насичує її хроматизмами. Але у кульмінаційній зоні знову повертає в основну тональність. Таким чином, почат-

ковий розділ охоплює 18 тактів (вступні 2 такти + 2 речення по 8 тактів), середній розділ – 8+16 тактів, репризний розділ – складається з трьох речень по 8 тактів.

Щирість і правдивість розповідей про внутрішні переживання простої людини, її сумніви, тривоги притаманні твору О.Зноско-Боровського «Українське скерцо». Цей твір на перший погляд викликає враження безперервної зміни музичних побудов. Адже протягом цілої п'єси основні зміни темпу відбуваються 13 разів. Незважаючи на це, п'єса видається дуже цільною, спрямованою. Це стає можливим завдяки глибинному зв'язку всіх мелодичних побудов твору. За великим рахунком все розмаїття мелодій «Скерцо» виростає з одного інтонаційного зерна. Надзвичайним з'єднуючим фактором є ритм: тритактова фігура $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ пронизує весь твір.

Щодо формотворення, то найбільш вірогідною є подвійна тричастинна форма, збагачена зв'язкою-переходом від кульмінаційного епізоду до репризного невеликою, 8-тактовою кодою.

ПЗФ					
А	В	А	С	Зв'язка А	codetta
40т	22т	22т	45т	13т	25т 8т
ПЗФ		кульм.			

Найбільш вагомим у цій формі є епізод, що знаходиться у точці золотого перетину. На нього припадає кульмінація, він також знаходиться якнайдалше від тонального центру G-dur – розділ звучить у c-moll.

Відгомін складних історичних процесів цього періоду попросту загальмував творчий потенціал композиторів на декілька років (дивовижно, що у роки війни майже завмерла творчість композиторів, хоча і на тлі жевріючого музичного життя відбувалися певні музичні імпрези, серед яких передусім слід згадати святкування 100-річчя від дня народження М.Лисенка у Львові). Серед написаних у цей час творів потрібно згадати декілька скрипкових п'єс С.Людкевича, Д.Клебанова, А.Штогаренка та О.Зноско-Боровського[1].

Середина 40-х-50-х років припадає на повоєнне десятиріччя, і завершення цієї епохи приблизно збігається з початком «хрущовської відлиги». Цей час є складним для оцінок, оскільки, незважаючи на зовнішні численні здобутки, інтенсивність композиторського процесу, велику кількість творів, їх якість далеко не завжди відповідає тогочасним вимогам світового мистецтва, а навіть втрачає ті «завойовані висоти», на котрі піднялося українське скрипкове мистецтво упродовж 20-30-х рр. У цей період у творчості більшості українських композиторів спостерігається орієнтація на фольклор. Це був час створення так званого «академічного стилю» в українській скрипковій музиці, що культивувався і пропагувався в «радянській» музиці цього часу.

Характерним для тенденції формування національного композиторського стилю на засадах українського фольклору є те, що митці творчо переосмислили, збагатили і розвинули скрипкову мініатюру національно-стильовими принципами музичного мислення.

Неофольклорну мініатюру репрезентують скрипкові твори Б.Фільц та І.Мартона. Вони зберігають специфічну мову, використовують фольклорні першоджерела у поєднанні з сучасними принципами музичного мислення: поспівковим тематизмом, модальністю ладової системи, тембровою стилізацією народних інструментів, підголосковою фактурою, варіантністю як основою тематичного розвитку. У творах Б.Фільц «Гумореска» та І.Мартона «Пісня», «Колискова» і «Танець» через етнографічну цілісність, пісенність виявляється душа українського народу.

Перші твори, написані молодим композитором О.Зноско-Боровським, свідчили про демократичний напрямок інтересів автора, широкий діапазон пошуків, бажання сказати своє слово в ряді нових для української музики жанрів. У творах композитора можна знайти побудови, що характером нагадують також елементи як українських, так і зарубіжних імпровізаційних жанрів.

Чудовим прикладом переосмислення і збагачення національного стилю є твори О. Зноско-Боровського «Веселий танець» і «Гуцульська пісня». «Гуцульську пісню» написано у перемінному ладі: мелодія «змагається» між еолійським «ля» та дорійським «ре». У поєднанні неквадратною структурою мелодії (побудови 7-тактові, іноді з додатковим тактом, що повторює 7-й (7+1)) та гуцульською ритмікою «Пісня» створює цілісну картину. Форма твору – строфічна, що теж відповідає

прикарпатській пісенній природі. Ускладненням форми є диференційована роль вступу *maestoso*, *f-ff*. Він зустрічається ще 2 рази, різко контрастуючи з *subito* р основної мелодії. Ці контрастні зіставлення призводять до того, що у творі немає кульмінації (в ній нема потреби).

Форма та манера викладу музичного матеріалу у «Веселому танці» Зноско-Боровського безпосередньо залежить від жанру, обраного композитором. Як у народному танку змінюються солісти й групи танцюристів, стрибки й «плетенка», дівочі та парубочі танцювальні епізоди, так і в згаданій п'єсі змінюються теми, тональності, нюанси та динаміка.

Тональний рух замкнений: G-G-C-F-ES-F-G-G. Динаміка має характер, «схожий на сплеск»: різкі зміни та зіставлення *f*, *P*, *ff*. Форму твору можна було б назвати наскрізною з рисами тричастинності та рондальності. У побудові беруть участь 4 різні мелодичні утворення, які об'єднані рисами української танцювальності. Початкова тема (8т, G-dur) зустрічається протягом усього твору тричі, набуваючи рис рефрену. Всі побудови восьми тактові. Тільки у F-диг'ному епізоді розширюється кадансова зона, одночасно відбувається модуляція у G-dur (2 такти *ff*). Цей двотакт підготовлено *crescendo*, тому *allargando* він сприймається як емоційна кульмінація п'єси. Тим більш логічно сприймається звучання обох G-dur'них початкових мелодій, які своїм поверненням окреслюють тричастинність форми.

У процесі розвитку скрипкової мініатюри склалися підходи, які наповнюють її фольклорними рисами. Такого роду скрипкову мініатюру репрезентують твори Б.Яровинського «Веснянка», «Колискова», А.Кос-Анатольського «Біля водограю», Ю.Щуровського «Експромт», «Танець», «Осіння пісня», А.Мухи «Скерцо», О.Зноско-Боровського «Веселий танець» і «Гуцульська пісня» та ін.

Інтонаційний зміст творів свідчить про прагнення композиторів переосмислити, збагатити і розвинути скрипкову мініатюру національно-стильовими принципами музичного мислення. Зокрема, п'єса Ю.Щуровського «Танець» побудована за принципом «в'язанки» народних пісень. У побудові беруть участь 3 мелодії. Перша (початковий 8-тактовий період, g-moll) – пісенно-декламаційного складу. Друга – коротка, 2-тактова, перехідного плану. Третя – яскраво танцювальна (4 такти). Експозиція цих трьох тем утворює перший великий розділ форми (А). Середній розділ – це розвиток мажорного варіанту першої теми (15т.). Це емоційна кульмінація п'єси. Нарощування темпу, яке тривало до цього моменту (*Andante-Moderato-Allegretto-Allegro*), раптово переривається однотоковою паузою в обох інструментах. Після цього розпочинається репризний розділ. Він дещо динамізований. Наприклад, «пропущено» повільне проведення першої, пісенної теми. Удвічі розширено третій, танцювальний елемент: він займає 8 тактів, нарощує звук та темп. На цій хвилі, у стрімкому танці закінчується п'єса.

Використання фольклорних першоджерел у поєднанні з сучасними принципами музичного мислення допомогли композиторам Б.Фільц («Гумореска») та І.Мартону («Пісня», «Колискова» і «Танець») через етнографічну цілісність, пісенність розкрити душу українського народу.

І.Мартон орієнтується у своїй творчості на фольклорні джерела, залучає до тематизму не лише інтонаційно-ритмічні особливості народної творчості, але й розгорнуті елементи пісенно-танцювальних зразків.

П'єса І.Мартона «Колискова» позначена більшістю виражальних особливостей експозиційного характеру: помірний темп, заколисувачий супровід, малий діапазон мелодії (мала секста). Звертає на себе увагу і колорит музичної теми (підвищений IV та понижений VI ступені), що відбиває риси народних мелодій Закарпаття. Структура мелодії – 8+2+2+2 такти, причому три останні двотакти становлять мелодичне «замикання» на тоніку. Невеликий перехідний розділ (7 тактів) *Piu mosso* вводить у середню частину. Тут жанрові рамки колискової зруйновані: і скрипкова, і фортепіанна партія зазнають розширення як в емоційному, так і в фактурному плані. Діапазон сягає 2-х октав. Структура мелодії тут втрачає квадратність (17 тактів) та стає неподільною. Дві пасажні хвилі (перша – *rosso a rosso gal.*, друга – *rosso acceler.*) завершують на *dim.* цю музичну побудову. 3-й розділ колискової – 16-тактовий період, що своїм мелодичним малюнком виростає з перших 8-ми тактів п'єси: мелодія переходить 2-гу-3-тю октави, супровід малює дещо розмиті образи, розшаровані у трьох регістрах (що потребує запису на 3-х нотних станах). Закінчення цього твору – поступове

«розпорощення» мелодії між учасниками ансамблю, що перегукуються однотактовими трихордовими послівками. Рух зупиняється на тонічній квінті, продубльованій у 4-х з половиною октавах.

Яскравим прикладом поєднання фольклорних першоджерел з сучасними принципами музичного мислення є твір Б.Фільц «Гумореска». Цей твір надзвичайно яскравий, заряджений позитивною енергією, повністю відповідає своїй назві. «Дотепна» пентатонічна мелодія у танцювальному характері, що панує у крайніх розділах тричастинної форми цього твору – втілення доброзичливого гумору в музиці. У середньому розділі композиторка вводить контраст темпу й тональностей: після *A-dur Allegro vivo* приходить *fis-moll*, повільно. Але другій половині цього розділу композиторка віддає роль кульмінації. Причому підхід до кульмінаційної зони відбувається на матеріалі 11-тактового вступу до п'єси. Хвиля руху нарощує темп у двох площинах: агогічній (*accelerando*) та ритмічній (тріолі восьми – тріолі шістнадцяті – тридцять другі).

Форму *Da Caro* Б.Фільц також наближує до традицій народного танцю. Мелодія, що повертає до початкового танцювального елемента у безпівтоновому *A-dur*'і, у невеликій кодї природно переростає у три низхідні пасажі у повному 7-ступеневому ладі – танцювальний вир захоплює і виконавця, і слухача.

Причинами стилістичного розвитку скрипкової мініатюри були як внутрішні, так і зовнішні фактори (прагнення вийти на рівень західноєвропейського мистецтва, формування нової картини світу). Великий вплив на свідомість українських митців справили модернізм та постмодернізм, які вийшли із західної філософії, культурології та естетики. Значний вплив на українську музику справили нове відчуття часопростору та структуралізм у творах зарубіжних митців.

Таким чином, формотворчий та образно-тематичний аналіз доробку українських композиторів у галузі скрипкової мініатюри дозволив зробити певні узагальнення та висновки:

- з'являються нові акценти в етичному спрямуванні романтизму, тобто поступово видозмінюється стиль у творчості композиторів на різних хронологічних етапах: мініатюра концептуально відображає авторський спосіб світоспоглядання і завдяки зв'язку із внутрішнім світом людини віддзеркалює образ світу. Отже, у найбільш широкому культурологічному визначенні, мініатюра відображує власну концепцію Людини та картину світу і породжує мініатюризм як принцип художнього мислення;
- відбулося подальше формування національного композиторського стилю на засадах українського фольклору: поєднувалися фольклорні першоджерела з сучасними принципами музичного мислення.

У процесі дослідження виникли перспективні напрямки розробки цієї теми: виконавський аналіз скрипкової творчості, особливості використання інструментальних мініатюр у виконавській та педагогічній практиці. Їх опрацювання буде запорукою подальшого поглиблення знань про специфіку розвитку українського скрипкового мистецтва ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безотосний М. Україна в добу сталінщини: історія опору. – К.: Вид-во НАН України; Інститут політичних і етнонаціональних досліджень, 2002.
2. Белза І. Б.М.Лятошинський. – К.: Музична Україна, 1947.
3. Боровик М. Сторінки життя // Музика. – К., 1987. – №5. – С. 7-8.
4. Брилинська-Блажкевич Г. Зі спадщини С.Людкевича // Музика. – К., 1985. – №6. – С. 14.
5. Гордійчук М. Класик української музики // Музика. – К., 1994. – №6. – С. 2-8.
6. Грица С. Творчий портрет Ф.М.Колесси. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1964. – С. 18-19.
7. Драго І. Неординарна особистість // Музика. – К., 1996. – №1. – С.12.
8. Загайкевич М. В.Б.Г.Омоляка // Музика. – К., 1985. – №1. – С. 10-12.
9. Загайкевич М.П. Творчість С.Людкевича. – К.: Вид-во АН УРСР; Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії, 1954.
10. Загайкевич М.П. Творчість С.Людкевича: Дис... канд. мист.17.00.02. – К., 1954.
11. Золотовицька І. Творчий портрет Д.Клебанова. К.: Музична Україна, 1980.

12. Історія української музики. / Ред. Л.Пархоменко, О.Литвинова, Б.Фільц та ін. – К.: Наукова думка, 1992. – Т.4.
13. Кияновська Л. Свята до музики любов // Музика. – К., 2003. – №5-6. – С.9-14.
14. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХст.: Монографія. – Тернопіль: Астон, 2000.
15. Козлов В. Вшанування А.Кос-Анатольського // Музика. – К., 1980.
16. Личность. Нация. Общенье. Редакционные беседы. // Муз.академия. – М, 1992. – №2. – С.49-67.
17. Мельник Л. Браво маестро! // Музика. – К., 2004. – №1-2. – С. 18-19.
18. Назар Н. Перерваний каданс // Музика. – К., 1997. – №2. – С.7.
19. Павлишин С. Музика ХХ ст. – Л.: БаК, 2005.
20. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К.: Музична Україна, 1974.
21. Рябуха Н. Простір і час як принципи організації музичного твору // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. – Х.: ХДАДМ, 2001-2002. – № 2-3/1. – С. 29-33.
22. Творчість С.Людкевича: 36 статей. – Львів: Вищ. держ. муз. інст. ім.М.В.Лисенка, 1995.
23. Тилик В. Творчі портрети «В ім'я дружби» // Музика. – К., 1971. – №3.
24. Трошинський В.П., Шевченко А.А. Політична історія України ХХ ст. – К.: Вид-во НАН України; Інститут етнонаціональних досліджень, 2002.
25. Фільц Б. Славетний і незабутній // Музика. – К., 1999. – №3. – С. 26-28.
26. Щириця Ю. В.Гомоляка // Музика. – К., 1980. – №2. – С. 10-11.
27. Щириця Ю. Творчий портрет В.Гомоляки. К.: Музична Україна, 1982.
28. Яворський Е. Слово про майстра // Музика. – К., 1992. – №6. – С.5.

Tetyana Danylyk

THE DEVELOPING OF STYLE TENDENCIES IN VIOLIN MINIATURE IN THE MIDDLE OF THE XX CENTURY

In the following scientific investigation was made research of the manner-style tendencies development peculiarities of the Ukrainian violin miniature in 40-50 years of the XX-th century in the context of social and cultural processes, and also was made form-creative analysis of the most outstanding compositions of the native composers.

Key words: violin miniature, manner-style tendencies, form-creative analysis, Ukrainian music science.

Наталія Сулій

**НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКА СПАДЩИНА ЯЛТИНСЬКОГО
БАНДУРИСТА-ПЕДАГОГА ОЛЕКСІЯ НИРКА**

Стаття присвячена науково-дослідницькій спадщині О.Нирка. Основну увагу зосереджено на 24 кобзарознавчих працях митця задля пізнання та аналізу його наукової спадщини, розкриття ролі його діяльності для історії кобзарства Криму, Кубані й загалом кобзарського мистецтва України.

Ключові слова: кобзарське мистецтво, бандурний репертуар, епос, майстер бандур, національна ідея.

У відродженні української мови й культури в регіонах, де переважає російськомовне населення, часто визначну роль відіграють не державні чинники, а окремі дослідники-ентузіасти. Саме до таких подвижників належить Олексій Нирко – бандурист-педагог, організатор кобзарських колективів на Кримському півострові, невтомний науковець-дослідник кобзарства Криму та Кубані [34, 43-49]. Митець поставив собі за мету всебічно дослідити історію кобзарства Криму та Кубані, де, на думку деяких науковців, кобзарське мистецтво занепало остаточно [9, 2], і довести землякам та цілому світові, що кобзарство є невід'ємним атрибутом культури цих регіонів і ознаки українства там

міцно укріплені й проявляються ще нині.

Досліджуючи протягом тривалого часу кобзарство Криму та Кубані, О.Нирко здійснив сотні поїздок за різними адресами, написав велику кількість листів, повідомлень, розшукав десятки раритетних інструментів. Результатом наполегливої дослідницької діяльності бандуриста, стали 70 праць, серед яких дослідження кобзарознавчого спрямування, а також розвідки, присвячені історії українського театру на півострові, розвитку бібліотек та поширення українських книг. Кобзарознавчі наукові праці публікувалися в українських та закордонних наукових виданнях: «Народна творчість та етнографія», «Мистецтво та освіта», «Кубань: проблеми культури и информатизации» (Краснодар), «Вісник Товариства української культури Кубані», «Науково-практичний журнал: Гуманітарні науки», «Бандура» (Нью-Йорк), «Науковий вісник українського історичного клубу» (Москва), «Науковий вісник українського університету» (Москва) та ін.

Найновіший реєстр кобзарів Криму та Кубані, створений О.Нирком, налічує 146 персоналій, практично невідомих не тільки широкій громадськості, а й музикознавцям-фахівцям. Про окремих з них дослідник написав монографічні нариси, опубліковані в Україні та за її межами. В радянський час дослідження Нирка майже не друкувалися. Виняток становить лише праця про яскравого виконавця, феноменального майстра з виготовлення бандур О.Корнієвського «Кобзарська спадщина Олександра Корнієвського» [10, 8-21], опублікована в «Народній творчості та етнографії». Тому більшість своїх статей О.Нирко передавав всіма можливими способами до Нью-Йорка, де віддавна виходив єдиний у світі україномовний журнал «Бандура» (Нью-Йорк). Саме там побачили світ такі наукові розвідки митця, як: «Чобітько Роман Павлович (1894-1974 рр.)» [11, 15-21], «Шемет Пантелеймон Петрович: кобзарська біографія» [12, 11-17], «Лазаренко Семен Семенович» [13, 28-37], «Йорж Конон Петрович (1893-1963)» [14, 18-25], «Його посадили за бандуру» [15, 44-45], «Монотеатр бандуриста Кручі-Луковецького» [16, 1-12] та найбільш узагальнююча фундаментальна праця О.Нирка – «Кобзарство Кубані» [9, 2-22]. Окремої уваги заслуговують роботи монографічного плану про талановитих особистостей Кубані: «Бандурист Конон Безчасний: Из истории кобзарского искусства на Кубани» [17, 5-8], «Зот Диброва, рыцарь кубанского кобзарства» [18], а також нові, неопубліковані, підсумкові праці Олексія Нирка: «Ансамблі та капели бандуристів Кубані» [19], «Кубанські майстри бандур» [20]; «Неповний реєстр кубанських кобзарів-бандуристів» [22] та «Неповний список репресованих кобзарів-бандуристів Кубані» [23], що є підсумком його багаторічних досліджень українських кобзарів Кубані, а також праця «Ялтинський музей кобзарства Криму та Кубані» [24].

Висвітлення життєвого, творчого шляху О.Нирка, досягнень створених ним колективів знаходимо у публікаціях С.Кочерги, Б.Жеплинського, Р.Польового, В.Іваненка, Н.Костюк, А.Лаби, Н.Сулій, С.Суханової, М.Чорного-Досінчука, О.Яцківа, О.Януша [1-8; 33-37] та ін. Питань наукової спадщини митця у своїх публікаціях торкаються Б.Жеплинський [1, 351; 143], В.Ідзьо [4, 154-158], М.Литвин [8, 24-27] та автор статті [34, 47], які розглядають лише деякі аспекти цієї проблеми.

Мета статті полягає в загальному огляді 24-х вибраних наукових кобзарознавчих праць О.Нирка для більш повної уяви та пізнання його багатой науково-дослідницької спадщини; оцінки внеску митця в історію кобзарства Криму та Кубані й кобзарського мистецтва України загалом.

Серед праць дослідника вагомий інтерес становить наскрізне підсумкове дослідження «**Кобзарство Кубані**» [9, 2-22]. Саме в ньому О.Нирко задається метою, наводячи конкретні факти та по-статі, довести, що на Кубані все-таки існувало і сьогодні існує кобзарське мистецтво, яке принесли з собою кобзарі, що прийшли разом із першими запорізькими переселенцями в 1792 р. Вони були яскравими виразниками народного духу, національної ідеї, найсвідомішою частиною суспільства. Деякі з них стали відомими бандуристами і зробили вагомий внесок в історію кобзарства Кубанського регіону України. Це – А.Головатий, один з перших кобзарів Кубані, К.Безчасний, З.Діброва, С.Діброва, К.Йорж, С.Жарко, І.Шеремет, К.Німченко, О.Кобзар, А.Чорний та ін.

У дослідженні О.Нирко зазначає, що перша хвиля кобзарського відродження піднімається на Кубані на початку ХХ ст., джерелом якого стали давні кобзарські традиції, про які засвідчують такі відомі автори, як Г.Квітка-Основ'яненко (нарис «Головатий»), І.Кияшко (книга «Войсковые певчес-

кие и музыкантские хоры Кубанского казачьего войска, 1811-1911 годы)), І.Попко (праця «Черноморские казаки в их гражданском и военном быту»), Ю. Миролюбов (праці «Славяно-русский фольклор», «О князе Кие – основателе Киевской Руси»), С.Фарфоровський («Филологические записки», «Кобзари на Кубани») та ін., а також «стародавні бандури, мовчазні свідки кобзарської слави», що зберігаються в Катеринодарському історичному музеї.

Олексій Нирко згадує відомі постаті: В.Ємця, Г.Хоткевича, О.Обабка, М.Телігу. Подає історичні відомості про розвиток кобзарського мистецтва на Кубані від найдавніших часів до сьогодення, уважно виділяє піднесення і спади, пов'язані з різними кон'юнктурними обставинами. Головний висновок зводиться до того, що навіть за часів найбільшої політичної кризи кобзарське мистецтво не занепадало і переходило «в підпілля», чекаючи на кращі часи, бо, як пише дослідник, «в глибинах народної свідомості жив завжди невмирущий козацький кобзарський дух» [9, 21].

«Чобітько Роман Павлович (1894-1974)» [11, 15-21] – дослідження, присвячене кубанському бандуристові, організатору і режисеру пересувного українського професійного драматичного театру, самодіяльному композиторові і поету родом зі станиці Ільської. Р.Чобітько – один із народних талантів, всесторонньо обдарований, пристрасний бандурист-співак, бандурист-популяризатор, бандурист-просвітник. Разом зі своєю дружиною Євдокією Бандурко він брав активну участь у громадському та культурному житті не лише станиці, а й усього кубанського краю. Будучи акторами української гастрольної трупи в ст. Сіверській, яка набула статусу професійної, виступали в станицях і містах Кубані. «Дует бандуристів! Дует подружжя Чобітько! Ця неповторна, унікальна пара народних музикантів чарувала уже з афіші: юні, вродливі, типові українські обличчя, барвисті національні костюми, виняткової краси інструменти, які так гармонійно вписувалися у загальну картину. Це був дивовижний психологічний ансамбль закоханих сердець в пісню, в музику, в світлу казку життя... На сцені вони забувалися, вже не були Євдокією та Романом, а ставали узагальненими художніми образами пісні – цієї великої поеми великого народу!» [11, 21], – так поетично характеризував їх творчу діяльність О.Нирко.

«Шемет Пантелеймон Петрович: Кобзарська біографія» [12, 11-17]. Написавши цілий ряд праць, О.Нирко невтомно продовжував розшукувати матеріали про кобзарів Кубані. Результатом пошуків стала розвідка про визначного кубанського бандуриста, учасника провідних капел та ансамблів бандуристів України – Шемета Пантелеймона Петровича. Тут висвітлено чотири періоди життєвого і творчого шляху бандуриста: кубанський (станція Канівська) – 1905-1932 рр.; далекосхідний (Владивосток) – 1932-1942 рр.; дороги Другої світової війни – 1942-1945 рр. та київський – 1945-1984 рр. Незважаючи на негаразди, які траплялися на життєвому шляху митця і не могли не позначитися на його творчості, він займався популяризацією кобзарського мистецтва не тільки в Україні, але й за кордоном.

«Лазаренко Семен Семенович» [13, 28-37] – дослідження, присвячене пам'яті найстаршого кубанського бандуриста, педагога, який своєю активною діяльністю долучився до промоторства бандурного мистецтва кубанського краю, а також гастролював у Києві, Харкові, містах Далекого Сходу, селах і містах Зеленого Клину та за кордоном: у Польщі, Угорщині, Німеччині та ін. Характеризуючи цю колоритну постать, дослідник дає їй таку яскраву характеристику: «Семен Семенович – кубанський бандурист, один з ініціаторів заснування чоловічої капели бандуристів станиці Канівської (1923-1943), її незмінний староста, права рука художнього керівника С.Жарка, соліст-бас, актор-аматор, ведучий-декламатор... Це була людина величезної моральної сили, яка мислить масштабно, минуле й сучасне становище оцінює, опираючись на споконвічну народну мудрість, власний величезний життєвий досвід. Коренастий, широкоплечий козарлюга з великими сильними руками споконвічного хлібороба-воїна, з ясним проникливим поглядом. Він нагадував собою столітнього дубавелетня, якому немає ні вшину, ні зносу... Репертуар його був воістину величезний. Він назвав, награв і наспівав 86 творів за неповні дві доби...» [13, 28, 36].

«Йорж Конон Петрович (1893-1963)» [14, 18-25] – розвідка про кубанського кобзаря першої половини ХХ ст., артиста хору й симфонічного оркестру Кубанського козацького війська, педагога, концертуючого бандуриста-соліста, флейтиста, громадського діяча, предки якого були в числі

тих козаків-запорожців, які переселилися в 1792 р. на Кубань.

Загальну й музичну освіту здобув у військовій школі м. Катеринодара, де отримав високо-професійні навички хорового й сольного співу, засвоїв величезний репертуар з українських пісень, оволодів грою на кількох музичних інструментах симфонічного оркестру. О.Нирко, покликаючись на листи К.Йоржа, написані дослідникові та до письменника І.Шаповала, робить припущення у своїй розвідці, що вперше гру на бандурі Конон Йорж почув, уже будучи артистом симфонічного оркестру, від відомого кобзаря Наддніпрянщини Г.Кожушка. На думку К.Безщасного та О.Нирка, бандура, яку до 1911 р. придбав К.Йорж і самотужки її опановував, очевидно була моделлю О.Корнієвського (1889-1988) – найвидатнішого бандурного майстра України. Конон Йорж концертував у Краснодарі, станиці Канівській, Челбаській, яка, будучи однією з 38-ми історичних козацьких станиць, стала вогнищем української культури, зберігала і плекала у своїх глибинах козацький дух запорізького лицарства. Репертуар кобзаря складали народні пісні, твори національної класики, пісні композиторів-аматорів кубанського регіону. Характеризуючи його виконавський стиль, О.Нирко пише: «Виняткова музикальність, гарний сильний тенор з багатотембральною звуковою палітрою, сплав народної й професійної манери виконавства, глибоке індивідуальне осмислення і відчуття неповторності образу народної пісні лежали в основі виконавського стилю кобзаря, яким він так щедро обдаровував свою аудиторію слухачів» [14, 22].

«Зот Діброва, лицар кубанського кобзарства» [18]. На основі розповідей кубанського козака Пилипа Карловича Мусієнка, кобзаря-побратима Олексія Обабка, К.Безщасного та публікацій А.Доргайленка, О.Панченка, М.Завадського та ін., дослідник розкриває яскраву особистість пропагандиста бандури, української пісні та історії козацтва, справжнього лицаря кубанського кобзарства – Зота Андрійовича Діброву. Перечитуючи сторінка за сторінкою дослідження, сміливо можна стверджувати, що ця грандіозна особистість є «справжнім кобзарським символом». Зот Діброва очолював українську секцію клубу «Нацмен», належав до симфонічного оркестру Кубанського козацького війська, учасниками якого були й Іван Шеремет, Степан Жарко, Конон Безщасний та ін., крім того, він – бандурист-концертант, активний громадський діяч, композитор. Ось як вдало висловлюється про нього О.Нирко: «Безперечно, Ізот Діброва був типовий кубанський козак, волелюбний, сповнений особистої гідності й поваги, розважливий і мудрий. Він точно і тонко реагував на суспільно-політичні зміни в тогочасному суспільстві, завчасно їх прогнозував і ретельно обминав підводні камені, не міняючи раз і назавжди обраного курсу. В часи повсюдного цькування й винищування кобзарства він не відрікся від своєї бандури мальованої, а залишився вірним їй до кінця своїх днів...» [18].

«Бандурист Конон Безщасний: 3 історії кобзарського мистецтва на Кубані» [17, 5-8]. Конон Безщасний – артист-скрипаль Кубанського симфонічного оркестру, бандурист-тенор зі станиці Полтавської. Займався активною кобзарсько-концертною діяльністю впродовж 32-х років, неодноразово гастролюючи станицями і містами Кубані. Керував кобзарською студією при українському педтехнікумі станиці Полтавської, писав поетичні твори, музику до них та озвучував вірші українських кубанських поетів. Популяризатор кобзарського мистецтва з чудовою кобзарською технікою та прекрасними голосовими даними, К.Безщасний вніс вагомий вклад у відродження національної свідомості українського народу. Розвідка О.Нирка містить лист К.Безщасного до січеславського письменника Івана Максимовича Шаповала від 2 жовтня 1965 р., у якому Конон Петрович подає свою біографію. О.Нирку пощастило також листуватися з К.Безщасним (отримав від нього два листи). Аналізуючи у дослідженні епістолярну спадщину Конона Безщасного, він стверджує, що останній міг допускатися неточностей, констатуючи деякі факти, особливо з приводу того, що ні кобзи, ні кобзарів на Кубані не було. Дослідник вважає це висловлювання помилковим, оскільки, на його думку, кубанський бандурист зробив такий висновок, спираючись на свій життєвий та кобзарський досвід. Та й, зрештою, в часи тоталітарного режиму К.Безщасний не мав змоги вільно висловлювати свої думки, бути відвертим.

«Іван Шеремет, кобзар зі станиці Іракліївської» [25, 22]. Дослідження присвячене кубанському бандуристу-тенору, артисту симфонічного оркестру Кубанського козацького війська, одному з піонерів кобзарського відродження на Кубані початку ХХ ст. Івану Шеремету. «Це був великий

громадянин-патріот, – зазначає О.Нирко, – який, як і його побратими, не жив ідеями місцевого патріотизму, а, як М.Рябовіл, «Кубань уважав частиною одної Козацької Землі, що починалась над Дніпром, а кінчалась під Кавказькими горами» [25, 22]. Разом з музикантами-професіоналами Савою Дібровою, Кононом та Никоном Безшасними, котрі також були артистами симфонічного оркестру, піднімав престиж бандури, розголошував її славу, розповсюджуючи її серед Кубансько-Чорноморського козацтва. Іван Шеремет поділяв ідеї Кубанської Законодавчої Ради й Уряду, був учасником бою за станицю Калузьку. Дослідник припускає, що його знищили денікінці. На жаль, О.Ниркові доля Івана Шеремета не відома, як і доля 36-ти кубанських бандуристів із 126-ти розшуканих і документально підтверджених особистостей. О.Нирко сподівався, «що подальші пошуки, можливо, прольють світло на останні роки їх життя», припускаючи, що вони можуть бути трагічними...

«Його посадили за бандуру...» [15, 44-45] – розвідка про кубанського бандуриста, актора-аматора зі станиці Пашківської Петра Гузія, першим кобзарським наставником якого був відомий бандурист Зот Діброва, «лицар кубанського кобзарства». П.Гузій не став бандуристом-концертантом, як його колеги, відомі виконавці Конон Безшасний, Конон Йорж, Роман Чобітько та ін., полем його діяльності була рідна станиця та сцени Краснодару. Він озвучував вокально-хорові номери у виставах, насамперед таких відомих, як «Наталка Полтавка» М.Лисенка – І.Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемівського та ін., а також супроводжував танцювальні номери вистав сам і в складі трієстих музик. Основу репертуару П.Гузія складали українські народні пісні, танці, а також народні пісні, які набули поширення на Кубані. Бандурист проводив культурологічну та громадсько-патріотичну діяльність, за що був арештований органами НКВС і засуджений до розстрілу нібито під приводом причетності до контрреволюційної повстанської організації. Безпідставно засуджений Петро Гузій, як і багато інших репресованих кобзарів-бандуристів, загинув у розквіті сил, хоча не належав до жодних антиурядових угруповань, «працював, як і всі, а за покликаною душі знаходив своє самовираження в музиці й аматорському драматичному мистецтві» [15, 45].

Дослідження під назвою **«Гетьманська бандура кубанського майстра М.О.Вереси»** [26, 139] містить біографічні відомості про кубанського бандуриста-баритона, бандурного майстра, регента-хормейстера, організатора та керівника аматорського музично-драматичного руху Миколу Олексійовича Вересу (1894-1938), родом із закубанської станиці Саратовської. Перед нами постає життєвий та творчий шлях кубанського бандуриста, який, на жаль, закінчився трагічно. Йому інкриміновано участь у контрреволюційній організації та згідно з рішенням органів УНКВС Краснодарського краю засуджено до розстрілу. М.Вересі належить ідея створення гетьманської бандури, яку так і не відомо, чи він реалізував через трагічну долю: «Вересу Миколу Олексійовича безневинно замордував більшовизм, – зазначає О.Нирко, – але пам'ять про нього, про його подвижницьку працю як музиканта-бандуриста і бандурного майстра живе й сьогодні» [26, 139].

«Світлина, оповита легендами» [27, 183-185]. На сторінках розвідки автор дискутує з рядом дослідників історії кобзарства з приводу світлини, датованої 1913 р. (Катеринодар), на якій зображені бандуристи Першої кубанської кобзарської школи Миколи Богуславського, намагаючись з'ясувати, хто ж із дослідників, які публікували її у різних виданнях, дав достовірніше трактування цієї світлини. Однак, на жаль, О.Нирко приходить до висновку, що «світлина Першої кубанської кобзарської школи Миколи Богуславського, в якій Василь Ємець був навчителем, продовжує творити легенди ...» [27, 185].

Праця **«Кубанські майстри бандур»** [20] – результат тривалих пошуків автора станицями Кубані. Тут представлено цілу низку прізвищ майстрів бандур (розповсюджувачів та популяризаторів цього інструмента), непересічних особистостей кубанського краю. Це – Григорій Гусар і Прокіп Смолка (станція Канівська), Тихін Строкун (станція Новопашківська), Микола Вереса (станція Саратовська), Кузьма Німченко (станція Пашківська), Семен Турчинський (станція Сіверська, станція Азовська), краснодарець Дмитро Крикун, а на еміграції Антін Чорний, які заявили про себе вже на поч. ХХ ст. Розвідка становить цінність у тому сенсі, що містить коротку інформацію про кожного з майстрів бандур, їх досягнення в інструментотворенні, опис сконструйованих ними бан-

дур, частина яких знаходиться в Ялтинському музеї кобзарства Криму та Кубані, відкритому стараннями О.Нирка у 1984 р.

«Ансамблі та капели бандуристів на Кубані» [19] – одне із підсумкових досліджень О.Нирка, в якому на підставі віднайдених матеріалів автор робить спробу висвітлити історію, передумови становлення та розвитку колективного кобзарського виконавства на Кубані. Тобто, починаючи від перших згадок про тимчасову колективну гру на бандурах (у розвідках В.Таранухи, О.Обабка, В.Ємця), до сформованих професійних ансамблів та капел.

На сторінках праці знаходимо відомості про засновників та учасників ансамблів і капел бандуристів Кубані, їх активну концертну діяльність станицями та містами краю, виконавський репертуар, мистецько-громадську функцію. Зокрема, мова йде про ансамбль бандуристів станиці Пашківської, заснований у 20-х рр. ХХ ст. Учасниками ансамблю було створено літературну студію «СІМ» організації українських письменників «Село і місто», де студійці аналізували власні та чужі твори, слухали доповіді на літературознавчі теми, дискутували, виступали з концертами перед численною аудиторією слухачів, у якій користувалися неабияким успіхом.

За словами автора, кубанські бандуристи були засновниками колективів не тільки на Кубані, а й поза її межами. Дослідження є ще одним свідченням того, що упродовж першої половини ХХ ст. кобзарське колективне виконавське мистецтво на Кубані активно розвивалося та популяризувалося за будь-яких обставин.

У розвідці «Думний епос у кубанському краї» [21] автор простежує генезу та подальше побутування дум на Кубані кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. У праці представлено цілий ряд імен та прізвищ репрезентаторів цього жанру (Кость Кравченко, Микита Варавва, Василь Шевченко, Дмитро Байда-Суховій, Микола Вереса, Конон Безщасний, Роман Чобітько, Павло Німченко, Михайло Теліга та ін.), подано їх короткі біографічні відомості, творчі здобутки, висвітлено концертну діяльність. Кожен з них певною мірою вніс значну лепту у розвиток та популяризацію козацького епосу на Кубані. Дослідження містить також перелік дум, що входили до виконуваного ними концертного кобзарського репертуару. Серед них: «Дума про трьох братів Азовських», «Самійло Кішка», «Козак Голота», «Дума про невільників», «Дума про Костю Гордієнка», «Іван Богуславець», «Дума про Перемогу» (авторство належить відомому кубанському бандуристу К.Німченку), «Отаман Матяш старий» та ряд ін.

О.Нирко наголошує, що «у даній розвідці, за нашим твердим переконанням, подано лише частину репрезентаторів славнозвісного козацького епосу, який вдалося відтворити за довгі роки пошуків у другій половині ХХ ст. ... Є підстави стверджувати, що і юні бандуристи, такі, як Михайло Горіх, Яків Дерев'яно, Зенон Конограй, Іван Куліш, Юхим Півень, Степан Рідкобородий та інші, теж знали і виконували думи, але документальних свідчень про це ще не розшукано» [21].

«Монотеатр бандуриста Кручі-Луковецького (19.12.1901–13.04.1986): Кобзарська біографія» [16, 1-12]. Праця присвячена оригінальній постаті кобзаря-бандуриста, актора, концертуючого соліста з неабиякими режисерськими даними, митця «виняткової волі», вихідця з с. Косоржа Щигровського району Курської області Василя Никифоровича Луковецького. Розвідка містить кілька підрозділів: «Кобзарська біографія»; «Круча як людина»; «Бандура і голос»; «Костюм». О.Нирко висвітлює всі грані універсального таланту кобзаря, який невтомно популяризував бандурне мистецтво не тільки в Україні, а й в Росії, подорожуючи впродовж 10-ти років у складі чоловічого тріо бандуристів (Дизенко Василь Павлович, Литвиненко Олександр), зокрема гастролюючи у Москві, Московській області, Архангельській, Горьківській, Кримській та Рязанській обласних держфілармоніях. Репертуар тріо складали революційні і сучасні, історичні, козацькі, народні та гумористичні пісні, а також твори українських композиторів М.Богуславського, П.Козицького, М.Леонтовича, М.Лисенка та ін. Успіх цих тривалих виступів Круча-Луковецький мотивував тим, що «український народ живе повсюди, і, якби не ми, то де б вони почули близьку їх серцю українську пісню?» [16, 2]. Автор зауважує, що виступи В.Луковецького сприймалися з великим успіхом і мали «величезне патріотично-виховне значення. А гастролі за межами України символізували саму Україну!.. Круча зачаровував не лише високопрофесійною (універсальною) майстерністю, а й неповторністю. Воло-

діючи природним даром перевтілення, елементами високого артистизму та властивого українській природі народного гумору, Василь на сцені був справжнім монотеатром. Його буквально не відпустили зі сцени, а він, в свою чергу, ніколи не відмовлявся виконувати на біс. Здавалось, що його репертуар, його мистецтво безмежне в своїй красі й неповторності» [16, 5].

«Бандура не продається !» (фрагментарна розповідь про кримського бандуриста Карпа Кобзаря-Лудильника (бл. 1870-1940)) [28, 12] – розвідка про бандуриста Карпа Кобзаря-Лудильника (автору праці невідоме справжнє прізвище), який відіграв неабияку роль у створенні першої капели бандуристів у Сімферополі, «мав незаперечний кобзарський авторитет не лише в Сімферополі, а й у всьому Криму, був зразком, еталоном, висококваліфікованим інтерпретатором кобзарської спадщини. По ньому рівнялися. Його виступи на сцені Українського клубу розбудили зачаєну кобзарську снагу ...» [28, 12]. Короткі відомості про кобзаря дослідник отримав з уст Василя Кулиничча, культуролога, скрипальця, актора, режисера, який мав нагоду спілкуватися та виступати з Кобзарем-Лудильником дуетом і зумів якнайкраще охарактеризувати його не тільки як виконавця, а й як особистість, українського патріота: «Дуже любив рідну українську мову. Любив, аж тремтів. Україну, рідну мову, бандуру любив душею !» [28, 12].

«Андрій Цемко – митець із Ялти» [29]. Тут автор подає фрагментарні відомості про життєвий шлях та подвижницьку працю всебічно обдарованого музиканта, актора, промотора кобзарського мистецтва, який усе своє свідоме життя віддав служінню українській культурі, утвердженню національної ідеї. Андрій Цемко був одним з перших, хто гастролував з кримським мистецьким колективом за кордоном.

«Кобзар із кримського бескида Михайло Буханець (29.09.1897-1975)» [30, 19], родом з Київщини – бандурист-баритон, скрипаль, художник-аматор, висококваліфікований дендролог, публіцист, автор поетичних та музичних текстів, супроводів для бандури. Упродовж тридцяти останніх років життя вів активну концертно-кобзарську діяльність у Криму. «Це тип кобзаря скромного й малопомітного на часом галасливому кобзарському обрії, – відзначає О.Нирко, – це кобзар, який, як той чорний віл, тихо тягнув нелегкого кобзарського воза по білому світу аж до домовини. Він непомітно з'явився і непомітно згас, як і не було його. А був. А буде! І так споконвіку на нашій славній Україні!» [30, 19].

«Дзвени, бандуро, в пам'яті моїй ...» [31, 6]. З-поміж праць, присвячених постатям кобзарів-бандуристів Криму та Кубані, вирізняється розвідка, в якій окреслено творчий портрет бандуристки Віри Хелемелі (Ніколаєвої), яка, незважаючи на свій короткий вік (1935-1983), зуміла здійснити значний внесок не тільки у розвиток та популяризацію кобзарського мистецтва у Кримській області, але й стала піонером у започаткуванні професійного навчання гри на бандурі при Феодосійській музичній школі №1 (1961 р.) та створила капелу бандуристів при міському Будинку культури. О.Нирко дав високу оцінку діяльності бандуристки, чия багатогранна особистість не залишилася поза увагою тогочасних музикознавців: «З'явився фахівець-ентузіаст, і відродився жанр! Прибув кобзар, а наші люди були і є на цій древній землі споконвіку. Слава кобзарці! Невмирущий її трудовий подвиг!» [31, 6].

У розвідці **«Капелі – 35 (творча характеристика)»** [32] розкрито основні грані діяльності Ялтинської народної самодіяльної капели бандуристок ім. Степана Руданського Кримського державного гуманітарного інституту, засновником і незмінним керівником якої був педагог-бандурист, відмінник народної освіти (1971), заслужений працівник культури України (1993) Олексій Нирко. Тут представлено інформацію про методичну та матеріальну базу капели, виконуваний репертуар, відомості про активну концертну діяльність (участь у численних міських, обласних, республіканських, всесоюзних оглядах художньої самодіяльності, у всесвітніх фольклорних фестивалях-конкурсах; виступи на радіо та телебаченні, в тому числі й за кордоном), про численні нагороди, відгуки в українській та зарубіжній пресі; створення під впливом діяльності капели ще двох колективів бандуристів «Кримські проліски» (1975) та напівпрофесійного ансамблю бандуристок «Зоряниці» (1990), які удостоєні звання народних; проведення обласних семінарів та першого Всеукраїнського республіканського семінару керівників дитячих капел та ансамблів бандуристів, а від 1992 р.

– щорічних кобзарських фестивалів «Дзвени, бандуро» ім. М.Лисенка та ін. Тобто автором висвітлено найвагоміші досягнення капели за час її існування. Багатогранна діяльність цього колективу заслуговує на високу оцінку, оскільки своєю працею, як справедливо відзначає О.Нирко, вона «утверджує наявність і життєздатність українства в Криму, зокрема, в середовищі молодого покоління. Протягом своєї історії Капела з науково-методичним кобзарським кабінетом та музеєм кобзарського мистецтва була і є базовим кобзарським центром Криму та Кубані. Як високохудожній мистецький колектив вона стає взірцем і об'єктом наслідування для відроджуваного кобзарства в регіоні й сприяє його професіоналізації...» [32].

«Ялтинський музей кобзарства Криму та Кубані» [24]. Вагомою часткою багатогранної діяльності О.Нирка є колекціонування раритетного інструментарію та створення ним у 1984 р. музею кобзарського мистецтва Криму та Кубані при Ялтинському педагогічному училищі (нині Кримський державний гуманітарний інститут). У цьому музеї О.Нирком зібрано понад півтора десятка інструментів різної форми та конструкції відомих майстрів і бандуристів: киянина Антона Паплинського, Олександра Корнієвського, два інструменти братів Дмитра і Володимира Лазаренків, які грали в Кубанській капелі, станиці Канівській у 20-30-х рр., рідкісні бандури місцевих майстрів А.Цемка, П.Смолки. Бандуру М.Теліги розшукав у Кракові. «Найстарша» бандура з 1914 р., «наймолодша» – сучасного кубанського майстра Семена Турчинського зі станиці Азовської. Всі раритетні цінності детально паспортизовані, описані Нирком і ґрунтовно проаналізовані у статті «Ялтинський музей кобзарства Криму та Кубані».

Збір експонатів було розпочато 1946 р. «В основне їх число входять давні бандури кустарного виготовлення, документи та матеріали, причетні до кобзарства досліджуваного регіону, окремі деталі бандур і інструменти, якими робили бандури, фотографії, листування, книги, журнали з відомостями про майстрів та бандуристів, спогади сучасників тощо» [24], – так підсумовує зроблене ініціатор створення музею. Головною метою, на думку Нирка, є «збереження пам'яті про кобзарську культуру кримсько-кубанського регіону України, увіковічнення імен видатних майстрів, творців бандур і виконавців-бандуристів. Адже, цим ніхто не займався». О.Нирко продовжував пошуки народних інструментів та цікавих історичних матеріалів. Фонди його музею постійно розширювалися, і було б доцільним, щоби вони отримали належний державний захист.

«Кобзарська спадщина Олександра Корнієвського» [10, 8-21] – розвідка, присвячена видатному майстрові з виготовлення музичних інструментів, кобзарю-віртуозу, різьбярю по дереву, творцю одного з кращих типів київсько-чернігівської бандури, основоположнику практичної школи гри на ній. В історію кобзарського мистецтва О.Корнієвський увійшов як найвидатніший майстер бандур України. О.Нирко зазначає, що бандури конструкції О.Корнієвського слугували взірцем для кубанських майстрів-бандуристів І.Гусара, Д.Крикуна, П.Смолки; були у кубанських кобзарів-бандуристів К.Безщасного, А.Бобиря, В.Кабачка, С.Жарка, братів Лазаренків (Володимира, Дмитра і Семена), М.Підгайної та ін. [10, 18].

Особливий інтерес становлять **«Неповний реєстр кубанських кобзарів-бандуристів»**[22] та **«Неповний список репресованих кобзарів-бандуристів Кубані»**[23], дбайливо складені О.Нирком, що є підсумком його багаторічних досліджень українських кобзарів Кубані. **«Неповний реєстр...»** вміщує 146 персоналій, поданих в алфавітному порядку, коротку інформацію про кожного з них, а саме: прізвище, ім'я та по батькові (у більшості випадків), час та місце кобзарювання, а також джерела походження даних. У **«Неповному списку...»** представлено стислі біографічні відомості про 27 репресованих кобзарів-бандуристів Кубані та їх багатогранну діяльність: громадсько-політичну, просвітницьку, концертну, педагогічну. Список супроводжується світлинами.

Огляд науково-дослідницької спадщини О.Нирка засвідчує, що кобзарознавець успішно розробляв тему побутування кобзарства на Україні та за її межами, зокрема на територіях, у яких ще досі збереглися традиції українства, найяскравішим виразником якого є кобзарське мистецтво. Наукові кобзарознавчі праці дослідника є переконливим доказом того, що нитки українства в Криму й на Кубані не переривалися, не зважаючи на титанічні зусилля численних русифікаторів, тобто кобзарство було і є невід'ємним культурним атрибутом Криму та Кубані.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жеплинський Б. Олексій Нирко – дослідник кобзарства Криму та Кубані // Українська періодика: історія і сучасність. – Львів, 2002. – С. 349-351; Подвижник кобзарства в Криму і Кубані // Кобзарськими стежками. – Львів, 2002. – С. 79, 129-130, 138-143, 275; Подвижник бандури в Криму і на Кубані // Бандура (Нью-Йорк). – 1994. – № 49-50. – Липень-жовтень. – С. 23-25.
2. Заграєвська З. Дитяча капела бандуристів // Народна творчість та етнографія. – 1979. – №2. – С. 93.
3. Ivanenko Volodimir. Crimean snowdrops // News from Ukraine. – 1979. – № 22. – May. – S. 4.
4. Ідзьо В. Бандурист-педагог Олексій Федорович Нирко – на шпальтах Нью-Йоркського квартальника «Бандура» // Науковий вісник українського історичного клубу. – Т. 9. – М., 2004. – С. 154-158.
5. Костюк Н. Бандурист-подвижник. До 75-річчя Олексія Нирка // Бандура (Нью-Йорк). – 2001. – № 76. – Липень-грудень. – С. 63-64.
6. Кочерга С. Терниста дорога маестро//Берегиня. – 2003. – №4. – С. 71-79; Кобзарський фестиваль// Кримська світлиця. – 1994. – № 14. – 2 квітня. – С.2; Грай, моя бандуро // Кримська світлиця. – 1998. – № 39-40. – С. 7 та ін.
7. Лаба А. Людина та епоха. Олексій Нирко – бандурист від Бога // Гуманітарні науки. – 2001. – № 1. – С.163-166.
8. Литвин М. Ще жива козацька мати // Бандура (Нью-Йорк). – 1994. – № 47-48. – Січень-квітень. – С. 24-27.
9. Нирко О. Кобзарство Кубані // Бандура (Нью-Йорк). – 1995. – № 52-53. – С. 2-22.
10. Нирко О. Кобзарська спадщина О.С. Корнієвського // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 2. – С. 8-21.
11. Нирко О. Чобітько Роман Павлович (1894-1974) // Бандура (Нью-Йорк). – 1994. – №49-50. – Липень-жовтень. – С. 15-21.
12. Нирко О. Шемет Пантелеймон Петрович: Кобзарська біографія // Бандура (Нью-Йорк). – 1995. – № 53-54. – Липень-жовтень. – С. 11-17.
13. Нирко О. Лазаренко Семен Семенович // Бандура (Нью-Йорк). – 1995. – № 51-52. – Січень-квітень. – С. 28-37.
14. Нирко О. Йорж Конон Петрович // Бандура (Нью-Йорк). – 1996. – № 55-56. – Липень-жовтень. – С. 18-25.
15. Нирко О. «Його посадили за бандуру...» // Мистецтво та освіта. – 2000. – №3. – С. 44-45.
16. Нирко О. Монотеатр бандуриста Кручі-Луковецького // Бандура. (Нью-Йорк). – 1997. – № 57-58. – Липень-жовтень. – С. 1-12.
17. Нирко А. Бандурист Конон Безчасний: Из истории кобзарского искусства на Кубани // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар, 1997. – №2 (9). – С. 5-8.
18. Нирко А. Зот Диброва, рыцарь кубанского кобзарства. – Рукопис. – Ялта, 1999.
19. Нирко О. Ансамблі та капели бандуристів на Кубані. – Рукопис. – Ялта (рік написання праці не вказаний).
20. Нирко О. Кубанські майстри бандур. – Рукопис. – Ялта (рік написання праці не вказаний).
21. Нирко О. Думний епос у кубанському краї. – Рукопис. – Ялта (рік написання праці не вказаний).
22. Нирко О. Неповний реєстр кубанських кобзарів-бандуристів. – Рукопис. – Ялта (рік написання праці не вказаний).
23. Нирко О. Неповний список репресованих кобзарів-бандуристів Кубані // Польовий Р. Кубанська Україна. – К., 2002. – С. 178-199.
24. Нирко О. Ялтинський музей кобзарства Криму та Кубані. – Рукопис. – Ялта (рік написання праці не вказаний).

25. Нирко О. Іван Шеремет, кобзар зі станиці Іракліївської // Кримська світлиця. – 2000. – №111-113. – 15 грудня. – С. 22.
26. Нирко О. Гетьманська бандура кубанського майстра М.О. Вереси // Третий кубанские литературно-исторические чтения. – Краснодар, 2001. – С. 139.
27. Нирко О. Світлина, оповита легендами // Науковий вісник українського історичного клубу. – Т.ІХ. – М., 2004. – 183-185.
28. Нирко О. «Бандура не продається!» (фрагментарна розповідь про кримського бандуриста Карпа Кобзаря-Лудильника (1870-1940) // Кримська світлиця. – 2003. – №31. – 1 серпня. – С. 12.
29. Нирко О. Андрій Цемко – митець із Ялти. – Рукопис. – Ялта, 2002.
30. Нирко О. Кобзар із кримського бескида Михайло Буханець (29.09. 1897-1975) // Кримська світлиця. – 2003. – №50. – 12 грудня. – С. 19.
31. Нирко О. «Дзвени, бандуро, в пам'яті мойй». – Рукопис. – Ялта, 2002.
32. Нирко О. Капелі – 35 (творча характеристика). – Рукопис. – Ялта, 1999.
33. Польовий Р. Нирко Олександр Федорович // Кубанська Україна. – К., 2002. – С. 99, 157, 178, 196, 302, 303; Ялтинський бандурист Олександр Нирко // Кобзарі в моєму житті. – К., 2003. – С. 62-65.
34. Сулій Н. Олександр Нирко – бандурист-педагог, дослідник кобзарства Криму та Кубані // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1(16). – 2006. – С. 43-49.
35. Суханова С. Ювілей Ялтинської капели бандуристів // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 5-6. – Листопад-грудень. – С. 116-117.
36. Чорний-Досінчук М. Олександр Нирко – бандурист-віртуоз // Свобода (Джерзі-Сіті, Нью-Йорк). – 1995. – № 82. – 3 травня. – С. 1; Кримські бандуристські // Християнський голос (Мюнхен). – 1991. – № 38. – 26 вересня. – С. 5
37. Януш О. Нирко Олександр Федорович // Тарас Шевченко і Крим: Енциклопедія-довідник. – Сімферополь: Таврія, 2001. – С. 118, 181-182, 287.
37. Яцків О. Кобзар-характерник // Вісник товариства української культури Кубані. – Краснодар, 2001. – № 1. – С. 3.

Nataliya Syliy

THE SCIENTIFIC-RESEARCH HERITAGE OF YALTYNSKYI BANDURA PLAYER,
AND PEDAGOGUE OLEKSA NYRKA

The article is devoted to the scientific and investigative activities of O.Nyrko. The main attention is concentrated on the 24-th kobzar's creations of author for the cognition and the analysis of his scientific works, consider the role of his activities for the history of kobzars of the Crimea and Cuban' and for the kobzar's creation at all.

Key words: kobza-piayer art, repertoire for bandura, epos, craftsman of bandures, national idea.

Оксана Миронова

РОЛЬ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ М. СТРИЯ ТА СТРИЙЩИНИ У РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКИХ
ТРАДИЦІЙ ГАЛИЧИННИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті висвітлюються проблеми створення хорового колективу «Боян» у Стрию та побудови центру культури Стрийщини – Народного діому на основі архівних матеріалів Стрийського музею ім. Остапа Нижанківського, краєзнавчого музею «Верховина» та тогочасної періодики.

Ключові слова: музичне життя та культура, хорові об'єднання, музичні осередки, культурно-мистецькі традиції.

Значне пожвавлення музичного життя, яке настало на західноукраїнських землях у 60-і рр. XIX ст., поставило перед громадськістю питання про тісніше згуртування місцевих музичних сил, передусім хорових колективів, які могли б обслуговувати ті або інші мистецькі заходи. У Львові на той час існували два досить значні центри співацької культури: хор духовної семінарії та хор Ставропігійської бурси, заснований у 1831 р. Обидва колективи виховали чимало співаків, знавців і любителів музики. Проте режим культових закладів, якими були і семінарія, і Ставропігія, не сприяв розвиткові світської музики. Хори лише зрідка брали участь у публічних концертах і аж ніяк не могли компенсувати відсутність світських музичних об'єднань.

Перша спроба заснування українського музичного товариства в Галичині пов'язана з датою 15 листопада 1861 р. [4, 67]. Віце-маршалкові галицького сейму Юліанові Лаврівському вдалося отримати дозвіл на відкриття «Руської Бесіди» у Львові. Товариство мало на меті організацію українського професійного театру. Для цього завдяки популяризації театральної справи в Галичині, а відтак і фінансової підтримки громадськості почали викінчувати концертний зал Народного Дому у Львові, докуповувати все необхідне для театру та займатися кадровими питаннями. Одночасно «Руська Бесіда» вже організувала музично-декламаційні вечори, на яких могли проявити свої здібності молоді виконавці-співаки, диригенти, студентські хори, актори. Перший такий музично-декламаційний вечір відбувся під час урочистого відкриття «Руської бесіди», а наступний – 26 лютого 1862 р. Звичайно ж, для майбутнього театру як музично-драматичного був необхідний відповідний репертуар та антрактова універсальна музика. Тому в 1863 р. засновано у Львові співооче товариство. Хорове об'єднання, створене з ініціативи товариства «Руської бесіди», мало на меті підготувати кадри співаків для майбутньої театральної трупи [3, 42-43].

Перша вистава театру «Руської Бесіди» відбулася у Народному Домі Львова 29 березня 1964 р. Це стало одним з найбільших свят для всіх галичан. На початку виконано увертюру М. Вербицького (спеціально замовлену композиторові до цього свята, і написану ним впродовж зими 1862-1863 рр. [4, 68]). Для відкриття театального сезону вибрано виставу «Маруся», перероблену з повісті Г. Квітки-Основ'яненка та з музикою Вінкента Квятковського. Примітно оригінальним і по сьогодні залишається те, що в антрактах оркестр грав коломийки Тимпольського та ін. [2].

Через деякий час А. Вахнянин поновив спробу надати аматорському рухові організованих форм. У 1870 р. ним засновано хорове товариство «Теорбан» («Торбан»), при якому з перших днів функціонування діяв гурток навчання гри на інструментах, названий «Музичною школою». Керівником «школи» був польський композитор і теоретик М. Гуневич. Але товариство не знайшло належної підтримки у громадськості Львова, вся організація «Торбана» здійснювалась одним Вахнянином. Внаслідок матеріальних труднощів, через рік після заснування, діяльність колективу почала занепадати і незабаром зовсім припинилася.

Поява музичних об'єднань позитивно вплинула на якість і кількість концертів та музичних вечорів. Це яскраво проявилось особливо у 80-х роках XIX ст., коли в Західній Україні сформувалось вже декілька визначних хорових колективів.

Одним з них був молодіжний хор «Академічного братства», діяльність якого розпочалась із згаданих уже артистичних мандрівок. У 1885 р. хор очолив талановитий диригент і громадський діяч О. Нижанківський (1863 - 1919). За час його керування зріс мистецький рівень хору, а студентські «артистичні прогульки» перетворились у справжні гастрольні поїздки кращих співаків і музикантів. Число учасників за таких обставин зменшилось від 40-50 до 12-16-ти чоловік, так званої дванадцятки і шістнадцятки виключно добірних музикантів.

Діяльність численних хорових колективів, передусім хору «Академічного братства», підготувала відповідний ґрунт для створення масової організації, яка об'єднала б і згуртувала музичні сили Західної України та піднесла б їх на справді професійний рівень. Конкретним проявом цих нагрітих вимог стало заснування у Львові музично-співацького товариства «Львівський Боян». Згадку про ідею створення хорового товариства знаходимо в машинописі від листопада 1903 р. за підписом М. Волошина, голови Івана Реваковича та др. Юліана Кмити, писаря: «Посередній почин до заснування Львівського Бояна дали артистичні прогульки з хором (чи то 12-ки, чи 16-ки) під упра-

вою знаменитого нашого диригента О. Нижанковського, а значіння таких прогульок спонукало виділ Руської Бесіди, що в році 1891 закупив фортеп'яні і скликав перші збори загальні Львівського Бояна на день 2 лютого 1891. Збори під проводом о. П. Бажанського вибрали перший виділ, до котрого ввійшли: проф. В. Шухевич як голова, др. Ст. Федак як місто голова (заступник – О. М.), проф. Н. Вахнянин як диригент, п. Євгенія Хандерис як виділові. А п. Берта Ганінчак і Д. Січинський як заступники – і ухвалили статут товариства». Збори прийняли регулямін (правила) і статут, які чітко визначали мету і завдання товариства. 2 лютого 1891 р. вважається датою заснування хорového товариства «Львівський Боян».

Як бачимо, «Львівський Боян» ставив перед собою великі завдання у справі пропаганди музичного мистецтва серед населення і розвитку української музики, а внутрішнє життя товариства було визначене точними, добре продуманими правилами. Крім того, до завдань «Бояна» входили також організація музичної школи, нотного видавництва і бібліотеки, влаштування конкурсів на кращі композиції тощо, про що йдеться у четвертому параграфі статуту. Як відзначає музикознавець М. Загайкевич, „своєю структурою «Боян» наближався до тогочасних західноєвропейських філармоній та академій, що охоплювали різні галузі музичного життя” [3].

Діяльність «Бояна» розвивалась дуже інтенсивно і насичено. У лави товариства вступала молодь, численні аматори музики і співу. Вже 28 березня 1891 р. відбувся перший прилюдний виступ хору «Боян», приурочений до Шевченківських свят. У тому ж році, крім концертів у Львові, відбулись гастрольні виїзди хору до Станиславова, Стрия, Лавочного. Наприкінці 1891 р. «Боян» удостоївся честі репрезентувати українське мистецтво на святкових концертах у Празі, влаштованих з нагоди відкриття чеської Крайової виставки.

На зразок «Львівського Бояна» по усій Східній Галичині почали творитися подібні хорові товариства: в Перемишлі (1891), Бережанах (1892), Стрию (1894), Коломиї (1893), Станиславові (1895), Чернівцях (1899), Тернополі (1901), Снятині (1901), Самборі (1914), Дрогобичі (1922), Тереховлі, Калущі, Перемишлянах, Бориславі, Сяноці, Бродах, Болехові, Садгороді, Вишнівцях, Заставні, Кіцмані, Вижницьі, Чорткові (кін. 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст.). Сітка товариств шириться і на Наддніпрянську Україну – в Київ та Полтаву, також в діаспору – у Нью-Йорк та Детройт (США), у Вініпег (Канада) [9].

Диригуючи хором академічної гімназії, О. Нижанківський напрацював великий репертуар і проводив мандрівні концерти в Галичині, Закарпатті й Буковині. Вони були дуже популярними, і для подальших гастролей хор розділювався на дві мандрівні частини – східну і західну. Диригентом другої мандруючої частини хору – «шістнадцятки» був брат Остапа, Володимир Нижанківський (1865-1903), який у 1894 р., (а за спогадами сестри, Осипи Нижанківської-Бобикевич – у 1892 р.) організував у Стрию хор «Кружок музичний», що за структурою і завданнями був цілком аналогічний «Львівському Боянові». ¹ І справді, у 1901 р. його перейменовано на «Стрийський Боян». Про це читаємо у згадуваних вище матеріалах, а саме – в машинописі від 1903 р. за підписами голови Івана Реваковича та др. Юліана Кмити, писаря: «За ініціативою посла Др. Євгена Олесницького і бл. п. о. Нижанковського основали в р. 1894 стріяни при Тов. «Руске Касино в Стрию» «Кружок Музичний». Окремого товариства не завязано з огляду на малу кількість членів. Кружок мав писаний регулямін о 19 параграфах. В р. 1901 переіменовано кружок в окреме товариство «Стрийський Боян», оперте на статутах, уложених на лад «Львівського Бояна». З огляду, що властива заслуга існування товариства припадає основателям кружка, – подаємо основателів кружка, а не товариства по імені, суть то: Др. Євген Олесницький посол і адвокат, бл. п. о. Володимир Нижанковський, бл. п. о. Олекса Бобикевич, Іван Вахнянин проф. ц. к. гімн. Членів дійсних в часі основання було 19, з чого 9 женщин, членів спомагаючих не було і нема. Товариство поставило собі за задачу плекане головно українсько-національного співу як хорального, так сольового. Ціль сю старався і стараєсь Боян осягнути через спільні вправи, продукції музикальні, товариські вечерниці, прогульки та удержуване

¹ Сьогодні маємо достовірну інформацію про те, що «Стрийський Боян» як хорове товариство організовано в 1894 р. Дата, яку наводить Осипа-Нижанківська-Бобикевич стосується насамперед концертуючої групи, очолюваної Володимиром Нижанківським.

музичної бібліотеки).

Як бачимо, спочатку в хорі брало участь 19 осіб, але з часом кількість хористів зростає до 49. Заняття колективу проводились регулярно два рази в тиждень, на яких вивчались твори українських, західноєвропейських композиторів та народні пісні. В. Нижанківський – талановитий, енергійний диригент – зумів за короткий час досягнути помітних результатів, що дало можливість «Стрийському Бояну» за місяць після заснування виступати зі своїми першими концертами в містах Стрию та Жидачеві: «Першим диригентом товариства, котрий відтак коло існування і розвою поклав великі заслуги, був о. Володимир Нижанковський; під его діригентурою відразу станув Боян на кріпкій основі і вже в місяць по завязанню дав кружок удачний концерт».¹ Через місяць «Стрийський Боян» проводить низку концертів в Стрию та Трускавці за участю С. Крушельницької. Цікаво те, що вже в перших концертах виконується складна та різноманітна програма, яку подаємо в оригіналі:

1. Вербицький «Заповіт» – виконує хор.
2. Кумановський – «В'язанка українських народних пісень» – хор.
3. Варламов – «Красний сарафан» – дует скрипок в супроводі фортепіано.
4. Топольницький – «Quodlibet» – хор.
5. Лисенко – «Верховина» – хор.

Вперше цього року в Стрию «Боян» дає для дітей концерти, на яких виконується і опера «Коза-Дерева» М. Лисенка.

У 90-х рр. XIX ст. по всій Галичині були поширені Шевченківські концерти, та в Стрию до виникнення «Бояна» вони не організовувались власними силами. На Шевченкові дні приїздив з концертами «Львівський Боян». Аж у 1895 р. «Стрийський Боян»² святково відзначає Шевченківські дати і дає концерт за участю С. Крушельницької, І. Левицького та диригента «Львівського Бояна» О. Нижанківського, під керуванням якого хор вдало виконав: «Хустину» Г. Топольницького, «Руську пісню» («До руської пісні» – О. М.) В. Матюка, «Туман хвилями лягає» М. Лисенка.

Інші номери програми виконували солісти. Як засвідчили місцеві часописи, концерт пройшов дуже вдало, зал зірвався гучними оплесками і довго не відпускав виконавців зі сцени. З цього часу річницю смерті Кобзаря «Стрийський Боян» відзначав регулярно кожного року. З 1895 р. «Боян» починає виїжджати з концертами по навколишніх селах. Так, 25 червня «Боян» дав концерт в селі Любінцях, який надзвичайно сподобався селянам.

У липні 1895 р. В. Нижанківський захворів і був змушений тимчасово припинити роботу в хорі: «У липні 1895 обняв діригентуру о. Гавриш з Синевідська і за его часів в р. 1895 дав кружок по раз перший концерт в пам'яті Тараса, а від того часу обходить Боян гідно і велично кожен річницю смерті Кобзаря» [8, 5]. Під керівництвом нового диригента товариство у 1896 р. дає шевченківські концерти – один для громадян Стрия, другий в Стрию спеціально для селян. На цей концерт з навколишніх сіл з'їхалось дуже багато народу. Селяни читали свої вірші, солісти з окремих сіл співали українські пісні, а хор «Бояна» виконав: М. Лисенка – «Ой, пушу я кониченька», І. Воробкевича – «Задзвенімо», Ф. Колесси – «Вулицю», Г. Топольницького – «Хустину», О. Даргомижського – «Ночевала тучка золотая» – інструментальне тріо. Концерт на честь Шевченка перетворився на фестиваль української пісні.

«Від половини р. 1897 до червня 1898 в кружку застій по причині браку діригента; відтак обнімає діригентуру о. Вол. Нижанковський і розпочинає свою діяльність визначним концертом при співучасті п-ни Сальомеї Крушельницької, а в недовзі потім концертом на дохід погорільців села Дідушиць» [8, 6]. Зимом цього ж року «Боян» брав активну участь в ювілейному концерті до 100-річчя «Енеїди» Івана Котляревського у Львові і дав у Стрию концерт на його честь.

У 1899 р., крім концертів у Стрию, «Боян» виїздить із виступами в Долину, Болехів, Рожнятів. «...То все свідчить про се, що діригент ...о. Володимир був для кружка добрим опікунчим духом

¹ Цитовано згадуваний машинопис.

² Незалежно від офіційного заснування хорового колективу «Стрийський Боян» у 1901 р., за хоровим гуртом «Музичний Кружок» (дата створення 1894 р.) під керівництвом Володимира Нижанківського закріпилася назва «Стрийський Боян».

і довів кружок до гарного розвитку» [8, 7].

У 1900-1914 рр. диригентом «Стрийського Бояна» стає О. Нижанківський, який проживає тепер в с. Завадові біля Стрия. В цих роках «Боян» досягає найбільшого розквіту, за рівнем виконавства зрівнюється з товариством «Львівський Боян». Хор дає тепер щонайменше по три-чотири концерти в Стрию і, крім цього, дуже багато концертів в інших містах та селах: Дрогобичі, Самборі, Долині, Калуші, Болехові, Сколе, Рожнятові, Гребенові та ін.

З найвдаліших виступів того часу потрібно виділити концерти у Стрию при співучасті О. Мишути (1901 р.) та з творів Д. Бортнянського (1751-1825), присвячений ювілею композитора (1901 р.), на якому виконувались 15, 28, 32 та 37-ий концерти¹ автора. З січня 1901 р. «Стрийський Боян» вже мав своє постійне місце для «проб» і концертів – Народний Дім.

Наприкінці ХІХ ст. українці Стрия лише мріяли створити свій осередок культури. Не маючи власного приміщення, українська громада для задоволення своїх культурних потреб орендувала єврейський готель «Під чорним орлом» на Ринку. Тут відбувалися аматорські вистави, звучала українська вокальна та інструментальна музика.

Ідея будівництва Народного дому гостро постала перед громадою Стрия після організації в місті Товариства «Просвіта» в 1892 р. і була підтримана місцевою інтелігенцією, відомими міщанами на зборах 15 січня 1893 р. Активна діяльність комітету, агітація робили свою справу. Люди, які відчували відсутність української домівки, всіма силами допомагали будівництву. Допомогали українці з інших міст. Своєю лепту внесли митрополит Андрей Шептицький, єпископ Станиславівський Григорій Хомишин і Перемишльський Костянтин Чехович, товариство урядників і священників Львова, відомий політичний діяч Кость Левицький, Юліан Романчук, Ольга Кобилянська, доктор Іван Горбачевський з Праги та ін.

Спорудження Народного дому в Стрию відкрило добру нагоду підняти на високий щабель українську музику, дати їй можливість звучати у виконанні знаменитих музик-професіоналів. Уже в день відкриття Народного дому, 1 січня 1901 р. музиці тут було віддано особливу честь і шану. Про це свідчать репортажі, надруковані в січневих числах «Діла» за 1901 р. [1].

Українські провідники, розпочинаючи будову Народного дому, подбали про його залу і сцену. На їх запрошення відомий у Галичині архітектор Іван Левинський запропонував стрийській громаді чудовий проект. Про це відзначається в тому ж репортажі «Діла»: «Його зала – не лиш найбільша зала в Стрию, але, мабуть, найбільша з усіх зал провінціальних. Вона не уступає величиною залі Народного дому у Львові». І дійсно, простора зала Народного дому була розрахована більш як на тисячу глядачів.

Першим музичним колективом, який виступив на сцені Народного дому того ж таки першого січня, був чоловічий хор «Стрийський Боян». У його виконанні прозвучала кантата о. Остапа Нижанківського на слова Олекси Бобикевича «Вітайте нам гості» у фортепіанному супроводі на чотири руки. Диригував хором сам композитор, автор кантати. Музикознавці визначають цей твір чи не найкращим серед творів кантатного типу в хоровій творчості О. Нижанківського. Виконання цієї кантати надало особливої краси й величі народному святу в Стрию.

Як вже згадувалось, О. Нижанківський очолив «Стрийський Боян» усього за два місяці перед відкриттям Народного дому і за цей короткий час зумів поставити колектив на належний рівень. Акомпанувала хором спочатку сестра Нижанківського Осипа Бобикевич, згодом її син Остап Бобикевич, а після від'їзду Остапа зі Стрия – син композитора Нестор. Пізніше концертмейстером хору був музикант-професіонал Гарнер, який працював з колективом довгий час.

З першого дня Народний дім долучився до активної роботи за піднесення національної, духовної, культурної свідомості українців. Він став осередком, до якого тягнулись жителі всієї Стрийщини. Почався ріст філій «Просвіти» по селах. Організовувались читальні, бібліотеки, хори, театральні групи. Життя українців набувало цілеспрямованості. Значна увага приділялась економічним питанням. На базі «Просвіти» і Народного дому організувались товариства «Сільський господар», «Молочарська спілка», яка переросла в «Маслосоюз», «Союз кооператив», «Каса задаткова».

¹ Це був один з перших тематичних концертів у Галичині.

До Народного дому тягнулись молодіжні організації «Сокіл», «Пласт». Народний дім і «Просвіта» стали центром українського життя Стрийщини, як культурного, так і економічного.

Вже з 2 січня 1901 р. почалась активна підготовка до Маланчиного вечора, який відбувся 13 січня – зустріч Нового року за старим стилем.

Протягом 40 років у Народному домі вирувало культурно-мистецьке і політичне життя. Адже він став домівкою для всіх українських товариств у Стрию: «Просвіти», «Міщанської бесіди», «Руського казино» (з 1920 р. «Українського казино»), українського театру, «Стрийського Бояна», «Союзу українок».

У 1903 р. «Стрийський Боян» бере активну участь у ювілейному концерті М. Лисенка у Львові, а потім і в себе дає концерт, на якому виконує такі складні твори, як кантату М. Лисенка на слова Т. Шевченка «Радуйся, ниво непоплита» та хор «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена» (лібрето за М. Гоголем М. Старицького).

«Боян» виконував багато творів і західноєвропейських композиторів. У 1904 р. відбувся концерт, на якому прозвучали твори Ф. Мендельсона «Христос», Р. Шумана «Цигани», твори Й. С. Баха, Р. Вагнера. Часто «Стрийський Боян» давав концерти за співучастю виконавців «Львівського Бояна». Наприклад, в концерті 1904 р. брав участь смичковий квартет музичного гуртка «Львівського Бояна» під керівництвом О. Бережницького, а на Шевченківському концерті в 1906 р. виступали солісти «Львівського Бояна» – Анна Крушельницька, Михайло Волошин, Богдан Вахнянин.

Крім того, на сцені Народного дому постійно проходили вистави українських галицьких театрів, зокрема театру «Руська бесіда» та театру Стадника зі Львова, театру «Заграва». На стрийській сцені виступали театри з Бережан та Коломиї. Розгорнув свою діяльність і Стрийський театр під орудою Володимира Нижанківського.

У 1905 р. на сцені Народного дому декілька вистав зіграла трупа Миколи Садовського з Великої України. У ній грала неперевершена Марія Заньковецька. Гра корифеїв українського театру, які разом з Кропивницьким, Старицьким, Карпенком-Карим, Саксаганським творили перші професійні театри на Україні, залишила незабутнє враження у стрийській театральній громаді. Їхня гра стала прикладом для стрийських аматорів, які були зачаровані славою найвідоміших акторів.

Стрийського глядача захоплювали своєю грою відомі актори Галичини: подружжя Рубчаків, Стадників, Леся Кривицька, Михайло Коралевич зі Стрийщини (с. Фалиш), Іван Біберович (чоловік Івanni Коралевич, також із Фалиша: Михайло та Іванна – брат і сестра). Іванна на цей час вже покинула сцену і грала дуже рідко. Пізніше на сцену Народного дому виходили Лесь Курбас, Амвросій Бучма, Василь Юрчак, видатний український тенор Модест Менцинський, Володимир Блавацький.

У 1909 р. у Народному домі слухав виступ «Стрийського Бояна» М. Лисенко, який їхав з Києва у Німеччину на лікування. Він дав дуже високу оцінку хором і його диригентові О. Нижанківському. Вдруге О. Нижанківський зустрів М. В. Лисенка у Києві, вже на смертному одрі. При таких сумних обставинах керівник «Бояна» виголосив поминальну промову.

У 1912 р. в концерті «Стрийського Бояна» бере участь солістка зі Львова Олександра Любич-Парахоняк¹. Та все ж найкращим був концерт хору за участю М. Менцинського.

При «Бояні» збирається й укомплектовується велика нотна бібліотека. У 1913 р. відкривається музична школа, яка пізніше буде перейменована у філію Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Активним учасником «Стрийського Бояна» був молодий Ф. Колесса, який разом з О. Нижанківським їздив до Львова на з'їзд «Боянів» як представник «Стрийського Бояна» [5, 544].

¹ Любич-Парахоняк Олександра Іванівна (справжнє – Парахоняк; 14.III 1892, м. Станиславів, – 23.II 1977, м. Винники, Львівської області) – українська співачка, лірико-драматичне сопрано. Навчалась у Львівській (1912 – 1914 рр.) та Варшавській (у О. Мишуги) консерваторіях. У 1917 – 1937 рр. виступала на оперних сценах Львова, Кракова, Познані, Торуня, Бидгоща. Партії: Оксана («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Наталка («Наталка-Полтавка» Лисенка), Тетяна («Євгеній Онегін» Чайковського), Аїда (однойменна опера Верді). Співала в хорах товариства «Боян» і «Бандурист».

У 1913 р. в Народному домі знову було велике свято – Стрийщина відзначала 40-літні роковини з часу літературної діяльності Івана Франка. Відбувся великий концерт «Стрийського Бояна», де виконувались твори М. Лисенка на слова ювіляра, зокрема потрясла зал могутня пісня «Вічний революціонер».

У 1914 р. в Народному домі знаменитий актор і режисер-новатор Лесь Курбас організував відзначення 50-літнього ювілею галицького театру (заснований у 1864 р. при товаристві «Руська бесіда»). Сам Курбас виступав з палкою і натхненною промовою, що дуже схвилювало учасників святкового вечора [7].

Під час Першої світової війни, пізно восени 1914 р., російські війська вдруجه зайняли Стрий. Народний дім не знищили, а використовували у своїх цілях. Можливо, у цьому зіграв роль напис на фасаді «Руському народові»¹.

У лютому 1919 р. за часів ЗУНРу Народний дім приймав високих гостей. Львівський Новий театр під керівництвом Катерини Рубчак давав виставу для січових стрільців та вояків УГА. На виставі були присутні президент ЗУНР Євген Петрушевич та Головний Отаман УНР Симон Петлюра, які вели переговори з Юзефом Пілсудським у Ходорові [7].

У квітні 1919 р. на сцені Народного дому виступала хорова капела Олександра Кошиця, яка вирушала в концертну подорож по країнах Європи. По дорозі вона затрималася у Стрию.

20 травня 1919 р. Стрий зайняли польські війська. 22 травня 1919 р. без суду і слідства розстріляно композитора Остапа Нижанківського.

У 1920 р., після закінчення українсько-польської війни, знову активізувалась просвітницька робота. Скориставшись тим, що Польща мала дати галичанам широку культурну автономію, українці почали відновлювати роботу своїх товариств, припинену вище описаними подіями, хоч це викликало шалений опір польських шовіністів. У минулому «русинські» товариства тепер стали називатися українськими («Українське казино», «Союз українок», «Взаємодопомога українських вчителів» тощо). Це дуже дратувало польську владу, вона «тиснула» українців різними заборонами, санкціями, штрафами.

Незважаючи на несприятливі умови, вже в 1921 р. запрацювали виділи (управи) «Просвіти» у Галичині. 27 жовтня 1921 р. на Стрийщині відбулися загальні збори «Просвіти». Значну роботу у просвітницькій діяльності бере на себе театр, що діє до 1939 р. (до приходу перших «совітів»). Діяльність театру у Стрию утверджувала українську мову, несла знання культури, історії і побуту народу. Це була велика виховна школа національного патріотизму.

Після Першої світової війни «Стрийський Боян» відновлює свою діяльність. Але через відсутність постійного диригента могли проводитися тільки Шевченківські концерти. У 20-х роках керівником стає Євген Форостина, а пізніше Богдан Вахнянин, і лише тоді діяльність товариства значно активізується. «Боян» знову починає давати не лише Шевченківські, але й інші ювілейні концерти, виїздить з виступами до навколишніх сіл.

У 20-30-х рр. у Народному домі Стрия відбувалися концерти і виступи знаменитих співаків та піаністів-віртуозів. У 20-х роках на його сцені виступали Михайло Голинський, Модест Менцинський, Галя Левицька, Соломія Крушельницька. Культурно-мистецьке життя Стрийщини активізувалося завдяки організації в 1913 р. у Стрию філії Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка.

Організатором стрийської музичної філії був Станіслав Людкевич. Першим директором – професор географії Стрийської гімназії Євген Форостина. Він любив і знав хорове мистецтво, написав оперу «Над Дніпром», яку поставив театр Народного дому. Коли ж запрацювала філія, то всі її концерти, імпрези проходили у Народному домі.

У 1924 р. «Стрийський Боян» відзначає свій 30-літній ювілей великим святковим концертом,

¹ Над вікнами вздовж цілого фасаду, з боку вул. Гоша, на будівлі виступало поле, викладене із блакитного мармуру, на якому були викарбувані і позолочені слова «Руському народові». Оскільки тоді в Галичині українці ще називали себе «русинами» – так воліли їх називати і поляки, що мали автономію у тодішній Австро-Угорщині. Таку назву підтримували і москвофіли під впливом Російської імперії. Тому потрібні були роки, щоб «русини» стали «українцями». «Русинами» («русскими») їх вважали «визволителі».

на який приїхали представники від Дрогобицького, Перемишльського та Львівського «Боянів». У 1935-1936 рр. диригентом «Стрийського Бояна» був М. Колесса. Під його керівництвом у 1936 р. вдало пройшов концерт українських народних пісень.

Діяльність товариства «Стрийський Боян» тривала аж до Другої світової війни і мала надзвичайний вплив на музично-хорове життя Стрийщини. Концерти «Бояна» будили любов до хорового мистецтва, до рідної пісні. За прикладом «Стрийського Бояна» було організовано багато хорів по сільських читальнях. Це дало підставу товариству «Просвіта» у 30-х роках щорічно проводити великі фестивалі української пісні та конкурси сільських хорів. З 1935 р. «Просвіта» організовує у Народному домі конкурс хорів Стрийщини. Про це знаходимо згадку в журналах «Українська музика» (1937 р., Ч. 3 та 1938 р., Ч. 5): «У нашому місті музичне життя, а особливо хорове, в останніх часах підупало. У повіті, по селах справа ця не завмирає, навпаки, хорове життя активізується там щораз більше; в травні будемо мати великий конкурс хорів, про який не занедбаємо написати». Про це зазначає стаття у цьому журналі з 1937 р. (Ч. 4). «При кінці травня почався традиційний конкурс хорів Стрийщини, zorganizований місцевою філією «Просвіти». Взяло в ньому участь коло 30 хорів (з одного повіту!), що завзято й амбітно змагалися між собою за краще місце в таблиці. Врепті дня 3 червня прийшло до остаточного фіналу, що до нього стануло 12 вибраних хорів мішаних, жіночих і чоловічих. Оціночна комісія складалася з фахових музик, приїзжих із Львова. Загально виказав цей конкурс досить високий рівень і дуже серйозне ставлення до справи; репертуар хорів був мистецький і цілком поважний (концерт Бортнянського, «Хустина» Топольницького з форг. супроводом, Лисенко, Леонтович, М. Колесса, Кудрик і т. д.). Показалося, що в деяких селах іде дуже інтензивна музична праця... А всі виказували великий запал і якнайбільше доброї волі» (Ч.5). Завдяки «Бояну» музичне життя Стрийщини почало розвиватись швидкими темпами.

На жаль, це далеко не повний перелік подій, зокрема музичних, що відбувалися в стінах Народного дому у Стрию, славних імен тих, хто виступав на його сцені. Але й наведені факти свідчать, що Народний дім у Стрию став справжнім культурним і духовним центром української Стрийщини, а музичне товариство «Боян» було однією з його активно діючих інституцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Відкриття Народного Дому в Стрию // Діло. – 1901. – 2 (15) січня. – С. 4. Вісник. – 1864. – Ч. 23.
2. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – К.: АН УРСР, 1960.
3. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів: Видавництво М. П. Коць, 1994.
4. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Підготувала до друку С.Й.Грица. – Київ: Наукова думка, 1970.
5. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т.1. – С. 331-332.
6. Мандрик М. Стрийський народний дім. Суспільно-історичний нарис. – Стрий, 2000.
7. Товариство «Стрийський Боян». Машинопис / Підписано: М. Волошин, голова Іван Ревачкович та др. Юліан Кмита, писар. – Стрий, 1903.
8. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999.

Oksana Myronova

Musical culture of Struy sity and Struy region and its sens in development of art traditions Galichiny during 10-30 years of XX sentury

This article is the attempt to summerire the research of one of these questions and has for an object to stop existent gap in the Ukrainian musical study of a particular region and nose after the features of development of cultural and art processes of Galicia on a local example one, exactly to the polyethnics' region which belongs to the most important element of the Galicia's musical culture.

Key words: musical life and culture, choral associations, musical cells, cultural and art traditions.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Галина Зелінська

КАМЕРНИЙ ОРКЕСТР ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ «HARMONIA NOBILE»: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНИЙ СТАН РОЗВИТКУ

У статті досліджується історія становлення та сучасний стан розвитку камерного оркестру «Harmonia nobile» Івано-Франківської обласної філармонії. Висвітлено концертно-просвітницьку діяльність колективу в контексті формування мистецького професіоналізму, визначено проблематику репертуару та особливості виконавського стилю.

Ключові слова: камерний оркестр, струнно-смичкове виконавство, концертна діяльність, репертуар, виконавський стиль.

Значне місце в розвитку професійного струнно-смичкового виконавства Прикарпаття та активізації музичного життя краю займає концертно-популяризаторська діяльність камерного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії. Високий виконавський рівень артистів оркестру, професіоналізм його керівників, цікаві та різноманітні концертні програми сприяли формуванню позитивного іміджу колективу не тільки на Прикарпатті та в Україні, але й у багатьох країнах близького та далекого зарубіжжя.

Дослідженню проблеми камерно-оркестрового виконавства в Україні присвятили свої роботи провідні вітчизняні та зарубіжні музикознавці.

Зокрема, над дослідженням інструментальної музики, а також над проблемою розвитку інструментальних ансамблів та оркестрів працювали Г.Благодатов, І.Барсова, Л.Гінзбург, Д.Рогаль-Левицький, Б.Струве, І.Ямпольський.

Мета статті – простежити концертно-просвітницьку та гастрольну діяльність камерного оркестру «Harmonia nobile» у контексті музичного життя України.

Поставлена мета окреслила коло завдань, а саме:

- 1) визначити періодизацію та основні віхи у розвитку оркестру;
- 2) простежити процес зростання мистецького професіоналізму колективу упродовж всіх етапів його діяльності. 1990-1995 – роки становлення професійних засад оркестрового виконавства (творчість камерного оркестру під керівництвом І.Пилатюка); 1995-2007 – сучасний етап (концертно-гастрольна діяльність оркестру під керівництвом О.Герети).

Професійне камерно-оркестрове виконавство на Івано-Франківщині радянського періоду бере свій початок з 60-х рр. XX ст. У цей час з числа учнів тодішнього ще Станіславського музичного училища імені Д.Січинського було створено перший у місті камерний оркестр. Очолив його талано-

витель педагог та музикант Любомир Куцїй. Спочатку оркестр складався виключно із викладачів училища в кількості 12 чоловік: Олег Герета, Теофілія Ковалик, Дарія Коцкомбас, Оксана Бахталовська, Роман Шиптур та ін. Дуже швидко він заявив про себе як зібраний, класично довершений колектив і завоював у любителів музики широку популярність. Згодом оркестр поповнився новими учасниками (кількісний склад – 16 музикантів) і очолив його в 1982 р. Ігор Пилатюк.

Вже через півроку напруженої творчої праці оркестр брав участь у концертах фестивалю «Прикарпатська весна», з успіхом виступав перед мешканцями Калуша, Долини, Бурштина, Галича, Коломиї, Городенки та інших міст області.

Концертно-популяризаторська діяльність камерного оркестру характеризувалася тяжінням до класичного та романтичного репертуару. Зокрема, у виконанні оркестру можна було почути твори Й.Баха, Й.Гайдна, А.Вівальді, В.Моцарта, П.Чайковського та ін. Крім сольних концертів, оркестр виступає і як акомпаніатор солістам філармонії – співакам та інструменталістам, а це значно розширює його репертуарні рамки і творчі можливості, розкриває перед ним нові творчі перспективи [1]. Виконавці швидко опанували неймовірну складність багатьох творів: П.Чайковського, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Е.Гріга, М.Лисенка, А.Вівальді, Д.Перголезі, Ж.Бізе. У 1982 р. колектив вийшов у II-ий тур першого Всеукраїнського конкурсу камерних оркестрів у Києві, що стало досить солідною творчою перемогою музикантів на республіканському рівні.

Однак у 1985 р. через наклеп політичного характеру обласне управління культури видає вердикт, яким категорично забороняє педагогам училища грати в камерному оркестрі, а І.Пилатюкові, позаяк він теж працював тут викладачем, – ним керувати. Тому камерний оркестр у такому складі перестав існувати.

Але занадто широкої популярності набуло оркестрове виконавство в цьому регіоні за роки концертної діяльності колективу. Його полюбляли шанувальники музичного мистецтва як міста, так і області. Тому 1 серпня 1985 р. (офіційна дата заснування камерного оркестру обласної філармонії) тодішнє керівництво філармонії створює камерний оркестр і надає йому філармонійного статусу. На роботу сюди запрошують випускників головним чином Львівської консерваторії. Камерний оркестр наповнюється таким складом: Н.Мандрика, В.Банашек, Т.Пироженко, В.Сенюк, Л.Занник, О.Золотова, Я.Бавбшинський. Керівником оркестру запросили Б.Дев'ятова. Він диригував оркестром з 1985 р. по 1990 р.р.

За час, коли оркестр очолював Б.Дев'ятов, значно зросла професійна майстерність кожного виконавця, стала більш відчутною «зіграність» всього колективу, посилилося відчуття ансамблю, темброва та динамічна єдність. Достатньо різноманітними стали концертні програми, з якими колектив виступав перед численною слухачькою аудиторією Івано-Франківщини та інших українських міст. Крім творів докласичного і класичного стильових напрямів (Й.Баха, А.Вівальді, Г.Генделя, В.Моцарта, Дж.Тартіні), до репертуару входили композиції Д.Бортнянського, Е.Гріга, М.Лисенка, М.Скорика.

Зокрема, в листопаді 1985 р. відбувся перший концерт оркестру під орудою Бориса Дев'ятова. Він зацікавив багатьох шанувальників інструментальної музики не лише міста, але й інших населених пунктів Прикарпаття. Як зазначає рецензент, «слухачі вперше почули на сцені обласної філармонії великі музичні полотна майстрів старовинної музики – А.Кореллі та Г.Генделя. Легкому і прозорому звучанню оркестру в мелодіях А.Кореллі виконавці протиставили напруженість і емоційну насиченість оркестрової тканини концерту Г.Генделя. Завдяки такому вирішенню диригент зумів передати не тільки особливості стилю композиторів, а й дух, колорит минулої епохи» [4].

Ряд камерних концертів за участю оркестру відбувся протягом 1986 р. Залучаючи до концертних виступів солістів (Нонна Бурко – сопрано, Т.Кальмучин – фортепіано), оркестранти виконували твори Д.Бортнянського, М.Лисенка, Д.Січинського, Д.Клебанова, Ж.Колодуб.

Упродовж 1987 р. на сцені обласної філармонії камерний оркестр продемонстрував виконання кількох різноматематичних програм: «Мистецтво XVIII століття. Епоха Бароко», «Мистецтво XIX століття. Західноєвропейський романтизм», «Російська музика і передвижники» тощо.

Роки концертної діяльності оркестру утвердили його. Виступи відбувалися у переповнених

залах, перетворюючись на справжнє свято високого професійного мистецтва. Незабутньою радістю для артистів камерного оркестру був їхній успішний виступ у 1987 р. (художній керівник та диригент Б.Дев'ятов) на Республіканському конкурсі камерних оркестрів у м. Києві, лауреатом якого вони завоювали право себе іменувати. Його головними суперниками були ансамбль віолончелістів із Львівської філармонії, Донецький та Сумський камерні оркестри.

Щоб стати переможцем, необхідно було пройти три складні тури, продемонструвавши не лише велику музикальність, справжню творчість, а й витримку, волю, вміння зібратися, зосередитися. Оркестру певною мірою пощастило: при жеребкуванні він витягнув перший номер. Можна зрозуміти, як це відповідально – відкривати перший тур, від якого багато в чому залежить подальша доля колективу.

Перший і другий тури конкурсу камерних колективів відбувалися в Республіканському будинку органної музики. Третій тур конкурсу проходив у Малому залі Київської консерваторії. Цей день був дуже насичений: від самого ранку і до пізнього вечора на сцені виступали всі виконавці – солісти і колективи. Звучала музика різних епох, починаючи з XVII ст. і закінчуючи творами сучасних композиторів.

До складу журі увійшли компетентні музиканти: композитори Лев Колодуб (голова журі) та Мирослав Скорик, диригент Рівненського і Київського камерних оркестрів, інші відомі фахівці. Л.Колодуб, характеризуючи колектив, відзначив гнучкість динамічних відтінків, особливу камерність звучання оркестру.

В результаті Донецький та Івано-Франківський камерні оркестри завоювали другу, Сумський оркестр – третю премії і звання лауреатів Республіканського конкурсу (першу премію не присуджено нікому). Наступного дня у Великому залі консерваторії відбувся заключний концерт лауреатів та дипломантів конкурсу. Честь відкриття заключного концерту випала Івано-Франківському камерному оркестру.

Через три роки (1990 р.) Б.Дев'ятов виїжджає за межі України, тому запрошують очолити оркестр І.Пилатюка. З його приходом до колективу починається наступний, другий етап творчої діяльності камерного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії.

Творчий шлях І.Пилатюка з самого початку заповідався щасливим і перспективним. Насамперед він завдячує цим подарованій йому долею щасливій нагоді зустріти на своєму життєвому шляху таких блискучих педагогів, музикантів, композиторів, як Людмила Лисенко, Богдан Касків, Богодар Которович, Михайло Кузнецов, Мирослав Скорик, Олег Герета.

Більше і менше відомі імена, та для Ігоря Пилатюка кожне по-своєму дороге і незабутнє, бо кожне відіграло пам'ятну роль на певному етапі творчого становлення: у музичній школі, училищі, консерваторії, і коли став викладачем: це вони, кожен по-своєму, допомогли повірити у свої можливості, душею відчутти причетність до справжнього мистецтва.

Упродовж цього часу спостерігається значне урізноманітнення репертуару. Концертні програми камерного оркестру збагатилися творами українських композиторів-сучасників, композиціями європейських авторів. З великим успіхом пройшов концерт, присвячений 177-й річниці від дня народження Т.Шевченка в березні 1991 р. У виконанні оркестру прозвучав «Прелюд пам'яті Т.Шевченка» Я.Степового.

Щоденні багатогодинні репетиції, співпраця з відомими музикантами, підготовка різноманітного репертуару – все це визначило потенціал для творчого зростання оркестру. На першому етапі роботи відчутно допомагала професор Львівської консерваторії, лауреат міжнародних конкурсів Л.Шутко, з якою колектив підготував кілька концертних програм з творів Моцарта. Згодом розпочалися виступи з народним артистом України, професором Б.Которовичем, професором Московської консерваторії С.Кравченком. Незабутньою була співпраця з хоровою капелою імені М.Глінки під керівництвом професора В.Чернушенка. У цей час оркестр уже мав своє обличчя, творчий напрям. Все частіше його запрошують взяти участь у концертах, на ювілейні урочистості, присвячені М.Лисенкові, музичний фестиваль А.Кос-Анатольського в Коломиї, на перший Міжнародний конгрес Української діаспори. Крім цього, відбувся концерт оркестру під керівництвом диригента Берлін-

ської філармонії Х.Хагеля, який захоплено відізвався про цей колектив і запросив до подальшої співпраці в Німеччині.

Без перебільшення, оркестр став помітним явищем у національно-мистецькому житті не лише Івано-Франківщини, а й усієї України. Національне відродження для І.Пилатюка – це наполеглива робота, аби дати розуміння Європі, що українці – цивілізована нація. У репертуарі оркестру завжди важливе місце посідали твори українських композиторів: М.Скорика, М.Колесси, Є.Станковича, В.Витвицького.

Невдовзі за заслуги в розвитку українського національного музичного мистецтва керівникові оркестру було присвоєно звання заслуженого артиста України.

Згадуючи щиро імена тих, хто стояв біля джерел творчого зростання оркестру, І.Пилатюк тепло відгукується і про представників молодшого покоління музикантів: О.Кречковського, Є.Мацьківа, С.Крещенського, В.Стасюка, подружжя Тараса і Аллу Турянських, А.Приходько, М.Куція та ін.

Окрасою концертних програм оркестру під керуванням І. Пилатюка були духовні твори, і серед них музично-літературна композиція «Сім слів Спасителя на Хресті» Й.Гайдна, створена за мотивами поезій Ліни Костенко та Богдана Лепкого.

Загалом у широкій і розмаїтій панорамі концертних програм оркестру чітко прочитується спільна риса, властива всім без винятку виконуваним творам, котра виражає всю природу його музичних уподобань – це передовсім моральна чистота цих творів. Чистота, котра випливає з високих християнських ідеалів, національних традицій, вершинних досягнень у галузі світового музичного мистецтва.

Згодом, у 1995 р. художнім керівником камерного оркестру стає О.Герета, з приходом якого починається третій етап творчої діяльності колективу. Його інструментом є альт, а музикантів такої кваліфікації не так уже й багато. Тому протягом багатьох років О.Герету запрошували в альтову партію для виконання окремих програм філармонійного оркестру. Таким чином, життя тісно переплелось з історією оркестру. Тому в 1995 р., коли колишній художній керівник оркестру виїхав з Івано-Франківська, оркестранти попросили О.Герету очолити колектив.

Найважливішим, мабуть, є те, що основна група оркестрантів працювала разом уже 13 років. Склалося повне взаєморозуміння, завдяки чому вдалося виступати на концертах без диригента. Спілкуються музиканти поглядами, навіть диханням. Окрім того, в оркестрі є декілька музикантів, котрі можуть виконувати сольні партії. Серед них: Н.Мандрика, І.Шкурган, В.Сенюк, Є.Мацьків.

«Обличчям» цього мистецького колективу, його незмінним концертмейстером є скрипалька Н.Мандрика. Як виконавець, вона добре znana серед оркестрового сузір'я в Україні та за її межами. Чарівну гру артистки слухали у Швеції, Угорщині, Італії, де вона виступала разом зі своїм колективом, гідно представляючи українське національне музичне мистецтво. Ставши в оркестрі концертмейстером, вона ні на мить не забувала давно почутого девізу: «Концертмейстер – обличчя всього оркестру».

Минає вісімнадцятий рік, як випускниця Львівської консерваторії приїхала на Прикарпаття. Разом з нею тоді прибули до Івано-Франківська віолончеліст В.Банашек, контрабасист Я.Бабшинський, скрипаль В.Антонюк, альтист Є.Мацьків. Про власне творче кредо Н.Мандрика говорить: «Яким би сильним громом аплодисментів не нагороджував мене слухач, я ніколи не дозволю собі насолоджуватись, як казав Ф. Ніцше, «розслабленим щастям творчого успіху». Було би великою наївністю думати, що в якусь велику мить я добилася абсолютної довершеності виконання того чи іншого твору, абсолютної емоційно-інтонаційної творчості, чіткості і виразності його звучання. Жоден із геніальних композиторів не вважав власну творчу працю якимось особливим подвигом. Кожен з них любив музику, до якої ішов одержимо, віддано і чесно. І не більше. Музика була їхнім життям, а життя було музикою. Що й повинно послугувувати кожному дороговказною зорею...» [2].

Характеристику концертмейстера доповнюють слова керівника оркестру, заслуженого артиста України О.Герети. Зокрема, говорячи про стиль виконання Н.Мандрики, О.Герета зазначає: «У

Наталії бездоганна техніка, дивовижна стабільність, глибоке розуміння стилю творів, композиторських задумів, епох, коли писалася ця музика. Голос її скрипки – це високе слово майстра, якому є що сказати, це своєрідне пізнання істини, духовне очищення у злетах до вершини високого мистецтва». Такої ж думки про концертмейстера камерного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії і відомий музикант з Німеччини Крістоф Хагель, заслужений артист Росії С.Кравченко (скрипка), музикознавець, піаніст та композитор О.Козаренко.

У творчому доробку талановитої скрипальки понад 50 сольних творів. Це, зокрема, концерти для скрипки з оркестром Й.Баха, А.Вівальді, Дж.Тартіні, В.Моцарта, Л.Бетховена, Г.Венявського, А.В'єтана, Я.Сібеліуса, П.Чайковського; скрипкові сонати Н.Паганіні, С.Прокоф'єва, Р.Штрауса; п'єси П.Сарасате, Ф.Крейслера, Г.Венявського, М.Лисенка, М.Скорика, П.Чайковського, Л.Дініку, О.Киріяка, І.Фролова тощо. Кожен концерт скрипальки розкриває перед слухачем величезні творчі можливості справжнього художника, митця, віртуоза.

Указом Президента України №1222 від 16 вересня 1998 р. Наталії Мандриці присвоєно почесне звання «заслужена артистка України» за вагомі досягнення в праці та високопрофесійну майстерність.

На початку 2001 р., у зв'язку із занесенням колективу до міжнародного каталогу камерних оркестрів, він змінив назву на камерний оркестр «Harmonia mobile» (в перекладі з латинської мови означає «гармонія звучання»).

До теперішнього складу учасників камерного оркестру «Harmonia mobile» входять музиканти: 1 скрипка: Н.Мандрика (концертмейстер), В.Сенюк, А.Приходько, І.Шкурган, А.Турянська, Л.Гловак; 2 скрипка: О.Золотова (концертмейстер), Т.Пироженко, С.Симчич, С.Крещенський; альти: О.Герета (концертмейстер), О.Храпко; віолончелі: В.Банашек (концертмейстер), Т.Турянський, Я.Прибуш.

Творча діяльність камерного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії відзначається активною участю у концертному житті прикарпатського краю, характерною ознакою якого є різноманітна палітра видів та форм: концерти камерної музики, вечори духовної музики, імпрези, приурочені до різних ювілейних святкувань, тематичні концерти, творчі звіти тощо. Серед концертів камерної музики відзначимо виступ оркестру, який відбувся 25 травня 2000 р. в рамках щорічного фестивалю «Прикарпатська весна». На концерті музиканти запропонували шанувальникам серйозної музики нову програму, складену з творів різних художніх стилів та епох. Виступ розпочався «Чакою» Г.Персела – основоположника англійської класичної музики. Строгі гармонії XVII ст. підготували слухача до сприйняття італійської музики в стилі бароко – семичастинного різдвяного концерту П.Локателлі для камерного оркестру із солюючими інструментами (дві скрипки, два альти) та Concerto grosso Ф.Бонпорті Й.С.Баха в оригінальній транскрипції скрипальки камерного оркестру В.Сенюк. Увесь другий відділ був присвячений музиці епохи романтизму. Прозвучала «Серенада» для струнного оркестру чеського композитора А.Дворжака та «Сумний вальс» фінського композитора Яна Сібеліуса (перекладені для камерного оркестру Н.Мандрикою).

У репертуарі оркестру є й музика для дітей. Зокрема, 4 червня 2000 р. камерний оркестр запросив усіх бажаючих до філармонії, де показав нову тематичну програму під назвою «Музика – дітям», присвячену Міжнародному дню захисту дітей. Концерт відбувся за участю кращих юних музикантів нашого міста та вихованців клубу спортивно-бального танцю «Діамант» [2].

Ще однією гранню концертної діяльності оркестру є благодійницька діяльність. Один з таких вечорів відбувся під час відзначення свята Святої Трійці в Манявському Хрестовоздвиженському монастирі в 2000 р.

Характерною ознакою періоду 1995-2002 рр. є включення до концертного репертуару творів розважального характеру. З цього приводу художній керівник оркестру О.Герета зазначає: «Час від часу ми їздимо на гастролі за кордон. І переконуємось – музиканти давно ставляться до класики дещо інакше, ніж це було прийнято у нас, – легше, розкутіше. З однієї такої поїздки ми привезли «Варіації на шведські теми» І.Нордстрема. Франківська публіка сприйняла цю річ з великим задоволенням. Це жартівлива п'єса (така собі маленька вистава, де музиканти-актори демонструють, як одну й

ту ж мелодію могли б грати в різних країнах, в різних столицях. Виконавці при цьому переодягаються і перевтілюються: в китайців, в арабів... і нарешті в маестро Моцарта)... Ми маємо вже цілу жартівливу програму».

Сучасний період концертної діяльності камерного оркестру позначений розширенням географії гастрольних турне. Зокрема, з грудня 1997 р. колектив отримав шанс заявити про себе за кордоном. Оркестранти відгукнулися на запрошення концертної агенції «Гармонія Генціум». Протекцію артистам зробив професор зі Швеції священик Максим Маурітссон, який займається благодійною діяльністю. Користуючись своїми зв'язками та авторитетом, він допоміг Івано-Франківській філармонії налагодити творчі зв'язки з багатьма європейськими країнами. Незабаром прийшло офіційне запрошення з Італії – країни, відомої музичними традиціями і добре розвинутою культурою. Італійська агенція замовила філармонії конкретний музичний твір – ораторію «Юда Маккавей» німецького композитора Г.Генделя, який 50 років свого життя провів у Лондоні і написав близько 30 ораторій.

З 3 по 18 квітня 1998 р. камерний оркестр обласної філармонії гастроловав у Королівстві Швеції. Поїздку організував композитор та викладач Любомир Мельник, українець з Канади, який останнім часом мешкає та працює у Швеції. Осередком цього візиту було студентське містечко Флода, де оркестр брав участь у церковних Богослужіннях разом із місцевим хором. Для пана Мельника це була перша спроба співпраці з оркестром як менеджера. Він був вражений і майстерністю наших виконавців, і теплим прийомом, який гостям із Прикарпаття влаштувала місцева публіка.

Гастролі шведськими містечками Івано-Франківського камерного оркестру збіглися із західним Страсним тижнем. Більшість концертів відбулися у протестантських та католицьких храмах. Надзвичайно приємним було те, що переважна більшість слухачів, вражених музикою, залишалися після концерту поспілкуватися з нашими оркестрантами.

Після виступу українських музикантів у храмах шведська преса відзначила високий професійний рівень українських музикантів, які виконали монументальний твір Й.Гайдна «Сім слів Спасителя на хресті», арії Й.Баха з ораторії «Страсті за Матвеем», молитву «Отче наш» В.Барвінського, «Прелюд пам'яті Шевченка» Я.Степового, «Антифон» (молитву з української католицької меси) Л.Мельника, «Мелодію» М.Скорика, а також класичні твори Й.Баха, В.Моцарта, Й.Штрауса, Дж.Тартіні. Крім вищезгаданих гастрольних турне, камерний оркестр неодноразово концертував в Угорщині та Польщі.

Аналізуючи виступи камерного оркестру «Harmonia mobile», спілкуючись з окремими оркестрантами та художніми керівниками, можна визначити стиль виконання колективу, який є його «візитною картою». Так, дещо незвичним є те, що, на відміну від інших камерних колективів, Івано-Франківський камерний оркестр працює без диригента. Але такий спосіб концертування аж ніяк не заважає оркестрові утримувати високий професійний рівень. Вдало спрямована робота художнього керівника, розуміння з боку музикантів (усі вони мають вищу музичну освіту), їх відповідальність, внутрішня дисциплінованість дають чудові результати – досконалу техніку гри і глибоке відчуття стильових особливостей виконання музичних творів різних епох.

Легко і прозоро виконує оркестр твори Г.Альбіноні та А.Вівальді, по-філософськи, в контексті вселенської гармонії трактує музику Й.Баха, монументально і велично линує звуки ораторії «Юда Маккавей» Г.Генделя, вишукано і витончено, з піднесенням і оптимізмом крізь століття проноситься незрівнянний стиль В.Моцарта, хвилею високих почуттів захоплює музика композиторів романтичної доби, ефектно, вражаюче звучать додекафонія А.Шенберга та неокласичні зразки Б.Бріттена та І.Стравінського. Але особливе розуміння і велику любов вкладає камерний оркестр у музику українських композиторів. Твори Д.Бортнянського, В.Барвінського, Я.Степового, Ж.Колодуб, А.Філіпенка, О.Козаренка та М.Скорика – золотий фонд оркестрового репертуару.

Важливим є те, що камерний оркестр орієнтується на широке коло слухачів. Його репертуар становлять також програми для дітей різних вікових категорій та музика розважального плану (Й.Штраус «Полька-пцікато», «Полька трік-трак», С.Джоплін «Регтайми», І.Фролов «Жарт-сувенір», В.Сапожнін «Веселі скрипки»); твори сучасних композиторів з елементами театралізації

(Е.Нордстрем «Варіації»), складні полотна світової класики (Ф.Шуберт «Діва і смерть», Д.Шостакович «Камерна симфонія», А.Дворжак «Серенада») та програми духовної музики («Сім слів Спасителя на хресті» Й.Гайдна, «Різдвяний концерт» П.Локателліц, «Молитва» В.Барвінського) [3].

Таким чином, концертно-гастрольна діяльність камерного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії упродовж 1985-2007 рр. сприяла розвитку професійного скрипкового мистецтва на Івано-Франківщині, популяризації української та зарубіжної камерно-оркестрової музики в Україні, спричинилася до формування позитивного іміджу нашої держави серед творчої еліти Європи.

Біографія оркестру – це пошук і утвердження власного стилю, мистецький неспокій і прагнення підкорити найвищі вершини виконавства, відкриття нових сучасних і відродження старих, незаслужено забутих сторінок музики, завоювання прихильності численної аудиторії, а відтак і постійне утвердження своїх творчих концепцій, артистичного мислення і відчуття. Завдяки роботі колективу була збережена і відтворена велика кількість творів українських та зарубіжних композиторів, що значною мірою сприяло збереженню національного культурного надбання України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головащенко М. Івано-Франківський камерний // Культура і життя. – 1983. – 23 жовтня.
2. Золотова О. Травневі серенади // Західний кур'єр. – 2000. – 2 червня.
3. Постоловська Л. На вершині професіоналізму // Тиждень Галичини. – 2000. – 7 грудня.
4. Твердохліб Г. Народження колективу // Прикарпатська правда. – 1985. – 26 листопада.

Galyna Zelinska

CHAMBER ORCHESTRA OF THE IVANO-FRANKIVSK REGIONAL PHILHARMONIC SOCIETY «HARMONIA NOBILE»: HISTORY AND MODERN STATE OF DEVELOPMENT

A history of becoming and modern state of development of chamber orchestra of the «Harmonia nobile» of Ivano-Frankivsk regional philharmonic society is explored in the given article. A concert-elucidative activity of collective is reflected in context of forming an artistic professionalism, problems of repertoire and feature of style carrying out is definite.

Key words: chamber orchestra, string-bow performance, concert activity, repertoire, style carrying out.

Тарас Кметюк

ВТІЛЕННЯ НОВАЦІЙНИХ ІДЕЙ ДМИТРА КОТКА У ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ 1930–1939 РОКІВ

У статті розглядається діяльність мистецьких хорових колективів під керівництвом Дмитра Котка у період 1930–1939 рр. Д.Котко – відомий хоровий диригент, музично-громадський діяч, засновник першого професійного хору в Західній Україні. Тут також висвітлено новаційні пошуки митця у галузі хорового мистецтва Галичини вищевказаного періоду.

Ключові слова: інтонація, хорова партія, репертуар, концертна діяльність, хоровий стрій, виконавство.

Історія українського хорового співу – це історія насамперед особистостей, які своєю творчістю й життям утверджували одвічні духовні цінності. Одним із таких професійних митців України був Дмитро Котко – колишній сотник УНР, диригент, прекрасний знавець фольклору, організатор і керівник багатьох професійних хорових колективів Західної України.

У 20-х рр. ХХ ст. Д.Котко організував на території Західної України й Польщі перший західно-український професійний хор. Напрочуд вдалий добір голосів, артистизм, чистота інтонації, ритмічна вивіреність учасників хорового колективу викликали захоплення у слухачів. Спів хору здобув найвище визнання у світі.

У 1930–1936 рр., після припинення діяльності «Українського Наддніпрянського хору», Дми-

тро Котко працює педагогом та піднімає авторитет хорів у Малій Львівській духовній семінарії та Львівській українській жіночій гімназії, куди його запрошує митрополит Андрей Шептицький. А в 1935–1939 рр. організовує ще один хоровий колектив, що носив різні назви свого часу і який став одним з найпопулярніших у Західній Україні.

Непересічну вартість діяльності Котка вищезазначеного періоду ще не розкрито належним чином. Тому виникла потреба заповнити прикру прогалину в історії української музики, осмислити справжній масштаб творчої постаті диригента Дмитра Котка, значно багатограннішої, ніж це видається з наявної літератури.

Проблема дослідження творчої діяльності Д.Котка у період 1930–1939 рр. постійно цікавила вітчизняних музикознавців. Об'ємний огляд музичного життя диригента зробив С.Стельмашук у книжковому виданні «Дмитро Котко та його хори». Серед наявних публікацій про Дмитра Котка та його творчість домінують статті в періодичній пресі (автори – С.Стельмашук, О.Вітенко, В.Барвінський, М.Кравчук, В.Паздрій, Р.Сов'як, Р.Кирчів, І.Бугаєвич, І.Бермес, Р.Климовський, Т.Кашлюк, М.Черепанин, Л.Кияновська).

Цікавими доповненнями до наукової розвідки про педагогічну діяльність Котка у духовній семінарії та жіночій гімназії є спогади доктора музикознавства, довголітнього мистецького керівника «Візантійського хору» в Утрехті (Голландія) Мирослава Антоновича (який співав у хорі Малої духовної семінарії під керівництвом Д.Котка, що стало для нього першою школою диригентської майстерності) і артиста одного з хорових колективів Дмитра Котка – М.Бойка.

Мета статті – висвітлити новачінішу пошуки та ідеї Д.Котка у хоровому мистецтві Галичини 1930–1939 рр., виявити органічний зв'язок його діяльності з процесами розвитку національної культури.

Життя і творчість Д.В.Котка свідчать, що на початку ХХ ст. цей непересічний талант яскраво проявив себе у царині української музичної культури. Людина, цілковито віддана справі розвитку української хорової культури, виявила власне музичне бачення оточуючого світу і по-своєму реалізувала художньо-естетичні та суспільні завдання свого часу. Рухаючись у напрямку кристалізації національного ідеалу в музиці через синтезування національно-суспільних мотивів з індивідуальними музично-стильовими інтерпретаціями, цей митець відчув на собі віяння нової доби з багатообіцяючою силою творення та всепоглинаючою енергією руйнації. Постать Дмитра Котка на тлі українського, зокрема вокально-хорового, процесу Галичини є однією з найяскравіших, а щодо популярності – першою.

Меценат української культури Андрей Шептицький ніколи не був байдужим до Наддніпрянського хору і його керівника. Тому під час зустрічі з Котком у 1930 році він переконує диригента, що свій досвід слід передавати молодій зміні ентузіастів хорового співу та схиляє Д.Котка до осілого життя й викладацької роботи. Ця розмова з митрополитом Української Греко-Католицької церкви А.Шептицьким стане у 1951 р. одним із звинувачень Дмитра Котка в антирадянській діяльності [9].

Мала духовна семінарія знаходилася у тому ж будинку, що й інститут імені святого священномученика Йосафата по вулиці Сикстуській, 39 а. Ці заклади були окремими і незалежними один від одного, хоча сприймалися львівською громадськістю як єдине ціле.

Дмитро Котко зумів за невеликий термін створити в інституті та довести до ідеального стану хор, незважаючи на низку несприятливих обставин (обмежений вибір хористів, підлітковий вік, під час якого у хлопчиків проходить мутація голосу тощо). Хоровий колектив виконував не тільки Службу Божу, але й мав великий різноманітний репертуар, з яким виступав на різних святкуваннях м. Львова.

Цей хор свого часу здобув певну славу. Партії сопрано й альту виконували учні молодших класів, а партії тенора і баса – старших класів Малої духовної семінарії та учні Української гімназії у Львові.

Одним із нововведень було розучування Котком з хором літургійних співів, що мали київські традиції. Широкі, стрункі речитативи, що перепліталися з розлогими мелізмами, особлива повнота хорового звучання, багата гармонія з превалюванням мінорного ладу, старовинні мелодії з

своєрідною аскетичною строгістю стали новизною для творчості Д.Котка, співаків та хорового мистецтва Західної України 30-их років.

Великою несподіванкою і одночасно гордістю для хору було запрошення виконати Божественну Літургію у семінарській церкві Святого Духа. Якщо взяти до уваги, що хор Богословської академії, який постійно співав служіння у церкві Святого Духа, увесь час був на високому мистецькому рівні, то вже сам факт можливості співати мистецькому колективі Дмитра Котка у тій церкві засвідчує про популярність останнього.

Хор з його церковними співами справив велике враження на польську владу, яка дала дозвіл на виконання Літургії по радіо, що було на той час досить небуденною подією. Радіопередача Богослужіння відбувалася з Успенської Волооської церкви у Львові. Відправу проводили декілька священників; дякон – отець Горчинський [1, 50].

Для радіопередачі Котком було запрошено двох басів-октавістів зі свого колишнього Наддніпрянського хору. Диригент використовував їх досить своєрідно. Наприклад, октавісти вступали на кінцевому акорді піснеспіву октавою нижче до басової партії, продовжуючи співати свій органічний тон до того часу, поки дяконом виголошувалась Ектенія. Монотонне «гудіння» баса створювало гострий контраст із співом дякона-тенора і надавало літургійному співу своєрідного звучання.

Хором Малої духовної семінарії під керівництвом Котка було також вивчено і виконано Літургію Йосифа Кишакевича, що опиралась на галицькі мелодії. У цій Службі Божій Котко окремими ритмічними загостреннями зумів надати їй певної оригінальності.

Крім Літургій, керівником було розучено з хором семінарії велику кількість різних творів. У репертуар хорового колективу входили релігійні та світські твори українських і зарубіжних композиторів, народні пісні. З релігійних творів найвідомішими були «Лірники» (кант про Страшний Суд), «Через поле широкее» («Легенда»), «Були люди невірні», «Покаяніє» А.Веделя, а також колядки і шедрівки в обробках К.Стеценка та Д.Котка.

До хорових творів, що виконував хор Малої духовної семінарії, належать: «Шевченкові», «Прометей», «Вкраїно, мати, кат сконав» К.Стеценка, «Золоті зорі» О.Нижанківського, «Дударію» М.Леонтовича, в'язанки українських народних пісень Г.Давидовського, «Ой виїхав козак» Д.Котка, «Ставок заснув» Ф.Абта та інші. Останній твір, зокрема, вперше був виконаний хором семінарії, згодом увійшов до репертуарів майбутніх хорів Дмитра Котка і виконувався багатьма хоровими колективами в Галичині та на еміграції.

При розучуванні хорових партій із школярами Котко користувався скрипкою, підходячи до окремих груп голосів і підтримуючи цим самим інтонаційно звучання. Диригент завжди вимагав виконання динамічних і агогічних прийомів, звертав увагу на чистоту інтонації та барвистість звучання. При диригуванні часто користувався камертоном замість диригентської палочки. При подачі голосів використовував італійську сольмізацію: для мажорного акорду – «до-мі-соль», для мінорного – «ре-фа-ля».

Мав місце концерт хору Малої духовної семінарії під керівництвом Дмитра Котка у Дрогобичі. Він став справжньою несподіванкою для громадськості. Наголосимо, що технічне виконання творів не було слабшим відносно Наддніпрянського хору 20-х рр. і стояло на високому мистецькому рівні. Програма була старою, окрім деяких нових творів, аранжованих Котком для чоловічого хору. Якщо порівняти голосові партії, то «баси брали інколи верх над тенорами. Але цілість робила дуже гарне враження» [8, 5].

Крім хору, у Малій духовній семінарії існував струнний оркестр «сербсько-хорватських» інструментів (бісурниця, брач, берта, бугара), які були невідомими у Галичині у той час. Музичні інструменти закупив в Югославії колишній ректор інституту отець Перрідон, голландець за національністю. Відомо, що тільки один із музикантів умів настроїти свій інструмент, усі інші настроював сам диригент. Оркестр користувався великим успіхом.

Першим керівником інструментального ансамблю став диригент Володимир Масюк. Через відсутність нотного репертуару та необізнаність учнів з невідомими інструментами керівнику доводилося докладати неабияких зусиль для проведення репетицій та організації концертних виступів.

Протягом тривалого часу оркестр під керівництвом В.Масюка став широковідомим у Львові, а концерти спільно з інститутським хором Дмитра Котка публіка широко і тепло вітала на всіх концертних виступах [3, 15].

У червні 1930 р. хоровий колектив та оркестр струнних інструментів інституту імені святого священомученика Йосафата було запрошено на міжнародний евхаристійний конгрес католицької церкви в Познані (Польща). Незважаючи на те, що місяці травень–червень у навчальному плані були особливо завантажені для учнів інституту, обидва диригенти, не звертаючи на це уваги, ще з більшою наснагою проводили репетиції для удосконалення ансамблів.

Для підсилення басової партії керівник хору Дмитро Котко додав до неї кількох не інститутських співаків. Серед них відомий бас академічної гімназії Квасничка.

У неділю 30 червня 1930 р. ще задовго до початку Божественної Літургії співаками та оркестрантами було заповнено хори великого латинського костела (катедри). Точно в зазначеній годині до переповненої людьми зали костелу увійшли митрополит Андрей Шептицький та латинський кардинал Августин Гльонд. На момент їх входу до катедри хоровим колективом було виконано твір «Буде ім'я Господнє».

Святу Літургію було відправлено відомим у Галичині перемишльським владикою Йосафатом Коцоловським та двома священниками: отцем Л.Куницьким та В.Гриником. Диякони – львівські священники Г.Костельник і О.Горчинський. Далі Служба Божа проходила надзвичайно велично. Під час святого причастя декілька пісень релігійного змісту успішно виконав оркестр. Він справив небачене враження своїми оригінальними, невідомими до того часу на Заході інструментами та виконанням концертних творів. Оркестр залишив незабутнє враження для слухачів, які після виступу висловлювали захоплення музикантами-виконавцями, ніколи до цього часу не пережитими формами своєрідного музичного ефекту.

Одним із найвдалиших номерів під час служіння став останній стих другого антифону блаженства «Радуйте і веселіться». Під час його виконання кожен з присутніх на Літургії з цікавості піднімав голову вгору у напрямку хору.

Апогеєм у виконанні Богослужіння став момент, коли після ефектно проспіваного псалма «Блажен муж» публіка, заслухана в басове «Алілуя», не зреагувала одразу оплесками. Тільки згодом, після піднімання зі своїх місць, невгасаючими оплесками та скандуванням «Алілуя» домоглася повторення цього псалма.

Великою несподіванкою для всіх була поява на хорах кардинала А.Гльонда, який висловив подяку хорові та оркестру за участь у Службі Божій. У своїй заключній проповіді він згадав про два спільні концерти хорового й оркестрового колективів, один з яких мав відбутися після невеликої перерви в приміщенні костелу (для слухачів, які через обмеження у місцях не змогли бути присутніми), а інший – наступного дня в актовій залі Львівського університету. Рекламки-афіші на ці виступи роздавались при виході з костелу. Ці концерти пройшли з великим успіхом.

Під час другого концертного виступу в актовій залі університету невгамовна публіка вимагала від хорового колективу виконання пісні «Гандзя» (хорова обробка Д.Котка та Д.Бонковського), яку співав Наддніпрянський хор Дмитра Котка у 20-х роках, проте в репертуарі хору Малої духовної семінарії цього твору не було.

Зазначимо, що велику подяку у створенні та існуванні двох мистецьких колективів Малої духовної семінарії слід надати митрополиту Андрею Шептицькому, фундатору та засновнику хору й оркестру.

Після Дмитра Котка диригентом семінарського хору став Микола Колесса, а в 1938 р. – Мирослав Антонович, який вже мав певний досвід хорової практики, будучи диригентом шкільних хорів філії Української державної гімназії у Львові.

У 1936 р. Дмитро Котко залишає педагогічну роботу й організовує з галицьких співаків-аматорів чоловічий хор «Трембіта». Однак ця назва не сподобалася польській окупаційній владі, мотивуючи тим, що трембіта є польським інструментом, а не українським. Таким чином капела обирає назву «Український мандрівний хор Дмитра Котка».

До новаційних заслуг Котка перед музичною культурою віднесемо запровадження для хору мальовничого, з високим смаком підбраного сценічного одягу. Концертні костюми до 1937 р. – червоні чоботи, сині шаровари і вишивані сорочки; після 1937 р. – гуцульські строї і топірець у кожного з артистів хору. За гуцульський стрій хоровий колектив рекламували (навіть на одній з поштових листівок 1938 р.) як «Гуцульський хор Дмитра Котка». За цим прикладом одностроїв почали дотримуватися інші хори Західної України і на еміграції.

Хоча чотириголосий хор чисельно був невеликий (20 учасників), але внаслідок того, що всі «котківці» мали дуже високе вокальне обдарування, його спів увесь час захоплював слухачів. «Кожну пісню диригент навчав хориста співати зосібна, вимагаючи чистоти дикції, досконалого звучання. І лише домігшись цього, зіспівував окрему партію. Так працював з усіма чотирма партіями, аж поки не доводив співу до бажаної виконавської досконалості. І тоді хор ставав інструментом, що давав високомистецьке звучання» [4, 172].

Д.Котко не належав до диригентів, які засобами слова тлумачили зміст чи образ музичного твору. Він ґрунтовно працював над чистотою інтонації, тембрами голосів і насамперед дотримувався динаміки й агогіки твору, і таким чином намагався викликати у співаків певний настрій. На репетиціях диригент детально відпрацьовував звучання хорової партитури, домагався від хористів свого бачення музичного образу. На концертах його художня інтерпретація не відходила від попереднього створеного ним звукового ідеалу.

Крім того, у склад Гуцульського хору Котко вводив кількох виконавців-інструменталістів (скрипка, цимбали та сопілка) і танцюристів (прообраз майбутнього Гуцульського ансамблю пісні і танцю).

У 1937 р. хор Дмитра Котка виступав у Львові у залі Польського музичного товариства на Хорушині (тепер – Концертний зал імені С.Людкевича Львівської обласної філармонії). Колектив «запрезентувався в зовсім новім вигляді, у модних під цю пору в Польщі гуцульських строях та в значній частині з новою пісенною програмою, у якій – крім деяких нових пісень – уперше появилася танцювальна етнографічна композиція: доволі натуралістичне виведення «аркана» під такт гуцульської тріоїстої музики (флюяра, гуслі, цимбали)... У творах хору Котка на перший план вибивається враження величезної зовнішньої і внутрішньої дисципліни хору, темпераменту й запалу у виконанні, і віра в красу свого ідеалу. І цим хор Котка сповняв і тепер сповняє у нас добру культурну роботу і місію» [6, 566].

Станіслав Людкевич, роблячи ряд критичних зауважень з приводу концерту у Львові, акцентує увагу на те, що програма концерту та інтерпретація творів хору в основному залишилися такі самі, як і в Наддніпрянському хорі 20-х р. «з усіма гарними прикметами і деякими недотягненнями. Тільки зовнішній вигляд і склад хору змінився (новий, добрий соліст у тенорі). Але свою місію плекання й ширення української народної пісні хор таки виконує, про що свідчила хоч би битком набита чи не найбільша зала у Львові» [7, 4].

12 травня 1937 р. мав місце виступ хору Дмитра Котка в Концертному залі імені М.Лисенка. Як наголошують музичні критики, дві найголовніші ознаки співочого колективу збереглися: інтонаційна чистота й абсолютна дисципліна у ритмі й динаміці. Диригент виділявся «непересічним знанням техніки хорового співу та безоглядністю у проведенні всіх своїх інтерпретаційних задумів... Хор мав великий успіх» [2, 40].

Попереднього рівня з цим творчим складом Котко вже не сягнув. Він також не врахував необхідності остаточної зміни репертуару, адже репертуар 20-х рр. слухач уже чув не раз і добре знав. З точки зору технічних можливостей хор Котка 30-х рр. також не дорівнював попередньому складу: вокально він був слабший і музично менш грамотний.

Тому використання тих технічних чи віртуозних прийомів, які були доступні хорові наддніпрянців, не давало бажаного ефекту та викликало інколи різкі виступи у пресі. Вказувалось на застарілий репертуар, невиправдані динамічні зміни, раптові сфорцандо і субіто-піано, були претензії щодо інтерпретації творів. Критика, хоч і сувора, була до хору і диригента доброзичливою і вбачала в ньому один із найорганізованіших та найпопулярніших хорових мистецьких колективів у Західній

Україні, незважаючи на не зовсім сприятливі умови його діяльності.

Проте популярність хору 1935–1939 рр. не зменшувалася. Переглядаючи відгуки преси на його концерти, можемо говорити хіба що про більш або менш вдалі виступи.

Для загального ознайомлення зазначимо, що вперше ім'я Д.Котка у цей період, тобто за радянських часів, появилось у пресі в часописі «Вільна Україна» за 1939 р., де були надруковані виступи львівських діячів української сцени, які вітали прихід Червоної Армії в Західну Україну та заявляли про свою готовність працювати і служити мистецтву в нових історичних умовах. Цю заяву за дорученням Союзу Діячів Українського Театрального Мистецтва, як зазначалось у часописі, підписали: Й.Стадник, І.Рубчак, Д.Котко, А.Кривицька, Р.Мусій, Г.Лужницький, В.Блавацький, С.Стаднікова, Г.Совачева, Ю.Давидович, С.Орлян, А.Петренко [10, 4].

Отже, плідна праця диригента-професіонала Д.Котка у Малій Львівській духовній семінарії, Львівській українській жіночій гімназії і Українському мандрівному хорі дала змогу набуту хороवому мистецтву в Західній Україні функцій провідної галузі, яка очолила експериментальний пошук творення національного стилю, нагромадила неабиякий творчий потенціал і дала унікальні художні здобутки в концертних композиціях і культовій музиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Дмитро Котко в Малій духовній семінарії у Львові // Бібліографія українознавства. Вип. 2. – Львів, 1994. – С. 49–55.
2. Барвінський В., Савицький Р. Хор Дмитра Котка // Українська музика. – 1937. – Ч. 3. – С. 39–40.
3. Бойко М. Митрополит Андрей Шептицький опікун молоді // Патріярхат. – 1991. – Ч. 1. – С. 12–15.
4. Вардзарук Л. Маестро Котко / Дорога до безсмертя. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2003. – С. 163–177.
5. Дмитро Котко та його хори: Статті; рецензії; спогади; документи / За ред. С.Стельмашука. – Дрогобич: Відродження, 2000.
6. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор. З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – С. 566.
7. Людкевич С. Хор Котка // Діло. – 1939. – Ч. 116. – С. 4.
8. Співак. Виступ «Дрогобицького бояна». Концерт хору Котка в Дрогобичі // Діло. – 1931. – Ч. 74. – С. 5.
9. Справа №5443 П в архіві СБУ в Івано-Франківській області.
10. Стаємо до творчої праці // Вільна Україна. – 1939. – №6. – С. 4.

Taras Kmetiuk

EMBODIMENT OF INNOVATIONS IDEAS OF DMITRO KOTKO IN CHORAL ART OF GALICHINA 1930–1939 YEARS

In the article an author examines activity of artistic choral collectives under the direction of Dmytro Kotko in a period 1930–1939 years. D.Kotko is known choral conductor, publicman, founder of the first professional choir in Western Ukraine. Also in scientific research service the innovations searches of artist are reflected in industry of choral art of Halychyna of foregoing period.

Key words: intonation, choral party, repertoire, concert activity, choral line-up, performance.

КОНТРАБАСОВИЙ КОНЦЕРТ У ПОШУКАХ ДОБИ МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ЧЕСЬКИХ ТРАДИЦІЙ)

У статті розглядається розвиток контрабасового концерту в ХІХ ст.: аналізуються тенденції розвитку сольного інструментального концерту, розглядається становлення чеської контрабасової школи (В. Гаузе, Й. Граб'є, Е. Шторх та ін.), представники якої заклали основи контрабасової школи в Україні. У цьому контексті аналізуються контрабасові концерти Й. Граб'є та Е. Шторха.

Ключові слова: контрабасовий концерт, жанр, романтизм, чеська школа, розвиток, тенденції.

Романтична доба з притаманним їй культом індивідуально-особистісного начала, естетики барвисто-декоративної віртуозності та їх сценічного представлення справила величезний вплив на розвиток сольного музичного інструменталізму, що, в свою чергу, сприяло виникненню європейських контрабасових шкіл як осередків різних виконавських традицій. Таке історико-культурне тло спричинило й появу значної кількості віртуозних творів для контрабаса, серед яких найбільш вагомими є концерти. Оскільки контрабасова спадщина є малоопрацьованою вітчизняним музикознавством, то її аналіз в контексті розвитку музичного мистецтва, що повинен спиратися в першу чергу на дослідження жанру концерту скрипкового, фортепіанного [7; 9; 10 та ін.], є на часі з огляду як історико-теоретичних, так і виконавських потреб.

Мета статті – дослідити історико-культурні умови функціонування жанру контрабасового концерту в романтичну епоху, показати варіанти втілення романтичних пошуків в даному жанрі на прикладі чеських традицій.

Естетика епохи романтизму вносить принципові зміни у змістові та структурні нормативи класичних жанрів. Як зазначає О. Чеботаренко, в цю епоху складається «...нове відношення до жанрових детермінант в музиці як до засобу «переакцентуації» та відкриття нових метафоричних властивостей жанрової стилістики» [11, 5]. Лінія «солювання» – «барокове змагання» – «класицистичний діалог» розгалужується у напрямках віртуозності й симфонізації. Як результат – у післябетовенську добу відмежовуються віртуозний та симфонізований різновиди концерту. З плином часу симфонізований концерт здобуває все більш вагомі позиції. Разом з тим низка відомих романтичних концертів демонструють нам поєднання іманентних ознак обох різновидів сольного інструментального концерту, де віртуозність стає складовою симфонічного розвитку. Окрім того, в ХІХ ст. відбувається відхід від класичного співвідношення частин у сонатно-симфонічному циклі, що проявляється і в жанрі концерту: на основі дії різних принципів циклоутворення здійснюється кристалізація двох типів концерту – малої та крупної форм. До структурних оновлень необхідно віднести й остаточну відмову від подвійної експозиції, яка, проте, ще зустрічається у творах ранніх романтиків.

Таким чином, у романтичну добу створюються модифіковані варіанти сольного інструментального концерту, що різняться принципами розвитку (на основі барвисто-декоративної віртуозності, імпровізаційності, театралізації, ліризації, симфонізації), структурою (поєднання одночастинності та симфонічна тричастинність), проте мають і ряд спільних ознак, які утримують їх навколо структурно-семантичного жанрового інваріанту. Перш за все – це мелодична рельєфність, що органічно поєднується як із барвистою віртуозністю, так і з яскравим чи то романсовим, чи декламаційним, чи «копоруатурним» тематизмом, та контраст в ігровій комунікативності виконавських партій.

Внаслідок особливої уваги до високого гатунку віртуозності виникає така ж увага до рівня професіоналізму виконавця-соліста, внаслідок чого відбувається інтенсивний розвиток професійних шкіл інструментального виконавства.

У рамках даної статті з-поміж відомих історичних фактів щодо розвитку контрабасового мистецтва у ХІХ ст. (зібраних Б. Доброхотовим [2], М. Гайдосом [12], Т. Пельчаром [13], А. Плянєвським [14] та ін.) крізь призму категорії виконавського начала вирізняємо найсуттєвіше, що впливати-

ме на аналіз розвитку жанру контрабасового концерту.

Етап становлення класичного контрабасового мистецтва з його класичним утвердженням і подальшим романтичним розвитком пов'язує постать Доменіко Драгонетті, адже майже половина XIX ст. позначена його спочатку виконавською, згодом – педагогічною діяльністю. Але якщо Д. Драгонетті стає професором Лондонської королівської академії у 20-х рр. XIX ст. (заснована у 1823 р.), то ще більш як на десятиліття раніше засновуються два перших музично-освітніх осередки, у яких виховували професійних контрабасистів – Міланська (1808) і Празька (1811) консерваторії, класи контрабаса яких «визначили основні шляхи розвитку мистецтва гри на цьому інструменті» [2, 38]. Так, в Мілані Джузеппе Андреолі розпочав навчання студентів на триструнному контрабасі, в Празі ж Вацлав Гаузе – на чотириструнному. Інтенсивний розвиток контрабасових шкіл сприяв виходу на європейську арену ряду виконавців високого рівня, ряд з яких стали водночас і композиторами, авторами концертів. Інтенсивний розвиток контрабасової виконавської культури сприяв, зпоміж іншого, активізації розвитку жанру контрабасового концерту як такого, що орієнтується на особистість віртуоза-соліста.

У XIX ст. в контрабасовому мистецтві паралельно розвиваються італійська школа, представлена іменами Д. Драгонетті, Дж. Андреолі, Л. Россі, Л. Англау, К. Россаро, Л. Негрі, Дж. Боттезіні,¹ А. Д. Даль'Окки,² Дж. Ферреро (першого професора класу контрабаса Петербурзької консерваторії) [2, 76-79; 12, 39; 13, 182; 14, 554], та чеська школа. З чеською школою пов'язане виникнення одного з найперших відомих зразків жанру контрабасового концерту у творчості Вацлава Піхля. Саме чеській школі, що з середини XIX ст. завойовує дуже стійкі позиції в авангарді контрабасового мистецтва, належить заслуга відстоювання чотириструнного контрабаса як оркестрового та сольного, що створило можливість використання значно ширшого регістрового діапазону, а відтак – сприяло розширенню, збагаченню виразових можливостей інструмента.

Про чеську контрабасову школу та її представників у XIX ст. в музикознавчій літературі насамперед подаються такі відомості. Клас контрабаса в Празькій консерваторії засновує митець і педагог, якого прийнято вважати основоположником чеської контрабасової школи, що справила величезний вплив на формування інших національних контрабасових шкіл, окрім італійської та іспанської. Це Вацлав (Вензель) Гаузе – новатор у методиці контрабасового виконавства, передусім щодо аплікатурної системи (основоположник трипальцевої аплікатури: 1-2-4), принципу вивчення грифу за позиціями. Перші дві частини його «Школи» для чотириструнного контрабаса, написані у 1809 р. та видані в 1828 р., згодом були перевидані у багатьох країнах Європи. Остання, сміливо-новаторська частина «Kunstspiel» («Майстерна гра»), написана в 1844 р., призначена для баса-баритона, що використовувався в сольному виконанні. Послідовниками школи В. Гаузе передусім стали Вільгельм Штурм в Берліні, Еммануїл Шторх у Лейпцизі, Антонін Слама у Відні, Шарль Лабро в Парижі. У композиторському доробку Гаузе – контрабасовий Концерт D-dur [2, 61-63; 12, 65-66; 13, 180-181; 14, 425-435]. Серед учнів В. Гаузе – його наступник у Празькій консерваторії Йозеф Граб'є (Граббе), також автор чотиричастинної «Школи», у якій в цілому продовжуються традиції, закладені В. Гаузе, проте з деякими видозмінами стосовно аплікатури та ін. Саме Й. Граб'є остаточно припинив традицію гри на контрабасі в рукавичках. Й. Граб'є є автором першого відомого в історії контрабасової літератури одночастинного Концерту для контрабаса з оркестром A-dur. З класу Й. Граб'є пішли в мистецьке життя Ян Йозеф Аберт, Францішек Сімандль (у творчому доробку – Концертштюк ор. 34, Концерт ор. 75), Йозеф Сладек, Венделін Сладек, Еммануїл Шторх (Концертштюк для контрабаса з оркестром), Йозеф Рамбоусек, Густав Ласка (Концерт для контрабаса з ор-

¹ «Метода» Дж. Боттезіні для триструнного контрабаса принципово розходить з «Школою» В. Гаузе для контрабаса чотириструнного, утверджені з часом у всій Європі, і перш за все – в аплікатурних питаннях. Використання принципів «Методи» при постановці лівої руки з опущеним ліктем і висяною кистю дозволяло представникам італійської школи, і насамперед самому Дж. Боттезіні, досягати неабияких висот віртуозності у контрабасовому виконанні.

² Як вказує А. Плянзвський, у лютому 1818 р. А. Д. Даль'Окка з дочкою Терезою (піаністкою) побували в Києві та Львові, де дали ряд концертів; рецензенти відзначили активізацію концертного життя у Львові в час їх перебування [14, 513].

кестром, Концертшпюк для контрабаса соло) та ін.

Таким чином, заснування перших консерваторій – Міланської і Празької – та створення в них класів контрабаса справило значний вплив на розвиток італійського й чеського контрабасового мистецтва, а також на розвиток інших контрабасових шкіл. Починаючи з другої половини ХІХ ст. заснуються ряд консерваторій, що стають професійними осередками виконавських шкіл. Так, у Лондоні клас контрабаса веде славетний Доменіко Драгонетті, у Відні – Антонін Слама (пізніше – Францішек Сімандль), у Парижі – П.Шеньє, у Шверині – Густав Ласка, у Варшаві – Адам Островський, в Росії першим педагогом Петербурзької консерваторії стає Джованні Ферреро, що працює за методикою Дж. Боттезіні, згодом там викладає основоположник російської контрабасової школи Василь Жданов, у Московській консерваторії клас контрабаса засновує Густав Шпеккін. У Німеччині працюють Теодор Міхаеліс (створює «Школу», близьку до методики Йозефа Граб'є), Адольф Мойсль, Еммануїл Шторх, Освальд Швабе. У Франції працюють Шарль Лабро (видає «Школу», оснований на методичних положеннях Вацлава Гаузе), Ашиль Гуффе, В.Веррімст [14]. Контрабасисти Федір Воячек, Отокар Шпергель, Еммануїл Мислівечек, що розпочинають свою творчу діяльність у ХХ ст., закладають основи для розвитку української контрабасової школи.¹ Такий потужний рух дає поштовхи до створення методичної і репертуарної бази.

Іншим фактором, що сприяв розвитку контрабасового репертуару в тому сенсі, що дозволяв різнобічно представляти (а в подальшому – і використовувати в жанрі концерту) різноманітні грані виразових можливостей контрабаса, була, звичайно, симфонічна, камерно-інструментальна й оперна творчість композиторів-романтиків. Пошуки нових звучань, нових тембральних і регістрових барв, поєднань інструментів тощо, що були необхідні для вираження нової – романтичної – естетики в симфонічній сфері, активізували усвідомлення композиторами ще донедавна «малознаного» контрабаса як одного із засобів втілення художніх концепцій їх творів. Це сприяло й «унормуванню» запису контрабасових партій як самостійних, відділених від партій віолончельних, відповідно до можливостей інструмента.²

Таким чином, розвиток контрабасового виконавства, педагогіки й еволюція самого інструмента, приклади використання його розмаїтих художніх можливостей в симфонічній, камерній та оперній музиці стали тими чинниками, що сприяли розвитку власне контрабасової композиторської творчості, зокрема в центральному для неї жанрі концерту. Бачення «крізь призму романтичної доби», підкріплене характерними виконавськими традиціями, створило передумови для жанрово-стильового оновлення контрабасового концерту щодо різних граней основних принципів і категорій, музичної мови.

У жанрово-стильових рисах контрабасового концерту домінує віртуозне начало як рефлексія автора-виконавця, нерідко ці твори мають педагогічне (інструктивне) спрямування. Серед зразків жанру в романтичну епоху – твори Л.Россі, К.Россаро, Дж.Боттезіні, Л.Негрі, В.Гаузе, Й.Граб'є, Я.Й.Аберта, Г.Францішека, Я.Гейселя, Ф.Сімандля, А.Мойселя, Е.Шторха, Г.Ласки, В.Ф.Веррімста та ін.

Звернемося до двох творів митців, що характеризують контрабасове мистецтво романтичної епохи чеської традиції: Й.Граб'є – вихованця школи В.Гаузе, Е.Шторха – вихідця з чеської школи, учня Й. Граб'є, що переніс здобутки чеської школи на німецький ґрунт.

Йозеф Граб'є (1816-1870). Концерт для контрабаса з оркестром A-dur. Цей твір є пер-

¹ Федір Воячек та Отокар Шпергель – контрабасисти київських оркестрів, у тому числі Театру опери і балету, педагоги київської консерваторії та музичного училища; Еммануїл Мислівечек працював у Харкові, Києві та Одесі, утвердив в Україні традиції чеської контрабасової школи і створив ґрунт для подальшого функціонування методичних принципів чеської школи у нашому національному мистецтві, вплив це в концертній і педагогічній діяльності як власній, так і своїх учнів (серед них – і онук О.Шпергеля Богуслав Соїка, що виховав плеяду провідних українських контрабасистів).

² Серед яскравих прикладів в інструментальних жанрах – «Незакінчена симфонія», Октет ор. 166 та Фортепіанний квінтет «Форельний» Ф.Шуберта, Друга симфонія Р. Шумана, Третя Ф. Мендельсона-Бартольдї, Шоста П.Чайковського, Великий секстет М.Глінки, «Карнавал тварин» К.Сен-Санса та ін. Дж.Россіні пише цикл з шести сонат для двох скрипок, віолончелі і контрабаса та Дуєт для віолончелі і контрабаса D-dur. З особливою увагою до виразових можливостей контрабаса підходять Г. Малер (соло в третій частині Першої симфонії), в низці творів – Р.Штраус, А.Брукнер, А.Дворжак, Е.Гріг, М.Равель та ін.

шим відомим в історії контрабасової літератури одночастинним концертом. В одночастинності, що апелює до лірико-оповідної та лірико-патетичної лінії вираження романтичної естетики, яскраво втілено відображення категорії віртуозності – піднесено-віртуозного концертування, панування «виконавського мислення», що проявляється в різносторонній демонстрації технічних можливостей контрабаса, його здатності до відтворення широкого образного спектра – від кантиленни до патетики й технічно-складної віртуозності у варіаційному розвитку основних тем. Оповідність як ознака драматургії твору проявляється в представленні яскраво-характерних, контрастних образів-тем, їх зіставленні в початкових варіантах в експозиції твору та у варіаційному розвитку в репризі. Вищевказана віртуозність у поєднанні з мелодичною рельєфністю складає головні ознаки, що споріднюють Концерт Й. Граб'є зі структурно-семантичним жанровим інваріантом. Аналіз ігрової комунікативності виконавських партій вказує на те, що даний твір є зразком домінантно-сольного концерту.

Концерт написаний у сонатній формі (*Maestoso*) з розлогим оркестровим вступом, що виконує функцію експозиції твору; у ньому стисло показані основні образні сфери – піднесеності та лірики, сфери ГП та ПП. У темі ГП головним засобом виразовості є рельєфна мелодика – широкого дихання, сповнена патетики та водночас така, що таїть в собі значний потенціал експресії в досягненні мелодичних вершин-кульмінацій. Пластичність інтонацій дає можливість проявити кантиленні можливості солюючого інструмента на фоні виключно супровідної партії оркестру. Матеріал ГП, викладеної у вигляді періоду зі значним доповненням, модулює в тональність D до тональності ПП – ЗвП (*Meno mosso*, H-dur), що, по суті, є зв'язкою між основними темами-образами. ПП (*a tempo*) знаходиться у традиційному класичному тональному співвідношенні до головної (E-dur). В її основі – типова лірична тема, мелодичний розвиток якої підтримується вертикальним ускладненням в цілому акордової фактури оркестру. Активний, динамічний розвиток теми ПП приводить до завершення експозиції в масштабній ЗП – в соліста та оркестру. Епізод (*dolce*), в якому подана ще одна грань ліричної оповідності соліста на фоні рівномірного супроводу оркестру, переростає в патетику й демонстрацію віртуозності солюючого контрабаса, за рівнем якої «не встигає» оркестр, компенсуючи це у своєму доповнюючому періоді кадансуючого характеру. У репризі подані основні теми в традиційному тональному зближенні. Реприза має ознаки динамізації внаслідок інтенсивності процесу варіаційного розвитку тем ГП і ПП, які досягають піку своєї романтичної експресії у поєднанні віртуозності з напруженістю почуттів, активними душевними порухами.

Зміст концерту виражений досить типовим, навіть подекуди стереотипним (неоригінальним) мелодичним матеріалом з пісенно-романсового прошарку інтонаційного словника романтичної епохи й традиційним тонально-гармонічним розвитком, практично повністю одноманітно-підпорядкованою функцією оркестру. Ці ознаки вказують на різновид віртуозного концерту, який виділяється в еволюції жанру і є протилежним до концерту симфонізованого. Важливо, що це перше звернення до романтичної поємності в контрабасовому концерті, який в одночастинній композиції зосереджує широкий спектр виражених почуттів. У даному творі закладені різноманітні можливості для яскравого представлення соліста-контрабасиста: тут і кантилена, і патетика, і динамічність розвитку, і віртуозність високого гатунку – і все подано у художньо-цілісній та завершеній романтичній одночастинній композиції.

Еммануїл Шторх (1841 [40] -1877). Концерт (концертштюк) для контрабаса з оркестром A-dur. Зміст твору, що полягає передусім у демонстрації барвисто-декоративної віртуозності, представлений у стиснутій за масштабами композиції, яка подана у вигляді три-п'ятичастинної побудови з виразним застосуванням варіаційності. Невеликі масштаби, відсутність сонатної форми спонукає віднести твір до групи концертштюків – концертних п'єс. Проте вагомість ролі оркестру на гранях форми, а особливо в оркестровій інтродукції, де в контрастному зіставленні урочисто-бравурного й ліричного тематизму знаходимо ознаки експозиції оркестру, а відтак – і початок діалогу оркестру та соліста, й установку на їх змагання, разом із подальшим концертуванням створюють підстави для віднесення цього концертштюку до групи, що має значення італійського концертино як «маленького концерту». Окрім того, у творі з його віртуозністю, демонстрацією виконавської майстерності й ансамблевої діалогічності в ігровому дійстві виразно постає принцип солювання, необ-

хідний для концертного жанру: за словами Ю.Хохлова, «...без солповання не може бути і концерту» [10, 5-6]. Отож, в оркестровій інтродукції закладено основи для діалогічності соліста й оркестру; оркестр, нехай у не зовсім завершено-оформленому тематизмі, відтворює дві образні сфери: основну – *Allegro maestoso* та ліричну (від 22 т.).

Соліст представляє ці сфери в набагато випукліших, яскравіших темах, чим вже демонструє свою домінантність у стосунку оркестру. І тема соліста піднесено, патетичною декламаційністю характеризує його образ. У партії солюючого контрабаса – широкі стрибки, контраст крупних тривалостей у стрибках та тріольності в заповненні цих стрибків. II тема соліста (*dolce*) виростає з ліричного тематизму оркестру, водночас вона є інтонаційно спорідненою з I темою соліста. Таке враження насамперед справляє характерний низхідний секстовий хід і його заповнення як стрибок з кульмінаційної вершини. Її розвиток спрямовується у сферу D, після чого бачимо спробу репризи в *A-dur* (*Tempo meno*), де опорні тони тематичної основи обох тем знаходимо завуальованими у віртуозній імпрровізації соліста. Проте, кадансування завершується перерваним зворотом і розвитком у сферу тональності низького VI ступеня в партії оркестру. Різке гармонічне зрушення нагадує про аналогічний тонально-гармонічний розвиток наприкінці інтродукції. Це перший оркестровий епізод з часу появи партії соліста, він несе іншу грань по суті тієї ж образності завдяки тонально-гармонічному переосмисленню тематизму й створює фон для нового вступу соліста – A_1 . Тема надається до орнаментально-фігуративного варіювання в партії соліста. Друге проведення ліричної теми в тональності C (B_1) зумовлює яскраво-імпрровізаційну, віртуозну репризу (A_2) й утворює в ній домінантну партію соліста в його комунікативній співдії з оркестром. Окремо слід відзначити більшу, ніж в Концерті *A-dur* Й. Граб'є, барвистість гармонічної мови й більш складний тонально-гармонічний розвиток, що проявляється в еліптичних зворотах, різких зрушеннях в далекі тональності.

Таким чином, Концертшптік *A-dur* Е. Шторха є яскравим зразком втілення тенденцій музичного романтизму в контрабасовому концертному репертуарі, що, як і Концерт *A-dur* Й. Граб'є, належить до розповсюджених у романтичну добу зразків із культом індивідуальних почуттів та «демонстрації виконавської майстерності автора-інструменталіста» віртуозного концерту. Внаслідок панування віртуозного концертнування та імпрровізаційності драматургія цього домінантно-сольного (з тенденцією до паритетності) за типом комунікативної взаємодії виконавських партій насамперед створюється завдяки варіаційності, розвиток будується на чергуванні епізодів, в яких різногранно представлено художньо-виразові й технічні можливості соліста (адже й дві теми соліста, й тематизм оркестрової інтродукції мають між собою інтонаційну спільність); тому самі категорії віртуозності, виконавського начала спричинили порушення форми класичного концерту, наближення її до романтичної поємності оповіді.

Отож, з-поміж вищевикладеного виділимо найважливіше, що стосується предмета даного дослідження. По-перше, це виникнення внаслідок розповсюдження нової романтичної естетики нових структурно-семантичних жанрових варіантів в галузі сольного інструментального концерту в цілому та контрабасового зокрема. По-друге, це інтенсифікація самого професійного виконавства, бурхливий зріст контрабасових виконавських шкіл та інструменталістів-віртуозів як носіїв романтичної концертності. Спільними ознаками, які утримують модифіковані варіанти сольного інструментального концерту навколо структурно-семантичного жанрового інваріанту насамперед є мелодична рельєфність, що органічно поєднується як із барвистою віртуозністю, так і з яскравим чи то романсовим, чи декламаційним, чи «колоратурним» тематизмом, та контраст в ігровій комунікативності виконавських партій. У Концерті для контрабаса з оркестром *A-dur* Й. Граб'є попри певну стереотипність вперше стикаємося з романтичною поємністю в жанрі контрабасового концерту, який в одностайній композиції зосереджує широкий спектр виражених почуттів. У Концерті для контрабаса з оркестром *A-dur* Е. Шторха внаслідок панування віртуозного концертнування та імпрровізаційності категорії віртуозності, виконавського начала відбулося порушення форми класичного концерту, також вічувається наближення її до романтичної поємності оповіді.

Таким чином, попри те, що контрабасовий концерт почав формуватися досить пізно (від середини XVIII ст.), він природно увібрив у себе досягнення музичного романтизму, творчі здобутки в

жанрі сольного інструментального концерту. Інтенсифікований вибухом виконавської віртуозності, активним розвитком контрабасових шкіл, цей жанр знайшов своє достойне відображення у представників чеської традиції, на здобутках якої формувалася й українська контрабасова школа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Заранський В.І. Український скрипковий концерт. – Львів: Сполом, 2003.
2. Контрабас. История и методика: Уч. пособие / Ред.-сост. Б. Доброхотов. – М.: Музыка, 1974.
3. Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт // Вопросы музыкальной формы: Сб. ст. / Ред.-сост. Вл. Протопопов. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1977. – С. 156-185.
4. Михно А. Творческое наследие итальянского виртуоза-контрабасиста Дж. Боттезини // Исполнительское искусство: виолончель, контрабас: Сб. труд. / ред. Б. Талалай. – Вып. 99. – М., 1988. – С.7-25.
5. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: Монография. – Харьков, 2001.
6. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967.
7. Соловцов А. Концерт. – М.: Гос. муз. изд., 1963.
8. Столярчук Б. Контрабасисти України. – Рівне: Держ. ред.-вид. підпр-во, 1992.
9. Тараканов М. Инструментальный концерт. – М.: Знание, 1986. – Новое в жизни, науке и технике. Сер. Искусство. – № 1.
10. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. – М.: Музгиз, 1956.
11. Чеботаренко О.В. Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харків. держ. ін-т культури. – Х., 1998.
12. Gajdos M. Slovník kontrabasistů. – Kroměříž: Rlaus Trumpf, 1994.
13. Pelczar T. Kontrabas od A do Z. – Warszawa, 1974.
14. Planavsky A. Geschichte des Kontrabasses. – Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1984.

Oleg Luchanko

THE DOUBLE BASS CONCERTO IN LOOKING OF THE EPOCH OF MUSIK ROMANTICISM
(BY WAY OF EXAMPLE OF THE CZECH TRADITIONS)

The development of double bass art of the 19th century is given in this publication: the tendencies of development of instrumental concerto is analyzed; the development of Czech double bass school (V. Gauze, J. Grabje, E. Shtorh and others) is given; the Czech school was founded an Ukrainian double bass school. The double bass concertos of Czech composers J. Grabje and E. Shtorh are analyzed in this context.

Key words: double bass concerto, genre, romanticism, Italian school, Czech school, development, tendentious.

Михайло Крупей

ТЕМБРО-ІНТОНАЦІЙНІ ВИРАЗОВІ ЗАСОБИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ
ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ САКСОФОНІСТА

У статті розглядаються тембро-інтонаційні аспекти саксофона та висвітлюються основні принципи управління звучанням під час гри.

Ключові слова: саксофон, тембр, інтонація, засіб, культура.

Останнім часом все більше зростає інтерес фахівців до проблеми сучасної тембро-інтонації саксофона та можливостей управління виконавцем якістю цього виразового засобу, тим більше, що мова йде про одну із найголовніших властивостей звука – фактор інтонаційно-змістового забарвлення, що має вирішальне значення для відтворення характеру музично-образного виконавського виразу. Тому об'єктивациєю виступає виконавська майстерність управління звучанням саксофона безпосередньо в процесі виконання, що інтенсивно збагачувалася і досягла нових змістовних вершин за рахунок:

- 1) розширення акустичного каналу інструмента, модифікацій мундштуків для формування академічного і джазового звучання музики, удосконалення заточки трості, винаходу і застосування різних електронних приставок тощо.
- 2) високих сучасних загальних академічних естетичних («раціонально-емоційних») критеріїв звучання інструментів цього сімейства в цілому;
- 3) об'єктивних досліджень виконавських можливостей управління звучанням;
- 4) професійного розвитку різних технологій, тобто технічних і виконавських прийомів звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звуковимовлення, звукоподання, звуковтілення-звуковиразу [див. 1, 2];
- 5) доповнення специфічними ефектами звучання саксофона в джазовій сфері та переосмислення згідно з антитезами традиціоналізму-авангарду, що керували пошуками митців минулого століття і до нашого часу.

Мета статті – виявити характерні тембро-інтонаційні особливості звучання саксофона у ролюванні виконавських виразових засобів, які закріпили академічний статус цього інструмента у професійній сфері. З даної мети виступають й наступні завдання:

- узагальнити матеріали, що стосуються тембро-інтонації саксофона з огляду його зв'язків із еволюцією звучання професійних духових інструментів та відповідно до традицій вітчизняної виконавської школи гри на духових інструментах;
- висвітлити способи управління звучанням та зближення тембро-інтонаційних виразових можливостей у трактуванні виконавцями академічного, джазових та сучасних напрямків музичного мистецтва.

Звучання професійних духових інструментів на еволюційному шляху залежало насамперед від удосконалення інструментарію в цілому та окремих компонентів, по друге, від прогресивного розвитку професійної майстерності та виконавської культури, що, як правило, були пов'язані із розвитком музичного мистецтва, соціально-естетичними потребами і художніми вимогами кожної нової епохи в цілому. Саме романтичне світовідчуття і його ідеї художньо-творчого музичного продуктивного виразу та репродуктивно-творчого звуковтілення вимагали особливого, окремого, характерного у вирішенні нових задач, створення відповідних музичних образів, що привело до пошуків нових виразових тембро-інтонаційних комбінацій як особливих засобів виразу думок і почуттів, а також до новаторських досягнень у виконавстві, розвитку гармонії, мелодії, музичної форми, інструментування тощо. Ця епоха сприяла розвитку художньо-творчих виконавських музичних засобів, які сформували поняття «індивідуалізованого темброобразу-символу», а також синтезу «поліфонії тембрів в одному голосі», мелодійного начала горизонтального тембро-динамічного руху, зумовленого виразовими образно-типологічними характеристиками вокально-оркестрової музики. Це був шлях до «тембрової інтонаційності» (за Б. Асаф'євим), який склав найважливішу сферу музично-естетичних пошуків виразовості [3].

Проникнення в інструментальне виконавство вокальної культури, яка сприяла наближенню звучання до характерної тембро-інтонації, плавного звуковедення і впливала на усвідомлення тембру як виразового засобу, що може мати різні забарвлення і змінюватися в залежності від теситурного розподілу голосів, а також від тих чи інших інструментальних прийомів звуковидобування, звукотворення, звуковедення і т.д. Підкреслимо і те, що характерною історично-естетичною ознакою вокально-хорової тембро-інтонаційної сфери XVII-XVIII століть був вирівняно-однорідний, теситурно-однотембровий спів кастратів як базовий канонізований ідеал – основа вокальності. Специфіка вокального звучання оперних партій романтичної епохи починається із заміни співу кастратів природними тембрами, але з підкресленими контрастами в середині теситурного діапазону. Ця внутрішня контрастність «регістрових» змін відзначала так звані «россінівські голоси», надаючи романтичної антиномічності озвучуванню партій у творах названого автора. З посиланням на Стендаля знаходимо в книзі О. Стахевича опис тембральних ознак постійної виконавиці партій з опер Росії – Дж. Паста. Так констатуються демонстративні контрасти тембрів і теситурно-динамічних ефектів співу цієї артистки, що склала епоху у розвитку оперного мистецтва: <...> пані Паста рідкісно майс-

терно вишукано поєднує головний голос свого діапазону з грудним. <...> Головний голос пані Пасті має характер майже протилежний грудному голосу; він блискучий, швидкий, чистий і наділений чудовою м'якістю. Понижуючи звук, співачка може голосом *smorzando di canto* (приглушувати спів) до такого степеня, що звуки стають майже зовсім нечутними. Але скільки вмінь треба набутися <...>, щоб видобувати такі дивовижні ефекти зі своїх двох таких протилежних один одному голосів!» (курсив – М.К.) [4, 112-113]. Виділяємо два особливих фактори співу Пасті: 1) регістрові контрасти всередині вокального діапазону (що відзначалося вище); 2) теситурно-динамічні протилежності в процесі співу, на одному з полюсів якого виділявся прийом *smorzando di canto* чи *sotto voce*, які стали ознакою романтичної співацької стилістики. Подібні витончено подані «нерівності голосу» сучасники відзначали і у вокалі інших майстрів *bel canto*.

Концепція романтичної інструментальної звукової поетики *bel canto* – майстерність «співу» на інструменті та усталена динамічно-темброву якість звучання *sotto voce*, що широко використовувалася у вокалі Рубіні, геніальне перенесення в умовах басового співу, прийоми тенорово-баритонового звучання басу Шаляпіна та ін. Тонус натхненного *sotto voce* (італ. – в половину голосу) концентрував романтичний пафос співу як такий, що був критерієм темброво-теситурної різноманітності, адекватності, доцільності і переконливості в акті співтворчості «композитор-виконавець» і служив певною мірою розкриттю естетичних виконавсько-стилістичних ознак.

Епоха Романтизму закріпила тенденцію наближення інструментального фактурно-тембрового розподілу «голосів», в тому числі і духового, до вокально-хорового принципу: «сопрано», «альт», «тенор», «баритон», «бас». Важливу роль при цьому відігравали також теситурні темброві ресурси струнно-смічкових інструментів (скрипки, альт, віолончелі, контрабаса). Усвідомлення їхніх тембрів в якості найважливіших засобів художнього музично-образного виразу та використання їх виразових і технічних звукових можливостей збуджувало до удосконалення устрою існуючого духового інструментарію, розширення і доповнення сімейств, створення нових видів і сімейств духових інструментів, які відповідали би вимогам музичної творчості і оркестрової практики, що привело до інструментальної реформи першої половини ХІХ ст. Композитори-романтики по-новому осмислювали специфіку різних музичних інструментів: з одного боку, вони прагнули досягти індивідуалізації тембру-символу та тісного взаємозв'язку мелодичної інтонації і забарвлення звука, а з другого – романтичний мелодизм і нова вокальність прагнули поєднання різних тембро-голосів у одному теситурному голосі, використання спеціальних характерних комбінацій тембрів для злиття вокально-образного й інструментального начал при формуванні виразно-образної сфери звуковтілення. Такі вимоги були обумовлені новим ідейним змістом музичної творчості, що й привело до переміщення художніх принципів вокальності у сферу інструменталізму, на що вказував Б.Асаф'єв, та пошуків характерного духового тембро-теситурного голосу, який би поєднав у собі ознаки вокальності (оперної «кларнетної вирівняності») з мовно-експресивною перемінністю (мовно-речитативних ефектів).

Винахід саксофона А.Саксом (1814-1894) зумовив користування знайденою тембральною якістю як новою інструментальною «фарбою» в партитурах творів композиторів ХІХ ст. Г.Кастнера, Г.Берліоза, І.Фрайя, Ж.Бізе, Дж.Мейєрбера, Л.Деліба, Ж.Массне, А.Тома та ін., вихованих на засадах романтичного захоплення усім незвичним, що вражає фантазію. І серед тих стимулів романтичної «фантазійності» надзвичайно важливе місце займала ритміка живої мовної інтонації. «Реалізм мовлення» – це гасло романтичного самовиразу й одночасно виток ритмічної винахідливості, яка так органічно «від протилежного» інструментального *perpetuum mobile* флейтового стилю *regle*, що складав тло музичного мислення на початку ХІХ ст., доповнювала складну метафору методу «романтичної іронії». Саксофон з його віброючим звучанням, з його чутливістю до дихально-безпосереднього відбиття стихії мовлення складав ідеальні можливості для втілення живого ритму «нерівного дихання кохання», культ якого ставав ґрунтом ідеальних спрямувань романтиків, і нестримного сарказму, і «демонічних» перебільшень у вираженні художньої деконструкції образів.

Г.Нейгауз писав: «Музика – мистецтво звука ... Звук є сама матерія музики; ушляхетнюючи і удосконалюючи його, ми піднімаємо саму музику на велику висоту...» [5, 54,56]. До цього відомого

вислову можна додати, що для виконавця-духовика – це мистецтво тембрового звукоутворення в образному звуковтіленні, яке в широкому розумінні характеризує звук як матеріально-художню основу музичного мистецтва в цілому та виконавської майстерності гри на інструменті зокрема. Сам звук інструмента розглядається як духовно-психофізіологічний і фізично-акустичний продукт взаємодії компонентів, майстерності у грі, тобто засіб озвучення думок, емоцій, почуттів тощо. Виконуючи музичний твір на інструменті, ми не задумуємося над тим, що звука як такого в природі не існує, є тільки коливання збудника, джерела та середовища, що сприймаються свідомістю як звук, що став інформаційним та духовно-емоційним засобом. Тобто вирішальне значення на формування звучання саксофона і його спектрально-тембрового забарвлення справляє вплив губного апарата на збудник звукових хвиль (трость) і амбушюра в цілому на повітряний потік, що сприяє звукоутворенню. Одним виконавцям-саксофоністам подобається яскравий тембр з переважаючим високочастотним спектром обертонів, іншим залежно від теситури діапазону видобування звуків – середні і більш низькі спектральні характеристики, що надають звучанню повноту і прикрито-оксамитове забарвлення, особливо в малій і першій октавах за записом.

В основі тембрового корегування (формування спектрально-частотних показників) звучання саксофона лежить професійна майстерність демпфування трості, тобто впливу нижньої губи на характерні властивості заточки трості. По суті, демпфування – це виконавський технічний прийом, тобто вимушений спосіб погашення високого порогу власних коливань (високочастотних характеристик) збудника ближче до кінчика у низькій та частково середній теситурах діапазону саксофона [6, 13-25]. Поняття «виконавський технічний прийом» – це сукупність техніки і технології, вміння їх застосовувати в поєднанні, спрямованому на той чи інший зміст звукового результату або специфічного ефекту. Виконавський художній засіб музичної виразності – це результативна сторона технічного прийому, тобто змістовна суть художньо-звукового творення – звуковтілення, де техніка виступає як засіб художнього виразу, здійснюючи пошукову функцію у формуванні та реалізації ідеального звуковтілення-звукообразу. Ця унікальна можливість з'являється тому, що у низькій і середній теситурах діапазону саксофона при нормальній пружності заточки трості притиск останньої мінімальний у зв'язку з тим, що переважаючим фактором звукоутворення в цих теситурах виступає амплітуда коливання трості (за принципом довжини струни), а частота є нижнім порогом власної частотної характеристики трості; при таких обставинах корегування вимагає високочастотний поріг заточки, який визначає забарвлення звука в загальному коливанні збудника джерела.

Демпфування трості у грі на саксофоні більш виражене, ніж на кларнеті, і здійснюється при умові, коли нижня губа, облягаючи трость, перебуває у відносно розслабленому стані, а також великою масою площі впливає на трость ближче до кінчика заточки, при цьому значно зменшуючи кількість власних коливань трості та сприяє звукоутворенню з необхідною частотою коливань, тобто звуків малої, першої, частково другої октав, що лежить в основі виконавського прийому – субтон. Отже, субтон (sabtone, англ. – під тоном, приглушений тон) – прийом звукоутворення на саксофоні у малій та першій октавах за записом, що здійснюється за рахунок демпфування нижньою губою високочастотних власних характеристик трості, а також збільшення об'єму повітря в ротовій порожнині («повітряної подушки»), яке без надмірного тиску подається в інструмент і дає за тембром м'яке, оксамитове і дещо приглушене звучання інструмента.

У середній, високій і вищій теситурах діапазону виконавець-саксофоніст повинен зменшувати демпфування трості, що пов'язано із необхідністю збільшення напруження в м'язах губного апарата, сприяючи цим звукотворенню з більшою частотою коливань. На цій основі у практиці сформувався виконавський прийом – фултон. Отже, фултон (fultone, англ. – повний звук) – прийом звукоутворення у другій і третій октавах за записом, без розслаблення напруження губних м'язів при інтенсивному видиху потоку повітря на опорі в інструмент. Вплив на інтонаційно-темброве забарвлення сучасного звучання інструмента якоюсь мірою справляють також такі супутні фактори, як види атаки (артикуляційний), динаміка [7, 257-267], характерні прийоми звуковидобування, звукоутворення та звуковедення, зокрема такі, як різні види вібрато, академічне фрулато і джазовий гроулінг, звукоутворення багатоголосся та ін. Від правильного розуміння стилістичних особливостей

виконуваної музики та стійких ігрових навичок при виборі виразового засобу митець сам виходить на тембро-інтонаційну якість необхідного звуковимовлення, тобто на артистичне відкриття мислення тої чи іншої епохи відповідного періоду історичних узагальнень та розвитку в цілому як системи.

Отже, еволюція тембро-інтонаційних критеріїв звука саксофона як основи виконавської майстерності та феномену-символу образності музичного виконавського процесу сформувала свого роду еталон сучасного повноцінного академічного звучання інструмента (в залежності від акустичної камери мундштука і загальних власних показників трості) з такими основними виконавськими характеристиками:

- бездоганно яскрава чіткість того чи іншого виду атаки при артикуляції;
- темброва повнота звука, однорідність чи різносторонність, яскравість чи м'якість у всіх теситурах діапазону;
- інтонаційно-мелодична та темброва стійкість, особливо в крайніх теситурах діапазону;
- здатність до «найтонших» градацій динамічних відтінків;
- сучасна естетична інтонаційно-динамічна установка відносно звукового вібрато і подолання різних ретроспективних характеристик таких елементів, як надмірної частоти і амплітуди цього виразового засобу;
- естетична оригінальність звучання і специфіка звукових модифікацій та можливостей за рахунок використання різних виконавських прийомів;
- легкість і високоякісна резонаторно-акустична політність звучання;
- глибоко невичерпний «спів» як основа звукоутворення і звуковедення;
- втілення в змістову інтонаційно-образну сферу відповідної естетичної раціонально-сміслові художньо-емоційної енергії.

Науково обґрунтованій типології звучання різновидів сімейства саксофонів ще до кінця не склалося, але за допомогою встановленого тембрового слуху, який має зонну природу (за Гарбузовим), виконавець при сприйманні звуків за допомогою зворотного зв'язку під час виконавського процесу в одному і тому ж типологічному тембро-голосі може якоюсь мірою технологічно змінювати або синтезувати тембро-якості в різних теситурах загального діапазону, що і є однією із складових завдань творчого виконавського процесу. Вирішення творчої мети проходить в постійному пошуку при звукоутворенні й неможливе без попередніх спроб-гіпотез, в тому числі, за рахунок цілеспрямованого управління звучанням інструмента й створення необхідного тембро-образу у звуковтіленні на основі змісту музичного твору. У той же час слід пам'ятати, що навіть у прекрасному тембро-інтонаційному звучанні інструмента не завжди присутня логіка творчого розвитку музичної композиції твору.

Еволюція саксофонного мистецтва протягом першої половини ХХ ст. значною мірою спричинена вражаючим розвитком у джазі, привела до розкриття виконавцями характерних специфічних тембро-інтонаційних можливостей та інших значних позитивних змін у виконавській техніці, а також переосмислення самої соціальної значущості інструмента, що за відносно короткий проміжок часу став лідируючим оркестровим, популярним концертним та камерним інструментом із прогресивними якостями тембровиразу у звуковтіленні. Розвиток саксофона в джазі плідно позначився на двох споріднених факторах – відкриття, збагачення, застосування виразових засобів та професійного освоєння специфіки цього виду виконавської творчості.

Ідея використання характерної тембро-інтонаційної естетично-якісної «звукової фарби», збірної із визнанням оперної вирівняності і мовно-експресивної перемінності, з різними не оперними ефектами, в якій можна виділити теситурно-інтонаційний тембр, що може доповнити «гармонію тембрів» як при використанні соло, так із іншими інструментальними тембрами, приваблювала композиторів, особливо імпресіоністів. Велич саксофонного тембру у симфонізмі ХХ ст. затвердив М.Равель, інструментовка яким «Картинок з виставки» – відомого твору М.Мусоргського (1922) та безсмертне «Болеро» (1928), вказали однозначно шлях визнання інструмента у вишукано-фахових колах музикантів. Не менш авторитетним було й благословення саксофонного мистецтва з боку І.Стравинського «Цар-Ігор», як його називали композитори славетної тепер «Шістки», не без впливу

Равеля та його adeptів, а також, відбиваючи джазові спрямування саксофонного розвитку, забезпечив у своїх партитурах належне місце вказаній тембральності. Універсальність впливу «Царя Ігоря» на мистецький світ минулого століття забезпечила поширення та визнання тембру й техніки, що стали незамінними у виконанні відомих партитур музичної класики ХХ ст.

Зіставлення даних щодо історичного шляху визнання саксофона як самостійної тембрової якості дозволяє зробити наступні висновки:

- дихально-вібруюче звучання інструмента, на відміну від рівнокантиленної рухливості кларнета, що увійшов у музичне життя на зламі Віденського класицизму та романтизму, склало втілення вокалу романтичної доби як такої із реагуванням на «тембральні антиномії» епохи Паста та вражаючі рубінієвські *soto voce*;
- несумісність прийнятих критеріїв («інструментальної рівності», яка ставала зразковим-еталонним показником для голосів класики *bel canto* із саксофонною «вібруючою вокальністю») романтизму в інструменті, вивела на потребу побудови сімейства-групи теситурно розрізнених втілень того інструментального зразка, що «не контактував» безпосередньо із тембральним спектром прийнятих оркестрових груп;
- визнання «відособленості» тембро-інтонації саксофона визначило покликаність його в оперно-симфонічному вжитку заради представлення образів поодиноких і «не таких, як всі» (див. Гамлет в опері А.Тома, Жано в «Арлезіанці» Ж. Бізе тощо);
- органіка вираження «ламаной психіки» люмпенізованої особистості носіїв мас-культури ХХ ст. як фактор, що викликав до життя широке застосування саксофона у джазовій сфері, а згодом у професійній композиторській творчості як співвідносне – із експресіоністичним вживанням звичних тембрів у нехарактерних для них теситурно-артикуляційних умовах;
- тембро-інтонація саксофона являє собою відображення вокально-мовної експресивності, що демонстративно протистоїть традиційній «рівності» інструментальних тембрів, втілюючи характерні стильові етапи «демонічної іронії» романтизму, а згодом агресивної відстороненості-ламкості індивіда «цивілізаційного буму» джазово-рокової епохи ХХ ст.;
- різноманітне дозування демпфування у співвідношенні із динамікою та різновидами атакування у поєднанні з силою (тиском) та характером внутрішньо-ротового постійного енергопідання (формування повітряної подушки) створюють можливості для модифікації тембру безпосередньо в процесі виконання;
- сучасний виразовий потенціал тембрового забарвлення звучання сімейства саксофонів повною мірою ще не розкриті ні в продуктивній, ні в репродуктивній, ні в конструкторсько-винахідницькій практиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Крупей М.В. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 40, кн. 10. – К., 2004. – С. 36-47.
2. Крупей М.В. Структура репродуктивного процесу сукупності «виконавець-саксофон» // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (13). – 2005. – С. 80-86.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1.2. – 2-е изд. – Л., 1971.
4. Стахевич А. Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII-XVIII веков. – Харьков: ХДАК, 2000.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1988.
6. Волков Н., Пушечников И. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах // Теория и практика игры на духовых инструментах. Ред.- сост. Апатский В.Н. – К.: Музична Україна, 1989.
7. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / Учебное пособие. – К., НМАУ им. П.И.Чайковського, 2006.

Michael Kruey

TIMBRE-INTONATIONAL ASPECTS IN THE CONTEXT OF MASTERLY PERFORMANCE
DEVELOPMENT OF THE SAXOPHONIST

This article deals with timbre-intonational aspects of the saxophone, brightening up the main principles of sound conducting during the play.

Key words: saxofon, timbre, intonation, means, culture.

Валерій Должиков

ЦИГАНСЬКА РАПСОДІЯ ДЛЯ БАЯНА КОМПОЗИТОРА ВОЛОДИМИРА ПІДГОРНОГО:
ДЕЯКІ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ

Стаття висвітлює творчу постать Володимира Підгорного в галузі музики для баяна, зокрема у жанрі рапсодії.

Ключові слова: циганська рапсодія, фольклор, варіаційність, контрастність, монотематизм, декламаційність, ладотональність.

У творчому доробку композитора Володимира Яковича Підгорного є і концертно-симфонічні твори, і вокально-хорові, і пісенні. Однак питому вагу складають композиції для баяна. І це природно – крім композиторського фаху, В.Підгорний одержав вищу музичну освіту як концертний виконавець-баяніст і викладач. Крім чисельних обробок народних (українських, російських) пісень для баяна, значне місце посідає жанр програмної Фантазії. Серед фантазій можна назвати такі: «Перепілонька», «Ах ты, душечка», «Ніченька», «Повій, вітре, на Україну», «Російська фантазія», Фантазія на тему української народної пісні «Ой чий то кінь стоїть», Концертна фантазія на тему пісні Є.Куртиса «Вернись в Сорренто», Концертна фантазія на тему Л.Далла «Присвячення Карузо», Концертна фантазія на тему романсу Б.Фрадкіна «Дорогой длиною». З циклічних творів помітною є Сюїта ре мажор.

Одним з першоджерел баянної музики В.Підгорного є передусім фольклор. Опора на нього складає основу індивідуального композиторського стилю і закладає підвалини його значущості у двох напрямках:

- 1). опосередковане використання народного музичного матеріалу, який у процесі обробки постає як самостійний тематичний чинник;
- 2). переконливе трактування баяна як академічного інструмента за рахунок ускладнення композиційних і виконавських прийомів, оригінальних форм.

Дані тенденції знаходимо у «Циганській рапсодії» – масштабному одночастинному творі, в якому яскраво відбивається прагнення композитора до виходу баянної музики за межі жанрових інваріантів.

З нечисельної літератури про творчість В.Підгорного особливу увагу привертає нарис О.Назаренка та О.Конової «Володимир Підгорний», у якому автори не тільки представляють музику композитора у її доволі широкому жанровому розмаїтті, а й дають влучні й аргументовані характеристики його творам у аспектах тематизму, формотворення, взагалі – музичного змісту. Зокрема, у «Циганській рапсодії» відзначається «гнучке поєднання властивостей рапсодії і варіацій» [1, 35]. Вважаємо, що таке інтегрування жанрів проявляється через синтез певних художньо-композиційних принципів, а саме: монотематизм (як основа варіаційного розвитку), декламація і ладотональне мислення (як взаємодія мелодики і гармонії в структурі жанру рапсодії).

Мета статті – розглянути особливості трактування жанру рапсодії через деякі індивідуальні художньо-композиційні принципи.

Як відомо, зразки рапсодій вагомо представлені у фортепіанній творчості Ф.Ліста. Його Угорські рапсодії – шедеври не тільки серед композицій, складених на основі фольклорного матеріалу. Великою мірою вони приваблюють своєрідною діалектикою музичного мислення, яка репрезентує

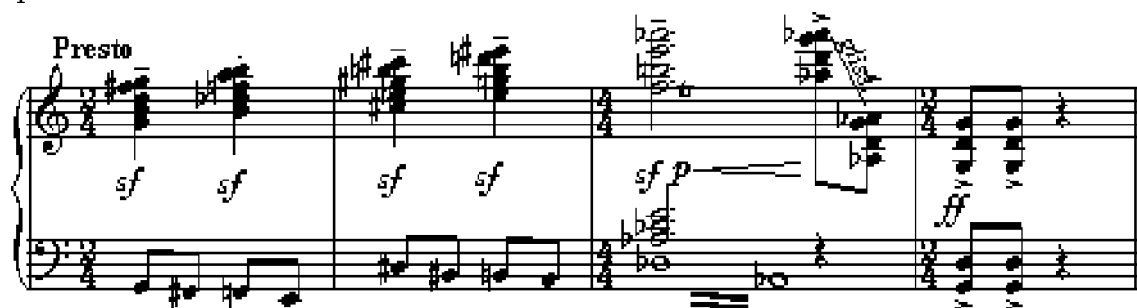
нтує їх на рівні специфіки змісту через специфіку форми. А чинниками форми виступають народні традиції, пов'язані із закріпленням угорського національного інструментального стилю вербункош. Найбільш повно елементи стилю були розроблені у творчості угорських скрипалів кінця XVIII – початку XIX століть: Я.Лавотта, А.Чермака, Я.Біхарі (за походженням цигана).

Діалектика стилю вербункош полягає в обов'язковому протиставленні і взаємодії двох частин: повільної («Lassu») і швидкої («Ftiss»). Такі відмінні ознаки стилю вербункош, що характерні для творчості Ф.Ліста, були важливим компонентом музичної мови для інших композиторів.

В.Підгорний, звертаючись до жанру рапсодії, враховує його іманентні властивості, однак іде по шляху не протиставлення повільної і швидкої частин, а поступового нарощування динаміки у такій послідовності розділів: *Leggiero rubato*, *Moderato*, *Doloroso*, *Con anima*, *Con brio*, *Amoroso*, *Piu mosso*, *Vivo*, *Presto*. Останні два розділи виконують функцію коди, у попередніх же йде тематична робота в умовах тотожності (варіаційність-імпровізаційність) і контрасту (похідного, ритмо-інтонаційного).

В цілому форма Рапсодії як концертного твору має тенденцію до вільного зіставлення розділів, у яких демонструються то блискуча філігранна техніка зі стрімкими пасажами, морденто, трелям, то повнозвучні, часом нарочито дисонуючі акорди, то рухлива, наспівно-декламаційна лірика. У композиції рапсодії не має повної стійкості, повної формальної рівноваги: вона асиметрична, її процесуальна сторона виглядає дуже динамічною. Тому навіть завершення – остання каденція сприймається як знак запитання.

Приклад 1.



Вільний варіаційно-тематичний розвиток у Рапсодії заснований, так би мовити, на «рівновазі між почуттям і формою». Керівним началом, як зазначалося вище, тут виступають художньо-композиційні принципи:

- принцип монотематизму;
- принцип декламаційності;
- ладотональний принцип.

Принцип монотематизму. «Об'єднуюча функція тематизму здійснюється за принципом багатоманітності у єдності, відомого естетичного закону художньої форми..., тому що тематичні елементи в процесі розвитку твору постійно оновлюються, видозмінюються, зберігаючи стійкий зв'язок зі своєю першоосновою» [4, 5]. Саме єдність у багатоманітності – основний композиційний принцип «Циганської рапсодії» В.Підгорного. Даний принцип (його намагається дотримуватися композитор), полягає у варіаційній трансформації мотивів, що приводить до утворення з єдиної тематичної основи різних за характером тем.

Вступний розділ Рапсодії (*Leggiero rubato*) дає таку першооснову, в якій після арпеджованих пасажів з'являється мотив у імітаційному проведенні:

Приклад 2.

Leggiero rubato

У другому розділі (Moderato. Doloroso) мотив трансформується в тему, що презентує основний образ.

Приклад 3.

Moderato. Doloroso.

Подальші тематичні утворення складаються із зіставлень арпеджованих пасажів з більш-менш зміненими варіантами основної теми. Примітно, що низхідна секунда як інтонаційний елемент присутня в аналогічних до на початку розділу *Vivo* утвореннях.

Приклад 4.

Vivo

Тут остінатне повторення g-fis відбувається на тлі секвенційних змін пасажного руху.

Принцип декламаційності. «Відбиття мовної інтонації в інструментальній музиці має вторинний характер. Посередницькою ланкою є вокальна мелодія, речитатив» [2, 37]. Цей принцип виражається через зближення музичної фрази з мовними інтонаціями, надає їй широкого, «мовного характеру». Про це, зокрема, свідчить ремарка до вступного розділу – *Leggiero rubato*, де відверто пропонується вільна «розмова» за межами вказаного метроритму (6/4). Практично у кожному розділі твору знаходимо різного характеру монологи – то динамічні поривання, то ораторські, пафосні звернення. Наведемо два приклади серед цього розмаїття. Перший – у вступному розділі.

Приклад 5.

Тут висхідний стрімкий пасаж замикається декламаційною фігурою з тріолею та широко розкиданих четвертими співзвуч.

Другий – у розділі *Con anima*.

Приклад 6.

У даних прикладах привертають увагу технічні прикраси: форшлаги, трелі, які надають декламації певного колориту. Фактура верхнього голосу розширюється на приховане двоголосся (лінія нижнього компонента: *g-fis-fis*), що асоціюється з діалогом.

Ладотональний принцип. «Ладотональність – повна характеристика даного конкретного ладу, що включає визначення і його тональності, і нахили...» [3, 7]. Попередньо розглянуті два принципи проявляються у Рапсодії ніби усередині ладотонального принципу. Справді, дія монотематичного розвитку, декламації виражена через діатоніку або хроматику певних ладотональних утворень. Основною тональністю твору є *g-moll*, зміна ключових знаків відбувається у розділах *Con brio* (1-10 такти), *Piu mosso* (30-55, 131-153 такти) у сфері тональності *b-moll*. Ладотональні переходи супроводжуються фактурними змінами, що відбуваються наприкінці розділу *Piu mosso*.

Приклад 7.

Спосіб переходів різноманітний. Функціональне зіставлення відбувається між розділами *g-moll* – *b-moll* (див. приклад 7). Цей же розділ *b-moll* переходить у розділ *g-moll* модуляцією через досконалу каденцію.

Приклад 8.

Più mosso

Мелодико-гармонічна модуляція здійснюється при переході від розділу *Con anima* до розділу *Con brio*.

Приклад 9.

Con brio

Тут звертають на себе увагу зміна метроритму і прийом перегармонізації мотиву c-b-a-b.

В.Підгорний у Рапсодії (та й у багатьох інших творах) надає гармонії дуже великого значення. Тут привертає увагу «колеристичне розкряпачення» гармонії, що виражається в широкому використанні гармонічної барвистості, збагаченні класичної гармонічної системи. Композитор досягає посилення барвистих ефектів шляхом збільшення гармонічної напруги, способом виявлення «ліричної патетики» звуку. Передусім це виявляється в інтенсивній альтерації, тому що альтерація є тим засобом, який, загострюючи ладо-гармонічні тяжіння, підвищує напругу звукових комплексів і, звичайно, одночасно посилює їхню барвистість. Як відомо, колорит жанру рапсодії у своїй першооснові базується на використанні так званої «угорської» гами з двома збільшеними секундами. У Рапсодії В.Підгорного даний прийом теж зустрічається. Наприклад, фрагмент з розділу *Con brio*.

Приклад 10.

Con brio

Мелодія верхнього голосу має компоненти «угорської» гами.

Другий такт Рапсодії містить арпеджування на гармонії подвійної доміанти g-moll. У наступному ж такті ця гармонія еліптично розв'язується у зменшений ввідний c-moll. З таких внутрішньоладових і модуляційних альтерацій починається твір.

Зіткнення співзвуч (еліпсис) – досить частий ладотональний прийом у гармонічній логіці

Рапсодії. Він межує також з прийомом вертикального сполучення різнофункціональних акордів. Наприкінці вступного розділу (приклад 5) домінантова гармонія двічі розв'язується в акордовий комплекс, нижній шар якого є тонічним (перший акорд – тоніка з добавленою секстою), верхній шар – ввідний подвійної домінанти з доданою секстою. Інше сполучення спостерігається в останніх тактах Рапсодії (третій і четвертий з кінця, див. приклад 1): секундові тетракордні ходи в басовій партії в межах великої терції (g – es, cis – a) супроводжуються ланцюжком септакордів, які переміщуються вгору малими терціями g-b-cis-e. Таке оригінальне виявлення гармонічної вертикалі і горизонталі природно закінчується незвичною каденцією – розв'язанням нонакорду на п'ятому пониженому щаблі у тонічний тривук без терцієвого тону.

Узагальнюючи деякі спостереження відносно ладотонального принципу в «Циганській рапсодії» В.Підгорного, необхідно зазначити, що гармонічна логіка твору ніби зіштовхує дві протилежні сили. З одного боку – відчувається тенденція до збільшення напруги, до органічних акордових комплексів, побудованих на основі логічно-тональних законів, прагнення зберегти почуття тональної єдності, підкреслити тональні функції акордів. З іншого – спостерігається тенденція до зменшення напруги, до барвистих звукових утворень, що руйнують основні функціональні зв'язки, до заміни органічних акордових комплексів акордами, побудованими за принципом чисто звукового, барвистого злиття, до подолання почуття тональної єдності.

Така амбівалентність, очевидно, впливає з особливостей художнього задуму, який реалізується через композиційні принципи монотематизму і є основою варіативності, і декламації як способу висловлення засобами музичного тематизму. Центральним виразовим елементом мелодики постає мелодія пісні «Циганочка», що і «лягла в основу «Циганської рапсодії» В.Підгорного, яка приваблює не лише вишуканістю обробки, здійсненої з бездоганим смаком, а й нетрадиційною трактовкою цієї мелодії, значно драматизовано в процесі свого розвитку [1, 35].

Неможливо не погодитися з такою оцінкою роботи з циганським фольклором, який В.Підгорний вводить у споріднений йому жанр рапсодії, але коректно трактованих композитором ХХ століття, що розглядає їх як результат живого безпосереднього вивчення національних особливостей, і створення «Циганської рапсодії» як талановите перетворення у життя цих особливостей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Назаренко О., Кононова О. Володимир Підгорний. – К., 1992.
2. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. – Л., 1977.
3. Тюлин Ю. Краткий теоретический курс гармонии. – Л., 1960.
4. Холопова В.Н. Музыкальный тематизм. – М., 1983.

Valeriy Dolzhikov

COMPOSER'S V. PODGORNY GIPSY RHAPSODY FOR BAYAN: SOME ARTISTIC AND COMPOSITION PRINCIPLES

The creative, artistic figure of V. Podgorny in the field of music (bayan), rhapsody genre in particular, is elucidated in the article.

Key words: V. Podgorny, gipsy rhapsody, folklore, variationess, contrastness, reciting, monothematizm, tune and key.

Юрій Волощук

ПОЛІЕТНІЧНІ ЗАСАДИ ТА НОВАЦІЙНІ ПОШУКИ У СТАНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ВИГОТОВЛЕННЯ СТРУННО-СМИЧКОВОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

У статті досліджується специфіка розвитку української школи скрипкових майстрів другої половини ХХ ст. в аспекті поєднання класичних традицій і новаційних пошуків; аналізуються творчі досягнення найяскравіших майстрів-реставраторів струнних інструментів, визначаються основні напрями розвитку української професійної школи виготовлення скрипок.

Ключові слова: національна школа, скрипковий майстер, класичні традиції, поліетнічні засади, новаційні пошуки.

Значна популярність скрипки в Україні та активний розвиток народного і професійного скрипкового виконавського мистецтва протягом другої половини ХХ – початку ХХІ ст. зумовили становлення української школи майстрів струнно-смичкових інструментів. Серед українських майстрів, що досягли значних успіхів у виготовленні класичних скрипок, відзначилися Т.Підгорний, Л.Мар'яненко, Л.Добрянський, Ф.Драпій-Драпківський, С.Коваль, І.Гейман, О.Доможиров, А.Шафран, І.Любченко, С.Мельник та ін. В останньому десятиріччі ХХ ст. при Всеукраїнській національній музичній спілці на правах секції утворено Асоціацію майстрів-художників з виготовлення смичкових музичних інструментів, основними функціями якої є вирішення проблем музичних майстрів, проведення всеукраїнських конкурсів, забезпечення участі в міжнародних конкурсах скрипачів.

У музикознавчих дослідженнях історія виникнення та удосконалення струнно-смичкового інструментарію, поліетнічні засади становлення національних шкіл скрипкових майстрів висвітлені досить фрагментарно. Зокрема, особливості побутування струнних інструментів в Україні та ряд інших проблем, пов'язаних з еволюцією українського народного інструментарію, стали предметом дослідження в працях А.Гуменюка [11], М.Лисенка [18], Г.Хоткевича [29] та ін. Окремі аспекти методики вивчення народного інструменталізму, регіональні особливості виготовлення народних інструментів, у тому числі й скрипки, вивчаються І.Мацієвським [21-23].

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

Значним внеском у розвиток інструментознавства є праця Б.Струве «Процесс формирования виол и скрипок» [26], у якій теоретично обґрунтовано процес формування струнно-смичкового інструментарію в європейських країнах.

Автори окремих статей в українській періодичній пресі частково торкаються питань становлення української школи скрипкових майстрів. Наприклад, короткі відомості про діяльність одного із фундаторів національної школи скрипкарства в Україні, майстра-реставратора І.Бітуса подаються А.Білоусовим у публікації «Уроки майстра» [4].

Стаття Л.Іванюк «Украинский Страдивари, или Чему стоит учиться в Кремонне» [14], що надрукована в журналі «Art line», висвітлює діяльність майстра О.Матвійчука, який здобув професійну освіту в Інституті імені Антоніо Страдіварі (м. Кремона, Італія).

Відомий український публіцист і журналіст В.Качкан в окремих розвідках досліджує творчу діяльність відомого в Україні та за її межами скрипкового майстра В.Мартишука [15]. Статті, присвячені діяльності закарпатського майстра Р.Кленця, зібрані у книзі «Карпатська співуня» [16]. Основні напрями діяльності Асоціації майстрів-художників струнно-смичкових інструментів Всеукраїнської музичної спілки, найзначніші досягнення провідних скрипкарів України висвітлюються у статті М.Бондаренка «Королева звуку – скрипка» [6].

Для всебічного вивчення матеріалу, пов'язаного з особливостями формування струнно-

смичкового інструментарію, на інтернет-сторінці Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (<http://www.tmf-museum.iatr.org.ua>) [17] можна ознайомитися з колекцією струнно-смичкових інструментів, короткими відомостями про майстрів, художніми та звуковими особливостями їхніх робіт. Серед інструментів цієї колекції широко представлені скрипки майстрів XIX-XX століть: Я.Бородині, Л.Мар'яненка, Л.Добрянського, Ф.Драпія-Драпіковського, С.Коваля, І.Геймана, Д.Бойченка, О.Колісника.

У науковій публікації кандидата технічних наук, скрипкового майстра В.Багінського «Способ улучшения свойств дерева для музыкальных инструментов», поданий на сайті Національної бібліотеки України імені В.Вернадського (<http://www.nbuv.gov.ua>) [2], аналізуються нові технічні знахідки щодо удосконалення акустичних властивостей деревини.

Незважаючи на широкий спектр музикологічних та публіцистичних розвідок, які частково торкаються питань удосконалення струнно-смичкового інструментарію, висвітлюють діяльність окремих скрипкарів, цілісного наукового дослідження, яке б узагальнювало і підсумовувало розвиток української школи скрипкових майстрів у етнокультурологічному контексті, досі немає.

Мета статті – визначити поліетнічні засади та новаційні пошуки в розвитку української школи скрипкових майстрів другої половини XX ст.

Сформульована мета окреслила завдання наукового дослідження, а саме: вивчити етнорегіональні традиції виготовлення скрипок та простежити їхній вплив на становлення професійної школи українського скрипкарства; окреслити напрями новаційних пошуків у виготовленні струнно-смичкового інструментарію.

Існує багато версій виникнення скрипки, але найпоширенішою з них є теорія походження скрипки від середньовічних, головним чином смичкових, інструментів південних слов'ян. Дослідження археологічних розкопок, іконографічних знахідок, інших історичних та літературних джерел привели до висновку про безумовний зв'язок скрипки з народним інструментарієм Польщі, України і Білорусі, де ще з XIV ст. зустрічається смичковий інструмент «скрипица» з квінтовым строем без ладів [8, 61-65].

У другій половині XVI ст. італійський майстер Г.Бартолотті виготовив струнний інструмент, який визнано зразком класичної скрипки. Згодом виробництвом скрипок зайнялися його численні учні, серед яких прославлений майстер П.Маджіні. Майже одночасно з ним у м. Кремоні майстер А.Аматі (1520-1580) заснував школу скрипкових майстрів, якій судилося довести форму скрипки до виключної досконалості і вишуканості, а її звук став своєрідною моделлю людського голосу. Найякравішими представниками цієї школи є Н.Аматі (1596-1684), А.Страдіварі (бл. 1644-1737), А.Гварнері (бл. 1626-1698). Кожен з них мав власний майстровий почерк, але всі вони в практиці виготовлення смичкових інструментів втілювали найважливіші закони музичної акустики, а саме: залежність сили звука та його тембру від деревини, з якої виготовлено інструмент; від параметрів і пропорцій різних частин інструмента; товщини дек та їх рельєфу; форми ефів та їхніх розмірів; висоти обичайки, душки, підставки, об'єму повітря в корпусі; характеру лакового покриття.

У XVI ст. скрипка була відома і в Україні. Так, Г.Хоткевич посилається на словник Зизанія (1596), в якому згадується «скрипица» [29, 14]; М.Грінченко наводить приклад з поборових реєстрів кінця XVI ст., згідно з якими в Луцьку було взято на облік п'ять скрипалів; він же говорить, що наприкінці XVII – початку XVIII ст. в Кам'янці-Подільському існував скрипковий цех [9, 161].

Як зазначає А.Іваницький, скрипка «прийшла в Україну десь у XVI-XVII ст. – і значною мірою завдяки єврейській еміграції із Західної Європи» [13, 27]. З того часу скрипка в Україні отримала особливо широке розповсюдження, що зумовлено цілим рядом обставин. По-перше, у зв'язку з наближенням скрипкового тембру до людського голосу виконання на скрипці українських пісень і танців стало особливо органічним, бо відповідало насамперед природному звукоідеалові українців. По-друге, побутування скрипки в Україні має давні та міцні традиції, і саме гудок, як і ряд інших подібних йому слов'янських інструментів, за численними органологічними теоріями вітчизняних та зарубіжних інструментознавців вважається провісником скрипки. Зауважимо принагідно, що дослідник історії виникнення струнно-смичкового інструментарію А.Агажанов з цього приводу також

стверджує, що саме гудок був прототипом скрипки [1]. По-третє, для українців уже було звичним грати на смичковому інструменті з квінтовым строем, і перехід на більш досконалий інструмент, як і спів та танці в супроводі цього нового інструмента, був також природним явищем.

Протягом XX – початку XXI ст. скрипка залишається загальнонаціональним народним інструментом, хоча в центральних і східних регіонах сфера її використання значно звузилася. Однак і тут є яскраві приклади традиційного сольного і гуртового побутування скрипки в Черкаській, Київській, Сумській, Полтавській та інших областях. Найбільш збереженими і поширеними є традиції сольного та ансамблевого скрипкового виконавства, а також виготовлення струнно-смичкового інструментарію на західноукраїнських землях, зокрема Гуцульщині, Бойківщині, Буковині, Західному Поділлі, Поліссі.

Народні скрипки в різних регіонах виготовляють за місцевими традиціями, найдавніша з яких – виготовлення скрипки-довбанки, коли із суцільного шматка явора, липи, тополі, верби, берези видовбується велика ложка (ківш), що є одночасно нижньою декою, обичайкою, шийкою і головою. Для виготовлення грифа використовують морений дуб чи інше тверде дерево. Пізніше в народі почали наслідувати скрипки класичним зразкам. Проте це швидше схожість у загальних рисах. Народні майстри часто не дотримуються канонічних параметрів скрипки і надають контуру скрипки та її деталям (ефам, струнотримачеві, головці тощо) власних форм. У цих скрипках, як правило, немає вуса, хоча він часто імітується декоративними елементами. Гуцульські майстри нерідко прикрашають свої скрипки вишуканим декором. Віками в народі формувалася власна термінологія, пов'язана з будовою скрипки. У Карпатському регіоні вона така: корпус називається голосниця, обичайка – обруч, ефи – голосники, кілки – закрутки, підставка – кобилка, душка – душа, нижній поріжок – підпіджжя, деки – дошки.

Засновником української професійної школи художньої реставрації музичних інструментів можна справедливо вважати одеського майстра Л.Добрянського. Діяльність цього видатного митця та його новаторські пошуки набули широкого міжнародного визнання. Його інструменти зберігаються у музеях Москви та Санкт-Петербурга [5, 3]. На одній з них грав відомий чеський скрипаль Ян Кубелік, якого багато музикознавців вважають неперевершеним інтерпретатором скрипкової музики Н.Паганіні.

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

Активно працюючи в Асоціації майстрів-художників смичкових інструментів, митець володів безліччю технологій виготовлення скрипок, передавав їх молодому поколінню українських майстрів. Як вважає кореспондент «Української музичної газети» А.Білоусов, «таким чином він будував своєрідний місток між минулим та майбутнім, робив досягнення Добрянського, збагачені власними творчими здобутками, надбанням всієї української школи скрипкаряського мистецтва» [3, 2].

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

Зокрема, на республіканському конкурсі ім. М.В.Лисенка у Харкові 1984 р. скрипка «Едельвейс» С.Мельника з Івано-Франківська зайняла перше місце, а альт «Ільмень» Р.Шмигельського з Калуша – друге.

У 1998 р. в рамках Міжнародного конкурсу ім. П.Чайковського (м. Москва) відбулося змагання скрипкових майстрів, в якому взяли участь і українські скрипкарі. У складі журі конкурсу, яке очолював відомий скрипаль, композитор та диригент І.Фролов, були такі відомі фахівці, як секретар Міжнародної асоціації скрипкових та смичкових майстрів, президент Італійської асоціації скрипкових майстрів Джобатта Морассі, президент Європейської спілки скрипкових майстрів Карл Рой (Німеччина), президент Токійської школи скрипкових майстрів Сороку Мурата, відомі скрипкові майстри з Канади (Жуль Сен Мішель), Франції (Бернар Мілан), Польщі (Ян Павліковський), Росії (Борис

Горшков, Юрій Почекін, Анатолій Кочергін).

Результати конкурсу продемонстрували як рівень майстерності окремих митців, так і загальний рівень та стан національних шкіл. На цьому престижному змаганні віолончель М.Нестеренка (Донецьк) та скрипка В.Мартищука (Коломия) завоювали відповідно третє та сьоме місця і були удостоєні почесних Дипломів III туру [3, 2].

Наприкінці травня 2003 р. в музичному житті України відбулася цікава й непересічна подія – Київський фестиваль мистецтва майстрів смичкових інструментів. У програмі фестивалю – Відкритий Всеукраїнський конкурс майстрів-художників смичкових інструментів ім. Л.Добрянського, урочистий концерт з використанням інструментів-«переможців», науково-практична конференція «Традиції і новаторство в мистецтві скрипкових майстрів».

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

Варто зауважити, що в цьому престижному всеукраїнському форумі, поряд з уже досвідченими майстрами брали участь і молоді конкурсанти. Так, молодий майстер з Харкова О.Пріхна став переможцем в усіх номінаціях – перші премії за скрипку та альт і друга премія за віолончель. Іншими лауреатами стали в номінації «скрипка» майстри В.Костюк (друга премія), М.Клемпарський (третя премія), в номінації «альт» – майстер І.Матвійів (друга та третя премії), в номінації «віолончель» – майстер М.Бондаренко (перша премія) [5, 3].

Свідченням високого професіоналізму українських майстрів є успішна презентація їхніх струнно-смичкових інструментів на міжнародних конкурсах, що проходять в Італії. Наприклад, на найпрестижнішому конкурсі в м. Кремоні українець О.Матвійчук виборов 14 місце. Слід відзначити, що цей талановитий митець – єдиний скрипковий майстер з України, що здобув професійну освіту в Інституті Страдіварі (Італія) [14, 10-11; 20, 8-9].

Ознайомлення з дослідженнями українських інструментознавців, вивчення публікацій в періодичній пресі та на сайтах мережі Internet дозволили простежити три напрями в розвитку професійної вітчизняної школи виготовлення струнно-смичкових інструментів: 1) продовження класичних традицій; 2) поєднання класичних традицій з етнорегіональними особливостями; 3) синтез класичних традицій та новітніх наукових розробок і технологій.

Перший напрям представляють такі відомі в Україні та світі майстри, як М.Бондаренко (Київ), С.Мельник (Івано-Франківськ), А.Гребнев (Харків), О.Сергієнко (Вінниця), В.Солоджук (Чернівці).

У процесі виготовлення скрипок представники «класичного» напрямку дотримуються традицій, закладених ще італійськими майстрами XVII-XVIII ст. Так, зокрема, у скрипковій справі вони використовують добірні сорти резонансної деревини: для верхньої деки – ялини, для нижньої деки, «шийки» та «голівки» – клена або явора. Якщо нижня або верхня дека робиться не з однієї суцільної дощечки, а з двох, то підбирається однорідний матеріал з відповідною текстурою дерева, щоб ні акустика, ні зовнішній вигляд інструмента не постраждали. Попередньо деревина має бути добре висушеною в природних умовах. На оздоблення і виготовлення грифа, струноутримувача, поріжків застосовують деревину екзотичних порід червоного або чорного дерева.

Корпус скрипки має деякою мірою вісімкоподібний контур, що зумовлено двома симетричними есоподібними боковими виїмками (вони називаються еси), що утворюють талію скрипки. Нижня і верхня деки мають посередині випуклість з деякими рельєфними позначеннями біля резонаторних отворів. Резонаторні отвори розташовані симетрично по боках верхньої деки у вигляді латинської букви «f» (ef), від чого і походить їх назва – ефи.

По всьому периметру верхньої деки на відстані 5-6 мм від краю прорізається канавка, у яку вставляється вус – тонка і гнучка рейка, що скріплює краї деревини, оберігаючи її від сколів. Матеріал вуса – чорне дерево з прошарком ялини. Для скрипки традиційним є подвійний вус, хоча деякі

майстри виконували й витончений потрійний вус.

Нижня та верхня деки приклеюються з обох боків до торця обичайки, що за формою вигину відповідає контурові дек. Її, як і нижню деку, роблять із клена. Між деками всередині встановлюється невеличка рухома підпірка у вигляді круглої колодочки – душки, що забезпечує міцність корпусу і передає вібрацію від верхньої деки до нижньої.

Зверху до корпусу кріпиться шийка з головкою, що закінчується характерним завитком. Головка містить у собі кілкову коробку, у якій прорізано чотири пари отворів для чотирьох кілків, що розміщені попарно з обох боків головки. До плоскої сторони шийки наклеюється гриф з чорного дерева.

Внизу до корпусу кріпиться дерев'яний гудзик, до нього – струнотримач. Струнотримач закріплюється товстою струною (або металевим проводом), що проходить від гудзика через нижній поріжок. До струнотримача чіпляють чотири струни. На верхній деці над душкою – підставка під струни, через яку вібрація струн передається верхній деці. Підставка має дугоподібний верхній торець, що уможливує грати смичком на кожній струні окремо, не торкаючись інших без потреби.

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

Основні параметри (у міліметрах) цілої скрипки (4/4) є такими:

Мензура	320 – 335
Загальна довжина	595 – 600
Довжина корпусу	350 – 360
Нижній овал	200 – 210
Верхній овал	160 – 170

Діапазон скрипки: «g» малої октави – «e» четвертої октави.

Смичок побудований із трохи зігнутої тростини фернан-бука, на яку натягнуто конячий волос. У дзьобоподібному кінці тоншої частини тростини волос закріплюється нерухомо. Другий кінець волосу кріпиться до рухомої колодочки, що є на товшому кінці тростини. Пружність волосу регулюється спеціальним гвинтом і залежить від штрихів, яких треба домогтися під час гри.

Деякі з українських майстрів, що представляють другий напрям розвитку національної школи виготовлення скрипок, застосовуючи у виготовленні інструментів досягнення західноєвропейських скрипачів, намагаються втілити певні етнорегіональні особливості. Зокрема, індивідуальну художню обробку головки скрипок та інкрустацію дек можна спостерігати в струнно-смичкових інструментах, виготовлених прикарпатськими майстрами. Це пов'язано з міцними традиціями художньої обробки деревини та тривалими напрацюваннями гуцульської народної школи скрипкових майстрів. У цьому контексті варто відзначити інструменти коломийського майстра Василя Мартищука. Декілька скрипок із його колекції виготовлено у карпатському стилі – з інкрустацією.

Значних успіхів у виготовленні класичних струнно-смичкових інструментів із вшлетенням етнорегіональних елементів досяг С.Ткачук – музикант і самодіяльний композитор, викладач Коломийського педагогічного коледжу. Вже більше десяти років С.Ткачук робить і реставрує скрипки. Серед скрипалів Прикарпаття він відомий як «коломийський Гварнері». С.Ткачук був учасником республіканського конкурсу майстрів із виготовлення струнно-смичкових інструментів ім. М.Лисенка, який проходив у Києві 1988 р. Участь у такому престижному змаганні та знайомства з уже відомими фахівцями позитивно позначилися на його творчому зростанні.

Умілі руки майстра виготовили унікальні за звучанням і формою скрипки. Одна з них – «Захар Беркут». На ній С.Ткачук зробив мініатюрний скульптурний портрет нашого земляка, відомого артиста, режисера театру й кіно Василя Симчича. Є в майстра скрипка «Червона рута», яку прикрашає скульптурний портрет Володимира Івасюка.

Третій напрям – синтез класичних традицій та новітніх наукових розробок у виготовленні

скрипок – представляють такі українські майстри, як Ф.Юр'єв та В.Багінський.

Значних успіхів у поєднанні класичних традицій і новаторських пошуків досяг президент української асоціації майстрів-художників струнно-смичкових інструментів Ф.Юр'єв. Принципово новим у винаходах київського майстра є відмова від кутів, які колись були даниною стилю бароко, розширення деки знизу і найголовніше – поєднання тонкої верхньої деки Страдіварі з новою пружиною-ресорою, що дає змогу витримувати більший тиск і прилаштовуватися до будь-якого клімату та акустики. Завдяки винаходу пружини-ресори скрипки Юр'єва можуть звучати у будь-якому залі, за будь-якої вологості і навіть на морозі. У всіх нових скрипках, які з вісімдесятих років виготовляють у світі, використовують принципи київського майстра-новатора [10].

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

Для експериментів з мінералізації деревини використовувалися карельська ялина та клен. Заготовки деревини занурювалися у Чорне море, де на глибині 6 метрів вони лежали протягом двох місяців. При цьому дерево піддавалося впливу морських мікроорганізмів та бактерій. Наступним кроком в обробці матеріалу для виготовлення інструментів було занурення його в прісну воду з метою вимивання солей. Після цього дерево висушували 3 місяці в сухому приміщенні без яскравого світла і руху повітря. У результаті таких маніпуляцій якість звука від простукування експериментальних зразків деревини покращувалася, про що засвідчили результати комп'ютерної діагностики [2].

Науково-практична конференція «Традиції і новаторство в мистецтві скрипкових майстрів», яка відбулася в рамках фестивалю мистецтва майстрів смычкових інструментів, накреслила ряд проблем національної школи скрипкових виробників, які потребують нагального вирішення, а саме:

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

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

ЛІТЕРАТУРА

1. Агажанов А. Русские народные музыкальные инструменты. – М.: Музгиз, 1949.
2. Багинский В.А. Способ улучшения свойств дерева для музыкальных инструментов // www.nbuv.gov.ua.
3. Білоусов А. Змагання скрипкових майстрів // Культура і життя. – 1998. – №38. – С. 2.
4. Білоусов А. Уроки майстра. Пам'яті Івана Леонтіївича Бітуса // Українська музична газета. – 2003. – №1. – С. 12.
5. Білоусов А. Форум майстрів-художників // Українська музична газета. – 2003. – №2. – С. 3.
6. Бондаренко М. Королева звуку – скрипка. Бесіда із скрипковим майстром // Дніпро. – 1999. – №3-

4. – С.133-138.
7. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. – М., 1990. – Т.1.
8. Грица С. Украинская народная эпика. – М.: Сов. композитор, 1990.
9. Грінченко М. Історія української музики. – К.: Спілка, 1922.
10. Грубич К. Про скрипки Флоріана Юр'єва // Канал 1+1. – Новини ТСН. – 17.01.2004.
11. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти. Інструментальні ансамблі та оркестри. – К., 1959. – 54 с.
12. Дагаєва В. Неповторність звучання кожного інструмента // Українська музична газета. – 1999. – №4. – С.3.
13. Іваницький А. Українське етноінструментознавство в другій половині ХХ століття // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: Матеріали науково-практичної конференції. – К., 1995. – С. 23-30.
14. Іванюк Л. Український Страдивари, или Чему стоит учиться в Кремоне // Art line. – 1999. – №1. – С.10-11.
15. Качкан В. Вогонь струн // Краси нев'януче пелюстя. – К., 1991. – С. 295-326.
16. Кленцей Р. Карпатська співуня. – Мукачево: Карпатська вежа, 2001.
17. Колекція музею театрального, музичного і кіномистецтва України // www.tmf-museum.iatp.org.ua.
18. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К., 1955.
19. Марченко Г., Стефанович Г. Українська Кремона // Прикарпатська правда. – 1988. – 11 листопада.
20. Матвійчук О. В Україну треба приїхати з ім'ям і перемагати // Урядовий кур'єр. – 1999. – №18. – С.8-9.
21. Мациевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч.1. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 6-38.
22. Мацієвський І. Музичні інструменти бойківської діаспори на нижньому Придніпров'ї // Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 156-164.
23. Мацієвський І. Формування системно-етнофонічного методу в органології // Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 31-39.
24. Приймак М. Справа для душі Михайла Бойчука // Західний кур'єр. – 1994. – 16 квітня.
25. Савчин Я. Лолинський Страдіварі // Рідна земля. – 1991. – 6 серпня.
26. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. – М., 1959.
27. Тимінська Б. Творець співучого дива // Прикарпатська правда. – 1993. – 6 травня.
28. Умови проведення IV відкритого національного конкурсу майстрів-художників смичкових музичних інструментів // Українська музична газета. – 2003. – №1. – С. 4.
29. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х.: ДВУ, 1930.
30. Черкаський Л.М. Українські народні музичні інструменти. – К.: Техніка, 2003.
31. Ясинська Н. Скрипка – мрія і доля // Репортер. – 2002. – 17 січня.

Yuriy Voloshchuk

POLYETHNIC AMBUSHES AND INNOVATIVE SEARCHES AT FORMATION OF THE UKRAINIAN SCHOOL OF MANUFACTURING OF BOW-STRINGED TOOLKIT

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

Key words: national school, violin master, classical traditions, polyethnic ambushes, innovative searches.

МИРОСЛАВ СКАЛА-СТАРИЦЬКИЙ – ВИКОНАВЕЦЬ, ПЕДАГОГ

Стаття висвітлює творчу постать Мирослава Скала-Старицького в аспекті концертно-виконавської та педагогічної діяльності у другій третині ХХ ст.

Ключові слова: Мирослав Скала-Старицький, концертно-виконавська діяльність, педагогічна діяльність, публіка, театр.

У період відродження української національної культури музикознавці все більшу увагу звертають на ті імена, які в радянський період замовчувалися. До когорти останніх, без сумніву, належить видатний український співак-тенор, педагог, організатор культурно-мистецького життя, патріот Мирослав Скала-Старицький.

Мета статті – висвітлити творчу постать М. Скала-Старицького (1909-1969 рр.) в аспекті концертно-виконавської та педагогічної діяльності другої третини ХХ ст., враховуючи його вагомий вклад у пропагування української музичної культури за кордоном.

Музична діяльність Мирослава Скала-Старицького бере початок з юних років. Змалечку, тільки-но син навчився ходити, батько почав приводити його до крилоса, де майбутній митець слухав спів церковного хору. Та дуже скоро його перестала задовольняти роль слухача, і Мирослав почав співати альтову партію, стоячи поперед хору [7].

Настала пора опановувати науку. Для хлопця найняли приватного вчителя, з яким він засвоїв програму першого і другого гімназійних класів, потім поїхав до Станіслава (тепер Івано-Франківськ), де продовжував навчатися у місцевій гімназії. Після студій у Станіславській гімназії М. Старицький продовжив навчання у Львові. Пізніше почалася його праця в кооперації. Спочатку в Повітовому союзі кооператив у Борщеві, пізніше у тому ж союзі у Станіславі, потім – в станіславському Маслосоюзі. Працюючи в Борщеві, Мирослав не тільки співав для своїх товаришів, а й згуртував навколо себе охочих до співу хлопців.

У 1928 р. у Станіславі відкрили український Народний театр ім. Івана Тобілевича, і М.Старицький став одним із перших його артистів. Перша роль Старицького у цьому театрі – Молодий Гуцул в опері «Галька» С.Монюшка. У ці роки Мирослав подорожував з театром ім. І. Тобілевича, театром Й.Стадника, хором «Думка», який очолював талановитий диригент Леонтій Крушельницький. У театрі ім. Тобілевича М. Старицькому поталанило працювати з такими театральними і музичними постатями, як з учнем Леся Курбаса – В.Блаватським, з Б.Самарагою – уродженцем м. Тернополя, композитором, диригентом, театральним діячем. У театрі Й. Стадника Мирослав працював разом з Й.Стадником – відомим режисером-постановником, та з Я.Гелясом, у майбутньому відомим драматичним артистом і кіноактором, головним режисером Тернопільського та Закарпатського музично-драматичних театрів. У цих мандрівних театрах М. Старицький співав партії Андрія в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, Петра в «Наталці Полтавці» М. Лисенка, головні партії в оперетах «Циганський барон», «Весела вдова», «Корневільські дзвони». «П'ять років волочився я з українськими театрами по західній Україні і об'їхав кількакратно всі міста, містечка та села», – згадував співак [7].

Та найпереконливішими для Мирослава стали заохочення відомого педагога й композитора Я.Барнича, автора популярних у ті роки українських оперет «Дівча з Маслосоюзу», «Шаріка», «Пригода в Черчі» та славнозвісної «Гуцулки Ксені» (Барнич працював тоді диригентом у театрі ім. Тобілевича в Станіславі, і всі прем'єри оперет відбулися на сцені цього театру).

У 1937 р. М.Старицький став студентом Львівського вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, де навчався вокалу в класі професора Лідії Улуханової, і вже наступного року співав партію Молодого Фауста в опері «Фауст» (цю оперу поставила студентська молодь наприкінці навчального року). Постановка опер студентськими силами наприкінці навчального року була інститутською традицією. Молодому виконавцеві-студенту почали доручати інші провідні оперні партії. Вже у наступному році в опері «Євгеній Онегін» П.Чайковського Старицький виступив у ролі Ленського. У березні 1942 р. Мирослав переїхав зі Львова до Відня. Зі столиці Австрії і почалася його

справжня кар'єра оперного та концертного співака. «Перший раз у своєму житті я приїхав до Відня в березні 1941 р. Після Києва, де довелося мені побувати лише десять днів у 1941 р., Відень був у моїх очах найбільшим містом, яке до того часу я бачив» [6].

Наприкінці 1942 р. М.Старицький успішно склав державний іспит з відзнакою перед комісією «Reichtheaterkammer» (відділ опери) на звання оперного співака. Невдовзі Старицькому усміхнулася сценічна доля – на театральний сезон 1943-1944 рр. його заангажувала на посаду першого тенора Пфальцопера у Кайзерслявтерні, і вони з дружиною виїхали до Західної Німеччини.

На 1943 р. припала ще одна важлива подія з життя митця. Він вирушив в Україну – в рідну Скалу. Це була остання поїздка співака в отчі краї, останні зустрічі з родиною та країнами. Більше приїхати він не наважився, бо добре розумів, що після 1945 р. на батьківщині його чекали вже не гастрольні турне, а подорож у далекий Сибір, а, може, й загибель.

Повернувшись з рідного краю до театру, Старицький продовжував працю і скоро завоював не тільки симпатії німецької публіки. До нього з повагою почали ставитися актори театру, а диригенти, поважаючи його за точність і дисципліну, дали йому повну свободу вокальної інтерпретації. Старицький виконував одну за одною нові партії, виступав з успіхом у ролях Герцога («Ріголетто» Верді), Шевальє Дегріє («Манон Леско» Пуччіні), Вільгельма Майстера («Міньйон» Томаса), Пінкертон («Мадам Батерфляй» Пуччіні), Альфреда («Травіатта» Верді), Штоєрмана («Летючий Голландець», Вагнера), Георга («Якубінер» Дворжака), Альваро («Сила долі» Верді).

В австрійській столиці М.Старицький досить швидко завоював симпатії місцевої публіки, відомої своєю музикальністю. Тут він виступав у радіопередачах, на Шевченківському концерті у Великому Концертному Гавз-залі разом з професором А.Гнатишиним, Е.Мозковою та З.Дольницьким. Після закінчення війни його заангажувала Віденська Народна Опера («Volkoper»). В газеті «Salzburg Nachrichten» про виступ українського земляка на батьківщині великого Моцарта в славнозвісному «Моцартеумі» доктор Вегнер писав: «Мирослав Скала-Старицький стоїть високо понад пересічність сучасних співаків. Чиста інтонація, віртуозне ведення віддиху і сповнене мистецького смаку фразування виявляють незвичайно високе технічне знання та мистецький рівень». Інша зальцбурзька газета відзначала: «Мирослав Скала-Старицький – це природний талант, що має право на високі сподівання» [2, 23].

Далі – велике успішне турне по всій Австрії. Окрилений успіхами на австрійських сценах та схвальною фаховою критикою, М.Скала-Старицький наважився дати великий сольний концерт у славнозвісному паризькому залі «GAVOT». У газеті «Українське слово» (№ 861) О. Зданевич писав: «Навіть найбільш славні співаки не так часто можуть собі дозволити концерти в залах такої слави, як відомий у всьому світі зал «Гаво», що є символом та мірилом рівня митця. В ньому виступають тільки справді митці, й кожен концерт в залі «Гаво» має свій відгук і значення в мистецькому житті не тільки Парижу».

І відгуки після концерту не забарилися. «Ось справжній тенор! Повний і теплий голос Міро Скали, його знаменитий стиль та інтерпретація ставлять його в ряд найкращих представників «бельканто», – відзначав французький часопис «Opera». «Це – найкращий голос, який нам доводилось чути» (Guide de Concert) [2, 23]. Слід відзначити, що французька фахова критика прискіплива, і далеко не кожному співакові вдавалось відразу завоювати її прихильність.

Після успіху в залі «Гаво» М.Скала-Старицький багато виступав по французькому радіо та телебаченні, поїхав у Брюссель, де його чекав успіх на міжнародному музичному фестивалі, взяв участь у численних українських та французьких імпрезах. Далі щораз голосніше хвалили виконання поодиноких пісень та арій, віщуючи співаку велике майбутнє. «Голос у Старицького гнучкий, податливий, знаменитий інструмент до всякого роду нюансів, тонкого фразування, – всі три регістри голосу: низький, середній і високий, – вирівняні, непомильна ознака доброї школи», «широкий діапазон Старицького, притому фасцинуюче і вмиле опанування «піанісімо» робить велике враження на слухачів», – стверджували українські критики [4, 23].

Дуже швидко ім'я талановитого співака стало відомим за межами Франції, і вже в 1948 р. М.Скала-Старицького запросили до Іспанії, де він успішно виступив на оперних сценах Мадрида та

Барселони. В Каталонській столиці співає у всесвітньовідомому оперному театрі «Gran teatro del Liceo» партії Дмитрія в опері Мусоргського «Борис Годунов», князя Всеволода в опері «Невидимий город Кітеж» Римського-Корсакова, Індійського гостя (опера «Садко» Римського-Корсакова) та Левка (опера «Сорочинський ярмарок» Мусоргського).

Повернувшись до Франції, співак вперто працював над вивченням французької мови і вимови, яка особливо складна у співі. Старицький опанував увесь репертуар французькою мовою так швидко й успішно, що вже в 1949 р. виступив у паризькій державній «L'Opera Comique» («Опера Комік»), де співав партію Рудольфа («Богема» Пуччіні). У ті часи ця роль була «мистецьким паспортом» до всіх західноєвропейських театрів. Французька фахова критика знову засипала співака схвальними рецензіями. «Ось нарешті справжній Міро Скаля, – писав французький часопис «Етос» – його теплий, з широким діапазоном голос та чудовий стиль свідчать про те, що він блискучий митець італійського «бельканто» (про роль Рудольфа). Далі була роль Фауста («Фауст» Ш.Гуно) в Міській Опері у Ліллі, де місцева преса писала про його виступ: «Український тенор Міро Скаля співає і грає досконало. Це артист високого класу» («Nord Eclair». 6. 10. 1949 р.). Після виступу в м. Бордо в опері «Богема» Пуччіні місцева преса визнала, що «неможливо, мабуть, співати партію Рудольфа краще, ніж це робить Міро Скаля, голос повний сонця і променистого блиску в горішніх тонах» («La Nouvelle Republique» 12.12.1949 р.). «Висота його голосу така недосяжна і колір голосу такий привабливий та вжитий з таким умінням, що за них йому належить найвище визнання», – писала тулузька газета про партію Каварадоссі в «Тосці» Пуччіні у виконанні Старицького. «Міро Скаля прибув до нас уже з попередніми найкращими оцінками. Треба визнати, що він має виняткові дані: його голос тривалий, звучний і незвичайно високий», – відзначив марсельський критик. У цьому ж 1949 р. М.Старицький виступив ще в Касабланці (Марокко) та Брюсселі у концертному залі «Grand Palet des Beaux – Arts» [5, 64-67].

У 1950 р. французьке товариство «Arts-Sijan-Leptere» (Товариство Літератури, Науки та Мистецтва), що перебувало під високим патронатом міністра освіти Франції, нагородило М.Скала-Старицького почесним дипломом та срібною медаллю міста Парижа за особливі досягнення на мистецькій ниві.

Того ж 1950 р. співака заангажували на гостинні виступи в Швейцарію, де він у Міському Театрі Цюріха співав партію Герцога («Ріголетто» Верді) та Ізмаїла в опері «Набукко» цього ж композитора німецькою мовою (партнеркою Старицького в опері «Ріголетто» у ролі Магдаліни була вже тоді відома українська співачка Ірина Маланюк, вона сприяла йому в гастрольях і радила залишитись у цьому театрі). Про ці виступи так писала швейцарська преса: «Міро Скаля покликаний, щоб заповнити давно помітну прогалину в нашому ансамблі. Під час різних арій яснів справжній самоцвіт його співацької віртуозності... Театр мав справжнє щастя, що за теперішньої недостатчі тенорів знайшов співака з такими добрими даними» (про виступ Мирослава Старицького в опері «Ріголетто» у Цюріху). «Найбільше оплесків широкого захоплення слухачі приділили українцеві Міро Скалі, що своїм голосом полонив усіх без винятку» («Neue Zurichser Nachrichten». 7. 11. 1950 р.).

Коли в 1950 р. у Великому Оперному Театрі міста Бордо (Франція) здійснювали першу постановку щойно віднайдені опери Ж. Бізе «Іван IV», на роль Ігоря запросили вже відомого у мистецькому світі нашого земляка, і після прем'єри опери він став популярним у всій Європі. Ім'я Міро Скалі було видрукуване на всіх партитурах цієї опери, яку потім поставили в Німеччині, Швейцарії та Англії. «Міро Скаля вивінував роль Ігоря всіма даними, властивими цій постаті. Він користується мистецтвом наростання й сили тону, не вдаючись до засобів брутальності. Його голосовий орган тенора має найчистіший метал, без жодних домішок», – відзначала французька критика.

У 1953 р. М.Скала-Старицького чекав новий успіх – він став першим тенором Королівського театру (згодом – Королівська опера) «Ля Моне» в Брюсселі (Theatre Royal de La Monnaie). Це було великим визнанням таланту та майстерності митця. Тут він виступав в операх «Богема» Пуччіні (Рудольф), «Ромео і Джульєтта» Гуно (Ромео), «Кавалерія Рустікана» Леонковалло (Туріду), «Тоска» Пуччіні (Каварадоссі), «Ловці перлів» Бізе (Надір), «Мадам Батерфляй» Пуччіні (Пінкертон), «Травіата» Верді (Альфред), «Прокляття Фауста» Берліоза (Фауст), «Євгеній Онегін» Чайковського

(Ленський) – ця опера вперше була поставлена французькою мовою в Королівській опері того ж 1953 року.

Французька та бельгійська преса, пишучи про виступ українського співака в Королівській опері, не шкодувала похвал. Один із найавторитетніших французьких музичних критиків Генрі Дюмулен писав: «Пан Міро Скаля вміє надати сильну експресію своєму співові. Його повний голос зовсім досконало відповідає ролі д-ра Фауста. Що за чистота голосу! Що за блискучий тон у вищих регістрах, чудово витриманий, природний в таких тонах, яке «сі» і високе «до», скільки емоції!» («de Soir de Marseille». 17. 11.1953 р.).

Оцінюючи гру і спів М.Старицького в «Тосці», бельгійський часопис «La Dereeone» відзначав: «Молодий український тенор Міро Скаля ...справив якнайкраще враження на любителів співу «бельканто». Він повний темпераменту, доброго звуку... виконує арії з високим класом, з експресією та грацією». «Міро Скаля, за походженням українець, грав Рудольфа в опері «Богема». Цей гарно збудований, обдарований тенором блискучого класу артист співав з бездоганною певністю», – писав той же часопис. Інший бельгійський критик відзначав: «Треба зазначити, що співак скрізь підкреслює свою українську національність, і в багатьох випадках світова преса зазначає походження артиста. На деяких афішах його національність написана великими літерами, тоді так писали лише про італійських співаків».

Про зміст інших рецензій красномовно говорять їх заголовки: «Король Співаків – Міро Скаля», «Нова зоря на співочому небосхилі», «Триумф Міро Скалі в опері «Богема» і т.д. «Досить імені Міро Скалі на афіші, щоб забезпечити успіх опер», – зізнавалися критики. Цікаво, що навіть відома в мистецькому світі королева Єлизавета (бабуся короля Бодуена) була палкою прихильницею таланту нашого земляка, часто слухала його спів та висловлювала своє захоплення.

У 1955 р. на запрошення диригента знаменитої Метрополітен-Опери П'єра Монте, який чув спів М.Старицького в «Ля Моне», співак прибув до Америки, де дав великий сольний концерт у «Town Hall» (Нью-Йорк). Після успішного виступу М.Скала-Старицького в цьому залі, де йому акомпонував відомий піаніст та композитор Ігор Соневицький, він отримав позитивну рецензію у славнозвісному американському часописі «Нью Йорк Таймс», якій сам щиро дивувався, бо, як відомо, у цій газеті міг з'явитись тільки схвальний відгук, або ж ніякого (слід зазначити, що досі жоден український митець не заслужив на відгук у цій найбільшій американській газеті). У статті оцінювали голосові та акторські дані Скала-Старицького, вживаючи такі прикметники, як «інтелігентний», «дуже музикальний» тощо. Зазначено також, що тенор дарував нам українські народні пісні та твори Січинського, Соневицького, Людкевича...» [2, 23]. Цікаво також, що автор рецензії не назвав жодного неукраїнського композитора, чий твори співав Старицький того вечора різними мовами.

Цього ж року співак повернувся в Європу, де на нього чекали контракти на виступи у Франції, Бельгії, Швейцарії, Північній Африці (тоді французькій) – Алжирі, Тунісі, Марокко. Протягом наступних років Старицький гастролював у цих країнах.

Із 1963 р. відкривається нова сторінка діяльності М.Скала-Старицького – він організував власну музично-драматичну студію в Парижі, де навчав співу та акторської майстерності талановиту молодь українського походження.

Студія виховувала не тільки майбутніх співаків, співачок та акторів, а й свідомих українських патріотів. Завдяки українській музиці та українській пісні навіть ті учні, які до того не знали жодного українського слова, вивчали мову та вимову, прилучалися до української культури та національного музичного мистецтва.

За порівняно короткий проміжок часу митцеві вдалося виховати кілька справжніх співаків, які згодом продовжили свій мистецький шлях на оперних та концертних сценах. «Дехто з учнів прийшов з зовсім незначним голосом, – писав мистецько-музичний журнал «Вісті», – сьогодні вони розпоряджаються гарними, об'ємними голосами, з легкістю свого вчителя досягають найвищих нот у своїх родах голосів, співають заокруглено, музикально, фразують культурою, голоси звучать шляхетно» [1, 62].

Навчаючи студійців свого методу співу, М.Скала-Старицький називав його «українським» і

підкреслював, що цей природний метод співу віддавна перейняли сусіди України, привласнили його собі, назвали російським, і під цією назвою він помандрував у світ. Такі висновки він зробив внаслідок власної праці та дослідження в галузі вокального мистецтва.

«Наукою співу я цікавився від самого початку моєї власної науки співу, – писав митець, – я простудював багато написаного на тему науки співу і прийшов до переконання, що основою кожної методи є найперше мова, якою хто говорить, співає. Правильна мова та вимова є найкращою школою співу, яку можна і треба вдосконалювати, розвивати технічно, але без особливого співацького таланту, співацького обдарування, навіть найкраще технічно розвинений голос не є мистецтвом співу. Мистецтво співу є все разом: голос, серце, розум, чуття, темперамент, вроджена і набута культура, музикальність, почуття ритму, фрази, розуміння музики, стилів, тексту, культури мови й вимови. Співаємо не тільки голосом, а цілим нашим я і коли його бракує в співі, то такий спів не є співом, тільки звичайним приємним, або неприємним криком, гудінням, скавулінням, шипінням (у так званих «піанах»), усім, чим хочете, тільки не співом. Наш спів треба тільки ушляхетнювати все більше і більше музичною культурою, музичними досягненнями нашого та інших народів» [8].

За час існування студії її закінчили близько 30-ти співаків, серед найвідоміших – Ірка Зелена (колоратурне сопрано), Одарка Андрійшин (ліричне сопрано), Юляна Чайківська (драматичне сопрано), Марійка Тирпич (колоратурне сопрано), Лариса Вітушинська (сопрано), Ліза Сенткевич (меццо-сопрано), Василь Бідник (тенор) і Данило Ганяк (бас).

Студія виконувала ще й велику громадську роботу. Разом з керівником студії брали участь в українських та французьких імпрезах, пропагували українське мистецтво у Франції та Великобританії – в Шевченківських святкуваннях, урочистих Академіях на шану Тараса Шевченка та Лесі Українки, митрополита Андрея Шептицького та Івана Франка, в Конгресі світового Об'єднання Матерів та інших урочистостях у Парижі, Сошо, Льежі, Лондоні, Вульвертергермиштані, Шарлелуа. Учні студії не тільки співали, а й декламували українською, французькою, німецькою, англійською мовами вірші, читали прозу українських письменників.

Слід сказати, що навчання в студії повністю відповідало її назві. Старицький прагнув виховати не тільки співаків, а й акторів. Він навчав власним методом, що спонукав учня думати і творити одночасно з набуттям навичок співацьких та акторських. «В опері не вистачає тільки співати, – підкреслював він, – роллю треба відчувати і відтворювати так, щоб глядач і слухач відчув живу постать доби, тоді між співаком-виконавцем і публікою проляже міцний місток дружби й захоплення, обопільної симпатії, мистецької насолоди й задоволення» [8].

«М.Старицький – митець свого діла Богом даного йому інструмента. Він без жодних допоміжних засобів здобув європейську славу – виключно своїм талантом, своїм великим мистецтвом, яке тепер з подиву гідною посвятою передає своїм наслідникам» [3].

М.Скала-Старицький поставив перед собою ще одну важливу мету – започаткувати біографічний літопис українських митців, про що широко оголосив у пресі. Він вважав, що слава в світі про наш талановитий народ шириться щороку більше, і слід подбати про «... сліди записані, а не лише промовлені». На жаль, цю роботу він започаткував до своєї смерті.

Як бачимо, М.Старицький вів активну виконавську педагогічну та громадську діяльність. Вершина його виконавського злету припала на другу третину ХХ ст. і залишила глибокий слід у вокальному мистецтві всієї Європи. Виконавська діяльність М.Старицького була позначена артистизмом, вмінням своїм голосом захопити публіку і довести його до художнього благоговіння, а в педагогічній роботі з молоддю, заряджаючи її ентузіазмом, охотою до творчого зростання, вміння цінувати високе професійне мистецтво, залишив назавжди вагомий слід у мистецтві і вічну пам'ять у нащадків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бояновська Л. Лаври і терни Мирослава Скали-Старицького // Тернопіль. – 1995. – С. 61-65.
2. Вітошинська Л. Лаври Міро Скали // Музика – 1991. – С. 23-25.
3. Гулак-Артемівський М. Небуденна імпреза // Свобода – 1966. – США.
4. Колянківський М. Два вечори з Міро Скалею // Ми і світ. – 1953. – Париж. – С. 20-26.

5. Петраш Б. Тенор з Божої ласки // Тернопіль: Астон, 1999. – С. 64-67.
6. Скала-Старицький М. Відень через 20 років // Свобода. – 1962. – 26 червня. – США.
7. Скала-Старицький М. Відкрилося до королівської опери (рукопис).
8. Скала-Старицький М. Моя метода співу // Свобода. – 1966. – 21 липня. – США.
9. Скала-Старицький М. Мої театральні пригоди (рукопис).

Boris Repka

MYROSLAV SKALA-STARYTSKYI – PERFORMER, PEDAGOGUE

The article shows the creative personality of Myroslav Skala-Starytskyi in the aspect of his concert, and pedagogical activity in the second part of the XX century.

Key words: *Myroslav Skala-Starytskyi, concert activity, pedagogical activity, audience, theatre.*

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Олена Дудар

ВЕСІЛЬНІ ЛАДКАНКИ ПІВДЕННО-СХІДНОЇ ВОЛИНИ (СЛІДАМИ ЕКСПЕДИЦІЙНИХ ЗАПИСІВ)

У статті зроблена спроба комплексного аналізу весільних ладканок, зафіксованих упродовж 2005-2007 рр. в селах Хмельницької області, які входять до складу Південно-Східної Волині, та охарактеризовані дві групи найдавніших наспівів в означуваному терені.

Ключові слова: весільні ладканки, Південно-Східна Волинь, фольклорні експедиції, ладозвукоряд, ритмічна форма, мелодична парадигма.

Дослідження регіональних особливостей музичного фольклору на даний час заслуговують пильної уваги в українському народознавстві. Цікавою з даної точки зору є територія Хмельницької області, яка розділена між двома етнографічними регіонами: Поділлям та Південно-Східною Волиню. Північна частина області ще в XV – першій половині XVI ст. мала приналежність до Волинської землі (на той час Великого князівства Литовського), південна – до Поділля. Кордон між Волинською землею та Подільським воєводством починався недалеко від впадіння в р.Збруч річки Медведівки, між подільським містечком Тарнорудою та суходолом до Бужка, потім по Бужку і далі суходолом. Цей кордон проіснував кілька століть і майже без змін пізніше застосовувався як кордон між Подільською та Волинською губерніями аж до початку 20-х рр. XX ст. [1, 12].

У пам'яті мешканців Південно-Східної Волині до нашого часу збереглися календарно-обрядові та родинно-обрядові пісні. Найбільш «законсервованим» виявився весільний обряд та обрядові пісні-ладканки, що його супроводжують. Весільний обряд з означеного регіону привертав увагу дослідників різних поколінь: С.Руданського, П.Чубинського, М.Неказать, О.Струтинського, М.Шубравської, Л.Єфремової та ін., але з меншим акцентом на етномузикознавчу проблематику.

Мета статті – виявити регіональні особливості весільних ладканок Південно-Східної Волині на основі матеріалу, записаного нами у фольклорних експедиціях селами Клубівка Ізяславського, Лазучин Теофіпольського, Кузьмин Красилівського районів Хмельницької області упродовж 2005-2007 рр.

Характеризуючи стан народнопісенної культури регіону, зазначимо, що автохтонний фольклор зазнав впливу радіо, кіно, телебачення, звукозаписувальної апаратури, які звужують автентичне і розширюють його вторинне функціонування. Діяльність співочих колективів, що діють при клубах, обмежується виконанням ліричних та жартівливих пісень, пісень із фольклорних збірників. Попри сказане зазначимо, що в обстежуваних селах трапляються талановиті виконавиці, які зберігають у пам'яті традиційні пісні і охоче співають їх.

Найбільшу групу родинно-обрядової пісенності волинян становлять традиційні весільні пісні (ладканки). Народне весілля – цілісне драматичне дійство, кожен з учасників якого виконує призначену йому роль. Події весільного обряду чергуються у строгій послідовності і підпорядковані «лейтмотивові» переходу молодої пари у новий статус. Тому, перебуваючи у фольклорних експедиціях, ми записували ладканки в контексті обрядовості, розвитку весільної драматургії. Записи яскраво свідчать про те, що весільний обряд зберіг чимало архаїчних елементів, які не зазнали впливу часу. У пам'яті виконавиць найбільше збережено пісні, пов'язані з обрядами випікання короваю, розплітання коси, приготування гільця, плетення вінка. Найбільшу групу пісень складають ті, що виконують «режисерську» функцію (тобто скеровують зміну весільних мізансцен, супроводжують весільні «переходи» тощо). Велику за чисельністю групу складають пісні, виконувані за столом, включаючи так звані «передирки» між хорами, у зв'язку з ритуалом посагу молодої, а також понеділкові святкування. Найменша група пісень пов'язана з ритуалами заручин, запросин на весілля. Також на весіллі мають місце жартівливі пісні та вівати. Це насамперед пов'язано із нівеляцією традиційної обрядової культури під впливом сучасних урбанізаційних процесів, які властиві суспільному життю, а також із репатріархалізацією сучасного сімейного укладу, що доволі багато втратив табуізованих елементів. Все це й привело до мікроуніфікації сучасного волинського весілля.

В селах, у яких фіксувався народнопісенний репертуар, згадували про неодмінний атрибут весілля – духовий оркестр. Таким чином, нівелюється традиційне інструментальне виконання, змінюючись західними впливами європейської музичної культури.

Перш ніж дати систематизовану типологічну характеристику волинських весільних ладканок, звернемо увагу на найбільш уживані в них засоби поетики.

Вона багата на епітети, як тавтологічні (солодкий мед, білі берези), так і роз'яснювальні (рідна матінка, далекая доріженька, бистра річка, мурована хата, русява косонька, холодная водиця). Найпопулярнішим поетичним прийомом є пестлива лексика. Наведемо лише деякі приклади: матінка, коровайнички, батенько, братчик, дружбонько, гиленько, віконця, доріжки, горішки, серденько, зелененько, подвір'ячко, щіточка, стільчик, виноградоцьку, зіронька тощо.

Велику кількість у цих піснях становлять епітети-метафори та власне метафори, що означає вживання виразу чи слова в переносному значенні (під регоче, під заливається, кашою запахасться, битая доріженька, неповні відра брала, слізюньками допивала).

Гіпербола – стилістична фігура, що перебільшує певну ознаку для посилення виразності мови, також зустрічається серед засобів поетики волинської весільної пісенності: ми для вас вола вбили; цілого вола з'їли; сім літ не вмивався, не йде нас багато, но триста і ше трое, на подвір'ячко твоє; позолочена призьба, сяде боярів триста; рости короваю ширший від Дунаю, а вищий від хлопа, а краший від злота; в нас верби грушкі родять; плаває човен по росі.

Ще одним засобом підсилення виразності художньої мови у весільних піснях досліджуваного регіону є синекдоха, заснована на кількісному зіставленні предметів. Інверсії, що змінюють звичайний порядок слів у реченні з метою виділення тих чи тих його членів, також часто зустрічаються в аналізованих піснях. Особливістю поетики ладканок є психологічний паралелізм, який підсилює драматизм почуттів.

Не поодиноким явищем є пісенні структури регулярних послідовностей, що фіксують випадки часової, просторової та числової стабільності. Одним із композиційних прийомів весільної пісенності є перелік за сімейною ієрархією, використовуваний для досягнення емоційного насичення творів.

У весільній пісенності часто вживаються й образи-символи. Поетика волинської весільної пісенності оперує традиційними образами-символами рослинного світу. З-поміж них – рожа як символ краси, веселощів: «Не йди, сестрице, замуж, бо й рожа зацвітає». Барвінок, який є символом шлюбу; калина, яка є символом краси, цнотливості та кохання, вишня, черешня, виноград, сосна.

Часто у волинських весільних піснях зустрічаються символи світу тварин. Серед них голуби (пара голубів), що символізують вірне кохання, зозуля – символ суму; соловей – символ радощів, молодості та веселощів, улюбленець дівчат; сокіл, який символізує нареченого; орла, гусака, гуски, гусей.

Символічними є й небесні світила: сонце як головний двигун і джерело усього життя на землі; місяць, зорі, вода як окрема стихія, також часто зустрічається в іпостасі хмар, дощу, власне води, криниці, Дунаю.

З точки зору ритміки весільні ладканки Південно-Східної Волині можна поділити на дві групи: перша опирається на 6-8 складову структуру нецезурованого вірша «А де ж тая дівка?», «Благослови, Боже», «Ой дай, мати, стільця», «Роди, Боже, гречку»; друга базується на цезурованому вірші структури (5+3), (5+4): «Мати Галюню родила», «Ой пливе човен по росі». Спільними особливостями двох груп є їх загальне поширення, емблемність, міцний зв'язок з обрядом.

Ф.Колесса, характеризуючи весільні пісні, зауважував: «Взагалі ж мелодія весільного ладкання нелегко вкладається в музичні такти, відзначається речитативним відтінком та допускає значну свободу ритміки: вона розтяжима і дається пристосувати до імпровізації у формі нерівномірних строф-тирад з більшим та меншим числом віршів...» [3, 378].

Перша група весільних ладканок побудована на нерівноскладовій ритмічній структурі шестискладового вірша. Даний тип характеризується відносною стабільністю віршових рядків, а їх збільшення відбувається за рахунок появи аплікаційних елементів (сполучників, вигуків). Така версифікаційна змінність властива розвитку строфічної будови весільних пісень в цілому. Ця група пісень має сталу композиційну будову, віршовий ряд і має ознаки паратактичності. Лад – іонійський пентахорд.

Ряд пісень, яким відповідає один мелодичний тип, Ф.Колесса називав груповими, аргументуючи сказане таким чином: «Скрізь на українській етнографічній території... найстаріші пісенні групи визначаються своїми окремими мелодіями... Це колядки, гаївки-веснянки, весільні та обжинкові... Хоча би ми й не знали тексту обрядової пісні, та за її характерною мелодією можемо без помилки вказати ту групу, до якої вона належить...» [3, 369-370]. До групових віднесемо й весільні ладканки Південно-Східної Волині.

На основі ладканок першої групи можна вивести 2 мелотипи.

Мелотип А («Що то там за село?», «Ламайте калину»). Розвиток мелодичної лінії починається низхідною інтонацією від 5 ступеня до 2-го.

$54^2 32^2 / 5^3 431 / 35^2 431 / 14^2 35^2 / 54321^2 //$

Розглянемо завершальні каданси волинських ладканок, «...оскільки, – за визначенням Ф.Колесси, – саме в кадансах найвиразніше виявляються їх (народних мелодій. – О.Д.) подібності та характерні риси композиційної схеми» [3, 29]. У весільних ладканках Південно-Східної Волині закінчення окремих частин періоду спадають, переважно, до кінцевого нижнього устою. А найуживаніші закінчення – низхідна інтонація до 1-го ступеня.

с.Кузьмин Красилівського р-ну

А де ж та - я дів - ка, а де ж та - я дів - ка.

шо й ба - жа - ла він - ка? Пі - діт у - ве - ді - те,
на сті-лець по - са - ді - те,

на сті-лець по - са - ді - те, ру - су ко - су роз - пле - ті - те.

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

(Подібний мелотип (незначна різниця помітна у мелодичному контурі, ладовому забарвленні) є найуживанішим на Поділлі: $3^2 5 4 3^2 / 5^4 3^1 / 3 5 3 5^2 3^1 / 3^1 5 4 3^4 5^2 / 5^2 4 3^1 2 1^2 //$) [4, 8]. За своєю функціональністю, змістом вони споріднені з обрядовими весільними піснями не тільки Поділля, а й з весільними піснями інших регіонів України.

Мелотип Б («Прошу, брате, до хати», «Ой стану я на риночку»). З тривіршовою строфою, в основі ритмічної форми лежить семискладник. Характеризується початком мелодичного контуру від 1 ст., завершальною каденцією з низхідною інтонацією від 3-го до 1-го ст. За амбітусом охоплює іонійський тетрахорд.

$132432^2 / 13^2 4 3 2 1 / 3 4 3^2 2 1^2 //$

с. Клубівка Ізяславського р-ну

Про - шу, бра-те, до ха - ти, про - шу, бра-те, до ха - ти,
кі - сень - ки роз - плі - - - та - т...

(Також маємо майже ідентичний мелотип з Поділля $132432^2 / 3^2 1 4 3 2 1 / 3 4 3^2 2 1^2 //$) [4, 9].

Перша група ладканок має типову рису – повторення першого рядка, тобто присутні експозиційні повтори. Таке явище є фактором настройки весільного «хору», має роль підказки. Часто трапляється заспів зооморфного змісту, який не пов'язаний зі змістом подальшого тексту пісні і складається зі смислової формули «А з руточки дві квіточки». Це так звані «передладканки», в яких, на думку А.Іваницького, збережено колишню пантеїстичну підоснову [2, 39].

Друга група весільних ладканок із відчленуванням другого сегмента. (Наприклад «Ой пливе човен по росі»). Базується на чотиривіршовій строфі, яка складається переважно з двоколінних восьми-, дев'ятискладових віршів із цезурою після 5-го складу. Серед ладканок другої групи чітко виокремлюється мелотип В. Ладовою моделлю є іонійський пентахорд з субсекундою і приставним верхнім звуком. Початок мелодичного контуру від 5 ст., для завершальної каденції характерний низхідний рух від 3-го до 1-го ступеня.

$5^3 6 5 / 5^2 3 / 5^3 4 3 / 2 VI \# 1 // 3^2 4^2 5 / 5 4 3 2 1 / 3 4 5 3 2 1^2 //$

с.Лазучин Теофіпольського р-ну

Ой пли-ве чо-веп з по ро - сі, пла-че Га-лю-ня по ко - сі.
Ой ко - со мо - я, ой ро - со мо - я, тиж з ми - не кра - су - зня - л...

(На Поділлі - 35²65/ 543/ 5²653/ 21²// 4345/54321/234321²//)[4, 9].

Голоси виконавців весільних пісень за тембровими ознаками укладаються в теситуру народного альта. Для виконавців з таким голосом характерний міцний, добре опертий, сильний звук, густий тембр, використання грудного регістру, з переходом на мікст у верхніх звуках діапазону.

Отже, весільні ладканки Південно-Східної Волині за структурою поділяються на дві групи: з 6-8-складовим нецезурованим віршем та цезурованим віршем структури (5+3), (5+4). Можна з повним правом констатувати, що основу ладканок Південно-Східної Волині становлять мелодичні парадигми (мелотипи), характерними рисами яких є певні інтонаційні ходи, сталі кадансові звороти. У той самий час вони мають нахил до варіабельності, адже відзначаються нерівноскладовою силабічною будовою, що впливає на структуру в цілому. Їхня наявність пояснюється сформованим модусом мислення досліджуваного середовища.

Ладканкам Південно-Східної Волині властиві мелодії невеликого обсягу в межах іонійського пентахорда з кінцевим тоном, переважно на 1-му ступені. Розширення амбітуса відбувається шляхом додавання нижньої секунди.

Весільній пісенності досліджуваного регіону властивий монодичний спів (унісонний), що склався в одноголосій музиці і є однією з ранніх форм. У переважній більшості ладканок простежується тенденція до чіткого відчуття кінцевого нижнього тону – головної ознаки модального мислення.

Весільні ладанки Південно-Східної Волині стабільно функціонують, зберігають сталий каркас та формотворчі елементи. Завдяки гомогенному началу, субстрату стабільної інформації пласт весільної обрядовості, як підтвердилося, зазнав найменших змін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Трубочанінов С.В. Історія Поділля та Південно-Східної Волині. Книга 2. – Кам'янець-Подільський: Центр Поділлязнавства, 1994.
2. Іваницький А.І. Генезис двох типів весільних ладкань // Парадигматика фольклору. Ювілейний збірник з нагоди 70-річчя від дня народження доктора мистецтвознавства, професора Софії Йосипівни Грици. – Київ-Тернопіль: Астон, 2002. – С.36-48.
3. Колеса Ф.М. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наукова думка, 1970.
4. Дудар О.О. Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти дослідження): Автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03 / НАНУ ІМФЕ. – К., 2007.

Olena Dudar

WEDDING SONGS (LADKANKI) OF THOUTH-EASTERN VOLIN' (ACCORDING TO MATERIALS OF EXPEDITIONS NOTATIONS)

The publication tells about modern exploration of wedding songs (ladkanki), in particular, it considers songs, recorded during folklore expeditions in Thouth-Eastern Volin' (Khmelnitsky region) 2005 through 2007. In its also determined two groups of wedding songs, as the most leading in region.

Key words: wedding songs (ladkanki), Thouth-Eastern Volin', folklore expeditions, tone shoal, rhythmical form, tone paradigm.

Віталій Охманюк

ФОЛЬКЛОРНА СПАДЩИНА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті висвітлюється вагомий внесок Лесі Українки у фольклористику, розкриваються світові невичерпні багатства народної пісні, народної мови.

Ключові слова: народна пісня, національна культура, експедиція, обряд.

Українська народна поезія з найдавніших часів була одним з найважливіших чинників у розвитку української національної культури. Неоціненні скарби українського фольклору стали основою українського національного відродження.

У 70-х рр. XIX ст. розпочалася особливо активна фольклористична діяльність в Україні. Багато етнографічних матеріалів П.Чубинського, В.Антоновича, М.Драгоманова про пісні українського народу було зафіксовано саме у цей час. Вагому лепту в цю справу зробила геніальна українська поетка Леся Українка. Вона найповніше розкрила світові невичерпні багатства народної пісні, народної мови.

Леся Українка була захоплена цим загальним потужним рухом, цією широкою течією збирання і дослідження творів української усної поетичної творчості. І саме народно-поетична стихія особливо сприяла формуванню ідейних художньо-естетичних смаків поетеси.

Рідної мови Леся Українка навчалася з уст народу. Вона з дитинства виховувалась на найкращих зразках української поезії, а ще була талановитим виконавцем народних пісень.

В історії української культури особливе місце займає с. Колодяжне: воно тісно пов'язане з високоінтелегентною родиною Косачів, з життям і творчістю Лесі Українки.

Вперше назва Колодежно¹ згадується в одному з документів 1537 року². Разом з іншими селами Ковельської волості воно деякий час належало до володінь російського князя Курбського, який після невдач у Лівонській війні перейшов на сторону Польщі. Часто змінювалися землевласники, численні міжусобиці між ними все більше опустошували і до того убоге село. У 1868 р., невдовзі після одруження з Ольгою Драгомановою, у Колодяжні купив ділянку землі розміром 44 десятини Петро Косач. На ту пору в селі нараховувалося понад 40 дворів з однією вулицею, що перейшла трактову дорогу Луцьк – Ковель. Церкви, як і школи, не було, то ж колодяжанці належали до парафії сусіднього села Волошки.

У Колодяжному родина Косачів з одинадцятирічною Лесею поселилася в 1882 р. Відтоді село і його побут стали близькими і рідними Лесі Українці. З цього приводу Ольга Косач-Кривинюк у своїх спогадах про сестру зазначає: «Наша сім'я жила в дуже близьких стосунках з селянами, всі ми, в тому числі Леся, ще більше ніж хто, мали між колодяженцями не лише знайомих, а й приятелів, тому весь їх побут дуже скоро став нам відомим, а далі й рідним» [2, 37]. Відтоді, все це стало рідним Лесі. Цілком зрозуміло, що Колодяжне було для поетеси щедрим осередком етнографічно-фольклористичних досліджень.

Народнопісенна культура Західного Полісся і Волині, маючи давні і тривкі традиції, неодноразово привертала увагу дослідників. У різні роки чимало реліктових явищ, цінних зразків пісенної творчості цих регіонів зафіксували фольклористи Зоріан Доленга-Ходаковський, учасники широко-масштабної етнографічної експедиції під керівництвом Павла Чубинського.

Та чи не найбільш органічний, активно-дійовий зв'язок з народнопісенною творчістю волино-поліського краю виявила Леся Українка. В одному зі своїх листів у 1892 р. поетеса сповіщала Михайла Драгоманова про свою народознавчу працю: «Я взагалі маю щастя до етнографії – не тільки не стрічаю недовір'я собі або неохоти, а, навпаки, сама інший раз мушу покладати кінець етнографічним студіям. Досить того, що за чотири місяці маю півтора ста обрядових пісень зібраних! Певна річ, що не все там цікаве і нове, але ж мене дуже займають оригінальні мотиви з цих пісень, їх же – я знаю добре – ще ніхто не записував. Тепер, наломившись на записуванні нот, ся робота не видається вже мені дуже тяжкою, одна тільки біда, що не вмію просто з голови писати, без помочі інструмента» [2, 123].

У цьому ж листі Леся Українка згадує «знайому дівчину», від якої були зроблені пісенні записи: «Від сії дівчини я сливе всі тутешні пісні записую і мене навіть дивує, як я досі не обридла їй з своїм записуванням». Тією співачкою, послугами якої при записах пісень користувалася Леся, була, безперечно, Варвара Пиріг (в одруженні Дмитрук, 1872-1964). Походила вона з бідної селянської родини, мала добру пам'ять, приємний голос. Розвиткові індивідуальних здібностей дівчини особ-

¹ .Назва села, як засвідчують численні документи, від давня має форму іменника середнього роду з кінцевим-о. Так, зокрема, фіксується і в народній етимології. Це спонукає нас дотримуватися безсумнівної форми – Колодяжно, а відповідно і похідних граматичних форм – до Колодяжна, у Колодяжні і т.п. Водночас при цитуваннях з літературних джерел зберігаємо форми оригіналу.

² Archiw Książat Lubartowiczow Sanguszww Sławucie/ - Lwow, 1890/ - T. IV. – S. 102-105.

ливо сприяла дружба з Лесею, з якою вона познайомилася одразу ж після приїзду до Колодяжна. Ім'я співачки, до речі, згадується у листі Лесі Українки від 8 березня 1907 р. до сестри Ольги: «Весілля колодяжанські вже покінчилися, і Варка зовсім охрипла після них – переспівалась». Можемо робити припущення, що більшість колодяжанських пісень перейняла Леся Українка саме від Варвари Пиріг-Дмитрук.

Ще у Колодяжному Леся Українка підготувала до друку оригінальну збірку купальських пісень «Купайла на Волині». Зібрані матеріали разом зі статтею-передмовою були надіслані у Львів Іванові Франкові. Незабаром праця «Купала на Волині» була опублікована у літературно-науковому часописі «Життя і Слово». У згаданій роботі зроблено опис народного звичаю і подано 49 купальських пісень, що походять з Ковельського і Новоград-Волинського повітів. Відкидаючи критичні зауваження М. Драгоманова, Іван Франко писав у листі від 19 березня 1894 р. до вченого: «Ваш суд про Лесині пісні не видається справедливим: все-таки се найбагатша досі збірка купальських пісень, зібраних в одній околиці, і між ними багато є досі незвісних, бодай незвісних яко купальські» [4, 473].

Про святкування Івана Купала в Колодяжні розповідає Ольга Косач-Кривинюк: «1890-го справляли колодяженці Купала зараз за нашим садом, бо там того року була паренина. Лесі було тяжко ходити на двох милицях, але пам'ятаю, що вона таки пішла подивитися на Купала та послухати купальських пісень. Вона якраз тоді їх записувала» [5]. Ці пісні досить різнопланові. У них виразно виявлені обрядово-символічні реалії, мотиви молодечого кохання («Ой на Купайла й вогонь горить», «Ой там летіли гуси білі»), а в групі жартівливо-гумористичних творів – гострі дотепи дівчат на адресу парубків («Ой у городи крокіс поріс», «Ой у городи бур'ян, бур'ян», «Ой на дворі метелиця»).

Завершальним етапом аграрно-господарського року були обжинки. Широкий комплекс звичаїв, пов'язаний зі збором врожаю, порівняно добре відомий у досліджуваному регіоні. Майже в усіх обрядодійствах обжинок бачимо схід аграрної магії. Жниці ретельно дотримувалися звичаю: лишати щось «на пні» для Божих птиць і щоб наступного року родило. То ж залишали незжатим жмут стебел, з них робили так звану «спасову бороду»: стебла в'язали, теребили зерно і загребали його серпом у землю. В обжинкових піснях, що виконувалися в домашньому середовищі після завершення збору врожаю, наявні величальні мотиви – господареві, господині.

У системі побутової культури важливе місце займають весільні звичаї і пісні. Донині «весілля є найурочистішим актом, пов'язаним із найбільшим числом обрядів» [10, 102]. У колодяжанському традиційному весіллі збереглися найтиповіші складові частини – заручини, запросини, вінкоплетіння, випікання калача і короваю, перепій. Деякі пісні, записані й Лесею Українкою. Це: «Ой ходила Галюня по двору», «Іде Василько до дівки», «Наша Танічка засмучена».

У 90-х роках деяку частину пісень, зокрема й тих, що походили з Колодяжна, Леся Українка наспівала для запису Миколі Лисенкові. Згодом композитор опублікував їх у «Збірці народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого віку у школах народніх» (Київ, 1908).

Спільно з музикознавцем Климентом Квіткою письменниця підготувала і видала збірник «Дитячі гри, пісні, казки з Ковельщини, Лущини та Зв'ягельщини на Волині» (Київ, 1903) [3, 7].

На середину 10-х рр. ХХ ст. припадає підготовка фундаментального збірника народнопісенних матеріалів, що їх зберегла у своїй пам'яті Леся Українка. Частину мелодій записує Климент Квітка з голосу Лесі під час перебування в Ялті, будучи важкохворою. Та незважаючи на велике захоплення та Лесину любов до фольклору, їй не судилося побачити цю працю закінченою і виданою. «Народні мелодії з голосу Лесі Українки», які записав і упорядкував Климент Квітка, побачили світ уже після смерті письменниці.

Майже ціле століття минуло від часу перших цілеспрямованих записів пісенного фольклору Колодяжна. Відтоді у пісенній традиції досліджуваного середовища відбулися зміни, трансформаційні процеси. Правда, вони торкнулися переважно структурного рівня і жанрово-тематичного складу пісень, особливостей їх побутування [9, 103]. Донині у живому побутуванні села різною мірою збе-

реглися пісні весільні, родинно-побутові, колядки та щедрівки. Водночас треба визнати, що чимало творів інших жанрів (веснянкових, петрівчаних, купальських, частково суспільно-побутових) перебувають здебільшого у пасивному фонді, у пам'яті людей старшого покоління.

Тенденція поступового зникання зі сфери побутування окремих фольклорних пластів помітилась внаслідок відомих причин уже на початку 40-х років ХХ ст. Відтоді і почав занепадати у побуті аматорський хоровий спів. І попри все це з гордістю можна сказати, що і в наш час є наступники Лесі Українки. Це, зокрема, провідний фольклорист з Волині Олекса Ошуркевич. Він є власником солідного особистого архіву, який вміщує результати багатолітньої копійної польової роботи, що велася, починаючи ще з 1950-х років. Будучи ще студентом філологічного факультету Львівського державного університету ім. І.Франка, він розпочав записувати усну народну спадщину і насамперед пісенного походження. У 1966 р. у зв'язку з переходом на роботу до Обласного науково-методичного центру Волині етнографічні дослідження О.Ошуркевича поступово набули наукового характеру. Однак ґрунтовно цей напрямок праці розвинувся лише після його переходу на роботу до Волинського краєзнавчого музею (1984 р.), де він пройшов шлях від молодшого наукового співробітника до завідувача відділу етнографії і народних промислів (1989 р.).

На даний час вражаюче багатогранна етнографічна спадщина О. Ошуркевича оприлюднена лише частково. Це кілька збірників народної творчості та ряд публікацій у наукових та періодичних виданнях. Разом з тим зібрані дослідником експедиційні матеріали склали величезний приватний архів, у якому лише музичних зразків налічується понад 3000 одиниць. Серед них – чимало раритетних матеріалів, зафіксованих ще від уроженців кінця ХІХ ст., у тому числі зразки інструментальної музики.

О.Ошуркевич збирав українські народні пісні в селі Колодяжне Волинської області у 1995-1996 рр. А згодом у 1998 р. вийшла збірка українських народних пісень за фольклорно-етнографічною програмою «Слідами Лесі Українки. Пісні з Колодяжна». Розшифровка і нотація мелодій Михайла Мишанича, Мирослава Стефанишина, Ліни Добрянської.

Зібрані у Колодяжному пісенні матеріали мають, безперечно, особливу вартість. Вони є надбанням того середовища, серед якого формувався духовний потенціал Лесі Українки, є самодостатньою і переконливою реальністю для виявлення і вивчення еволюційних процесів у царині усної народної творчості. Будучи цінним набутокм одного села, водночас ці матеріали становлять оригінальну частину загальнонаціональної, пісенно-музичної культури України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архіви України. – 1988. – №5. – С. 67.
2. Спогади про Лесю Українку. – К., 1971. – С. 37.
3. Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1978. – Т. 10. – С. 123.
4. Ошуркевич О. Леся Українка і народна співачка Варвара Дмитрук // Леся Українка та родина Косачів у контексті української культури. Тези та матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Луцьк, 1996. – С. 25-26.
5. Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1979. – Т. 12. – С. 192.
6. Ошуркевич О.Ф. Пісні з Колодяжна. – Луцьк, 1998. – С. 7.
7. Іван Франко. Зібрання творів: у 50-ти т. – К., 1986. – Т. 49. – С. 473-474.
8. Косач-Кривинюк О.П. Незабуття Леся // Радянська Волинь. – 1988. – 20 серпня.
9. Смоляк О. Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (гайцьково-волондимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 103.
10. Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955. – С. 102.

Vitaliy Ohmaniuk

«THE FOLKLORE INHERITANCE OF LESYA UKRAINKA»

In the article «The Folklore Inheritance of Lesya Ukrainka» the contribute of Lesya Ukrainka to the folklore science, is highlighted the world unexhausted richness of the national song and national language is pointed out.

Key words: national song, national culture, expedition, ritual.

РИТМІЧНА ФОРМА ВІРША 6+6 У КОЛЯДКАХ ХРИСТИЯНСЬКОГО
ЗМІСТУ ПІВДЕННОЇ ВОЛИНИ

У статті зроблено спробу дослідити шляхи становлення ритмічної форми 6+6 у колядках християнського змісту Південної Волині в контексті споріднених ритмічних форм в інших жанрах та звернено увагу на форми її модифікації на рівні ізо- та гетероритмічності.

Ключові слова: ритмічна форма, ізоритм, гетероритм, колядка, пісенний фольклор.

Останнім часом в українській музичній фольклористичі все більший інтерес у вчених викликають питання, що пов'язані із теоретичним осмисленням традиційної народної музики. Це передусім спричинено тим, що до недавнього часу такого роду питання вважалися недоступними початкуючому дослідникові-етномузикознавцеві, а маститих науковців такого спрямування було доволі мало не лише в Україні, а й у всьому колишньому Радянському Союзі. Все це було пов'язано із відсутністю підготовки такого плану фахівців.

У період утворення держави Україна в мистецьких закладах музичного спрямування (в консерваторіях, а пізніше – в музичних академіях) утворилися кафедри музичної фольклористики, де почали готувати фахівців-етномузикознавців. Тому теоретична проблематика у традиційній народній музиці стала на часі і почала все глибше добиратися до суті етномузикознавчих проблем. До таких насамперед належать питання осмислення ритмічної будови народних пісень, зокрема календарно-обрядових.

Питаннями дослідження ритмічних форм в українському пісенному фольклорі (в тому числі й зимовому) почали займатися українські вчені ще з другої половини XIX ст. Вперше на ці аспекти звернув увагу видатний український мовознавець-лінгвіст О.Потебня в праці «О некоторых символах у славян» [5]. Тут він вказав на найбільш поширені ритмічні форми, які зустрічаються не лише в українському фольклорі, але й у слов'янському (словенському, хорватському, моравському, болгарському). На становлення народнопісенної ритміки звертали увагу й інші українські вчені: Ф.Колесса [4], В.Гошовський [1], С.Грица [2], А.Іваницький [3], О.Смоляк [6], але їхня увага була зосереджена на ритміці народнопісенних жанрів в цілому (крім С.Грици та О.Смоляка), не акцентуючи особливої уваги на якомусь окремо взятому жанрі.

Мета статті – дослідити шляхи становлення ритмічної форми 6+6 у колядках християнського змісту Південної Волині в контексті споріднених ритмічних форм в інших жанрах та звернути увагу на форми її модифікації на рівні ізо- та гетероритмічності.

Як показав аналіз, найпоширенішою ритмічною формою вірша в колядках християнського змісту Південної Волині є дванадцятискладник 6+6, що однаковою мірою реалізується у строфах ізоритмічної та гетероритмічної побудови. Він властивий колядкам «Хто ж там по дорозі йде до Вифлеєму», «Христос ся рождає по світу цілому», «В Вифлеємі місті сталася новина», «А новая радість світу ся з'явила», «Ой у полю, полю самотна стаєнка», «Нова радість стала, яка не бувала», «Сумний святий вечір в сорок шестім році», «Дивная новина, нині Діва Сина», «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Добрий вечір всім вам, щаслива година», «А матінка Божа по світу ходила», «Чи ти чув, народе, ось таку новину», які активно побутують у Південній Волині і сьогодні.

У колядках досліджуваного регіону найчастіше зустрічається дванадцятискладовий ізоритмічний вірш, що творить широкий діапазон строф – від однорядкової із приспівом до чотирирядкової. Колядка «Хто ж там по дорозі йде до Вифлеєму» представлена ізоритмічним дванадцятискладником 6+6, що втілений у чотирирядковій строфі. До речі, він зберігає в собі традиційну силаболодичну модель, що втілена у типовому поєднанні дипірихія зі спондеєм з двічі більшими ритмічними вартостями (замість чотирьох вісімок і двох чверток – чотири чвертки і дві половинки). Таке ритмічне розширення властиве колядкам християнського змісту, оскільки вони на початковому етапі виконувалися в культових приміщеннях у широкому кантиленному стилі і таким чином більшою мірою зберегли його сьогодні, незважаючи на їхню темпову трансформацію в сторону помірних темпів.

Колядка «Христос ся рождає по світу цілому»¹ представляє приклад трансформації ізоритмічного двосегментного дванадцятискладника в аналогічний чотирнадцятискладник. Цей процес починає проявлятися в останньому сегменті першої (дворядкової) строфи. Наступна (друга) строфа вже майже в повному обсязі трансформувалася у чотирнадцятискладник (виняток становить лише другий сегмент першого вірша, що ще зберігає шестискладову ритмічну форму. Третя (остання) строфа вже повністю стала чотирнадцятискладовою.

В основі сегментної будови колядки «Христос ся рождає по світу цілому» лежить подвійний анапест, що в останньому сегменті переходить у поєднання дипірихія та анапеста. Така ритмічна організація утворюється завдяки дробленню третьої складоноти: $\text{♪♪♪♪♪♪} = \text{♪♪♪♪♪♪♪}$. Це в свою чергу пов'язано із нестабільністю модусного нормування через пізніше входження кантової традиції у фольклорне середовище.

Колядка «В Вифлеємі місті сталася новина»² представляє гетероритмічну дворядкову строфу 6+6//4+4+6. (Такого роду строфа – характерне явище для колядок християнського змісту, оскільки вона належить до творів усно-писемного походження, а останнім властива гетероритмічність, оскільки вона належить до улюблених для творців ритмічних форм.) Лише у четвертій строфі відбувається вкраплення ізоритмічного чотирнадцятискладника 7+7//7+7. Як бачимо, це також наслідок уненормованості силаборитмічної формули, оскільки вона не пройшла ще належної адаптації щодо входження у місцевий фольклорний модус мислення реципієнтів. Треба зауважити, що дана пісенна парадигма «В Вифлеємі місті сталася новина» у досліджуваному регіоні представлена рядом варіантів, які при стабільності словесного тексту різняться варіативністю мелосу, зокрема формулами силаборитмічних моделей.

Якщо вищезазначений загайцівський варіант, зокрема його перший вірш, складається із поєднання двох анапестів у сегменті, то соснівський та андрухівський варіанти складаються відповідно із суми висхідного йоніка і ямба та низхідного йоніка і ямба. Деякі силаборитмічні відмінності властиві й іншим південноволинським варіантам пісенної парадигми «В Вифлеємі місті сталася новина». Зокрема, у с. Старий Олексинець Кременецького району побутує варіант даної колядки із структуротворчим рівнем споріднення і має назву «Ой у полю, полю самітня стаєнка»³. Він за своїми мелосними характеристиками (ритмічною формою вірша та силабомелодичною моделлю) повністю ідентичний із пісенною парадигмою колядки «В Вифлеємі місті сталася новина». Різниця їх лише змістове наповнення словесного тексту (воно близьке до тексту колядки «Нова радість стала»).

Однорядковий дванадцятискладник із приспівом 6+6+ПЗ+6+7 властивий найпопулярніший у Південній Волині (а також й по всій Україні) колядці християнського змісту «Добрий вечір тобі, пане господарю»⁴. Власне однорядкова дванадцятискладова строфа та однорядковий шістнадцятирядковий приспів належить до найдавніших пісенних форм. Адже, на думку етномузикознавця О.Смоляка, «ця ритмічна форма, на відміну від семискладника та восьмискладника, що за своєю природою є генетичними, належить до структуротворчих. Хоча вона має багато генетичних рис. Оскільки найпоширеніша її відміна 6+6 – це сума двох шестискладників (найдавніших ритмічних нецезурованих модусів в українському фольклорі)»⁵. До речі, силаборитмічна модель цієї колядки представляє той етап у музичному становленні, коли вона набула вже унормованих рис, тобто коли

¹ Колядку записала Луканець А. від Бурліцької М.Г., 1937 р.н., місцевої, освіта середня спеціальна, бібліотекарка з с. Татаринці Лановецького району Тернопільської області. Запис зроблений 12.11.2006 р.

² Колядку записала Гулєвич О. від Гулєвича М.М., 1933 р.н., освіта вища, бухгалтера з с.Соснівка Шумського району Тернопільської області (Останнім часом проживає в м. Тернополі). Запис зроблений у 1994 р.

³ Колядку записала Олексин Г.С. від Жердьової О.І., 1931 р.н., освіта чотирикласна, буржівниці з с. Новий Олексинець Кременецького району Тернопільської області. Запис зроблений 08.10.1996 р.

⁴ У 20 селах Кременецького (с. Розтоки, Старий Олексинець, Мала Андруга), Лановецького (с.Татаринці, Білозірка, Печірна, Молопків, Вишгородок, Кутиска), Шумського (сс Темногайці, Андрушівка, Новостав, Соснівка, Загайці, Бриків) та Дубнівського (с.Садки) колядка «Добрий вечір тобі, пане господарю» є в активному репертуарі колядницьких гуртів.

⁵ Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина перша. – Тернопіль: Астон, 2004. – С. 185.

в сегменті почали відчуватися акцентні елементи (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩). Ця модель, без сумніву, може послужити прикладом багатовікової трансформації нецезурованого шестискладника в цезурований дванадцятискладник. Цезурований дванадцятискладник у колядковому масиві Південної Волині не є самодостатньою однорядковою формою-колоном. Він обов'язково має однорядковий шістнадцяти-складовий приспів 3+6+7, що на структурному рівні повністю кореспондує зі строфою. В першу чергу такого роду симетрія відчувається на метричному рівні, оскільки загальна структурна цілісність творить свого роду дворядкову структуру, яка модифікується у дворядкову строфу: 6+6+3//6+3+4. Останні три сегменти кореспондують із трьома попередніми ритміко-метричною рівновагою: 4/4♩♩♩♩♩♩+4/4♩♩♩♩♩♩ //4/4♩♩♩♩+4/4♩♩♩♩♩♩+4/4♩♩♩♩+4/4♩♩♩♩.

Треба зауважити, що смислове навантаження приспіву значно вагомніше, ніж строфічне. Адже останнє втілює в собі основну ідею різдва Сина Божого - Ісуса Христа: «радуйся, ой радуйся земле, Син Божий народився» (до речі, в давнину приспів виконувався всіма учасниками колядницької ватаги, а строфа – одним учасником-застівувачем).

Однорядковий цезурований дванадцятискладник із однорядковим шістнадцятискладовим приспівом властивий колядці «А в Єрусалимі та в Божому домі», записаній у 1993 р. П. М. Шимківим від Павлюк М.В., 1927 р.н., місцевої, освіта початкова, буряківниці з с. Новостав Шумського району Тернопільської області.

Беручи до уваги ритмічну форму вірша та приспіву, відзначимо, що ця колядка структурно кореспондує із колядкою «Добрий вечір тобі, пане господарю». Відмінність полягає лише у формулах силабомелодичного ритму приспіву. Якщо у колядці «Добрий вечір тобі, пане господарю» приспів складається із тернарного поєднання ритмічних формул: ♩♩♩+♩♩♩♩♩♩+♩♩♩♩, то в аналізованій він бінарний – ♩♩♩♩+♩♩♩♩♩♩♩♩, хоча на метричному рівні вони повністю споріднені. Тут явно відчувається єдина модальна калька і насамперед бере свої початки із прадавнього фольклорного мислення (коли музичний синтаксис був на початковому етапі свого становлення).

Однорядковий цезурований дванадцятискладник із двадцятискладовим приспівом властивий колядці «Пане господарю, що на твоєму дворі», записаній П.М.Шимківим від Стасюк Марії Петрівни в с. Новостав Шумського району Тернопільської області в 1991 р. Треба зазначити, що силаборитмічна формула однорядкової строфи представляє це ж саме поєднання – дипіріхій зі спондеєм (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩), що є типовим для структури колядок християнського змісту. Це дає підстави стверджувати, що творці колядок християнського змісту перебували у модальній стихії дохристиянських (язичницьких) колядок. Більш лабільним у них є лише модель приспіву, яка часто впливає із мотивації його семантичного наповнення. У даному разі приспів є трирядковим із семискладовою будовою вірша (виняток становить лише другий вірш, що є шестискладовим). Виходячи з цього, перший вірш приспіву складається із двох сегментів, що представляють анапест та дисpondeй; другий вірш – це вірш-сегмент, що побудований на поєднанні дипіріхія зі спондеєм, а третій вірш – це також поєднання двох сегментів, що представлені анапестом та висхідним йоніком. Як бачимо, даному приспіву властиве квартнарне поєднання сегментних ритмічних формул. Такого роду приспівні модифікації дають підстави стверджувати, що творці колядок християнського змісту, беручи за основу ритмічну кальку традиційних колядок, вносили свої змістові елементи, що стосувалися основної ідеї Різдяних свят, акумульованої, як правило, у приспіві. Кожен із творців не хотів повторювати уже створене і намагався привнести свій семантичний елемент, що й зробило приспиви у змістовому відношенні доволі варіабельними.

Широко відомою в регіоні Південної Волині є колядка християнського змісту «Добрий вечір всім вам, щаслива година», записана Пронь Н.І. від Хмілевської М.П., 1939 р.н., освіта середня спеціальна з с. Лози Збаразького району Тернопільської області у 1993 р. До речі, вона своєю ритмічною формою вірша споріднена із традиційними колядками, що беруть свій початок з язичницьких часів. Відрізняє її лише строфічна будова: якщо в традиційних колядках вона є однорядковою з од-

норядковим приспівом, то в даному випадку вона є дворядковою з дворядковим приспівом. Такого роду структурне розширення продиктоване самим способом мислення творця, який, без сумніву, мав музичну освіту і був націлений на ширший модальний спектр. Це насамперед пов'язано з тим, що дворядкова семантична калька втілюється в однорядковий ритмічний ряд, який автоматично повторюється. Сам приспів – це нове формотворче поєднання, що базується як на традиційних ритмічних елементах, так і на новаторських. Новаторським передусім є те, що останній вірш у приспіві має елементи сапфічності (свого роду звуження ритмічного рядка), тобто замість цезурованого дванадцятискладника утворився цезурований восьмискладник – $6+6 = 4+4$. До речі, такого роду явище є часто вживаним у структурних поєднаннях колядок християнського змісту (маємо на увазі строфи із приспівом).

У Південній Волині активно діючим є такий репертуар колядок християнського змісту. Зокрема, в с. Татаринці Лановецького району Тернопільської області виконують такі колядки: «Нова радість стала», «По всьому світі стала новина», «Дивная новина», «Бог ся рождає», «У Вифлеємі нині новина», «Небо і земля нині торжествують», «Ген у небі там високо», «Що то за предиво», «Темненькая нічка», «Добрий вечір тобі, пане господарю». У м. Кременці останнім часом побутують колядки «Радуйтеся всі людіє», «Там високо над землею», «У надії Божа Мати», «Ой ходімо, пане брате», «Наш Христос родився», «Радість нам ся з'являє», «Добрий вечір всім вам, весела родина», «Ой над Вифлеємом сталася новина».

Треба зауважити, що в с. Шепетин Дубенського району Рівненської області колядковий репертуар є майже ідентичним. Тут, зокрема, співають такі колядки християнського змісту: «Що то за предиво», «Нова радість стала», «Во Вифлеємі нині новина», «Небо і земля нині тожествують», «Зірка засвітила», «По всьому світу стала новина», «Ти, дівчино красна», «В неділю вранці до сходу сонця», «Ой видить Бог, видить Творець», «Добрий вечір тобі, пане господарю». Майже аналогічним є репертуар в і с. Розтоки Кременецького району Тернопільської області. Це «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Там високо над землею», «А ми люди подорожні», «В Вифлеємі новина, Діва Сина породила», «Небо і земля нині торжествують», «Спи, Ісусе, спи», «Нова радість стала», «Три славні царі», «У надії Божа Мати», «Ангели в небі».

Як бачимо, ритмічна форма $6+6$ у колядках християнського змісту на терені Південної Волині, так само як і в усій Україні, є поширеним явищем. Вона, без сумніву, фольклоризуючись, зберігає традиції ритмічних форм ще язичницьких колядок, які є типовими і формуються навколо дво-сегментного десятискладника або дванадцятискладника. Тому вона є часто вживаною у колядках християнського змісту і таким чином зберігає фольклорні ознаки в цілому зимовому календарно-обрядовому жанрі не тільки Південної Волині, але й цілого етнічного масиву.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М.: Сов. композитор, 1971.
2. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Навч. посібник. – К.: Муз. Україна, 1990.
4. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970.
5. Потєбня А. О. некоторых символах в славянской народной поэзии. – Харьков: В универс. типографии, 1860.
6. Смоляк О. Ритмічна форма $4+4$ у гайках Західного Поділля // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – №1(4). – 2000. – С. 123-128.

Nadiya Najchuk

**6+6 RHYTHMIC FORM OF THE WERSE IN SOUTH VOLYN CARDS
OF THE CHRISTIAN CONTENT**

The article concerns the ways of coming into being the $6+6$ rhythmic form in South Volyn' carols of the

Christian content in the context of cognate rhythmic forms in other genres and the forms of its modification at the level of isogeterorhythm are taken into consideration.

Key words: rhythmic form, iso-rhythm, geterorhythm, card, song folklore.

Оксана Дедю

ЗБИРАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗОРІАНА ДОЛЕНГИ-ХОДАКОВСЬКОГО НА ВОЛИНІ

Стаття висвітлює фольклорну діяльність З.Доленги-Ходаковського на Волині з акцентом на кількісний та якісний стан пісенного матеріалу на початку ХІХ ст. та його географічне охоплення.

Ключові слова: збирацька діяльність, пісенний фольклор, обрядові пісні, словесний текст.

У період утворення держави Україна вчені-народознавці все частіше повертаються до тих імен, які в радянські часи не були достатньою мірою оцінені, а відповідно й досліджені та повернуті в сучасний культурологічний простір. До таких насамперед належить ім'я одного із піонерів і невтомних сподвижників української фольклористики Зоріана Доленги-Ходаковського (Адама Чарноцького, 1784-1825). Незважаючи на те, що він записував лише словесні тексти українських народних пісень (часто й польських, білоруських та російських), зібраний ним пісенний матеріал (а це близько 2000 зразків) на даний час є неоцінним, оскільки він зберігає майже в повному обсязі той репертуар, який побутував на Україні на початку ХІХ ст. Його безцінність насамперед слугує для порівняльного аналізу, адже це дає можливість простежити динаміку фольклорних творів майже за 200-літній період.

До цього часу про фольклористичну діяльність З.Доленги-Ходаковського українські вчені намагалися сказати своє слово. Серед них О.Дей, О.Правдюк, С.Грица, А.Іваницький, але це ім'я потребує більш детального дослідження, оскільки в ньому є ще багато білих плям.

Мета статті – висвітлити збирацьку діяльність З.Доленги-Ходаковського на Волині, оскільки він у цьому регіоні найбільше перебував і відповідно й зібрав фольклорно-етнографічного матеріалу.

У 1814 р. після численних життєвих випробувань З.Доленга-Ходаковський переїжджає на Волинь, де при сприянні Л. Кропинського веде пошуки матеріалів з української давнини, та **на**кільшою мірою записує український фольклор. Тут він знайомиться з попечителем Віленського навчального округу А.Чарторийським, який також виявляв інтерес до місцевої української історії та фольклору. В с. Пулави – маєтку А.Чарторийського – З.Доленга-Ходаковський зустрічається з багатьма ентузіастами на ниві науки й культури: Князьніним, Немцевичем, Скимбарою, Спинкою, Друзевичем, Ляхом Ширмою, Сенкевичем та іншими діячами, з якими обговорює питання української історії, літератури та народної творчості. Він багато працює в бібліотеці Кременецького ліцею та в приватній бібліотеці Т.Чацького в Поріцьку, де вивчає праці слов'янських та зарубіжних вчених з давньої історії та народознавства. Нестачу фактів для своїх досліджень він намагається поповнити збиранням археологічного, етнографічного та фольклорного матеріалу. Тому він здійснює поїздки селами Південної Білорусі та Західної України, де буває «на селянських весіллях, в княжих будинках, в келіях схизматиків і на дівочих вечорницях» [6, 2].

На прохання З.Доленги-Ходаковського попечитель Кременецького ліцею Стиборський у 1814 р. розсилає в усі навчальні заклади Волині циркуляри, пропонуючи вчителям зайнятися збиранням казок, пісень, обрядів, замовлянь та іншого фольклорно-етнографічного матеріалу серед місцевого населення і, в міру його накопичення, присилати до Кременця. На заклик З.Доленги-Ходаковського відгукнулися шанувальники та збирачі народної творчості з різних місць України та Білорусі і почали присилати йому списки старовинних назв урочищ, описи місцевих обрядів, записи пісень тощо. Один із кореспондентів Ходаковського надіслав «пісні про оленів, які йдуть на святкування з вінками на голові та обручками на ногах, і про лебедя, що пливе по Дунаю теж з вінком на голові, про сокола, який несе перстень до вінця» [4, 74].

У 1817 р. З.Доленга-Ходаковський відвідує Польщу. Ця поїздка виявилася малопродуктив-

ною. Своє розчарування Ходаковський висловив у листі до Л. Кропинського, зазначаючи: «що стосується народних повір'їв у піснях та обрядах поляків, з сумом повідомляю: так мало їх знайшов, що ледве можна виявити сліди наявного на Русі і колись існуючого в Польщі старовинного матеріалу» [2, 166]. Порівнюючи зібраний ним раніше фольклорний матеріал між Бугом та Дніпром (тобто на теренах Волині та Наддніпрянщини) із записаним у Польщі, Ходаковський передає це співвідношення пропорцією 16:1 [2, 166].

Повернувшись 1 січня 1818 р. у Синяву, дослідник української та слов'янської традиційної народної культури зміцнює зв'язки з діячами культури інших слов'янських народів на ґрунті спільних зацікавлень народною творчістю. Ось як пише про це В.Щурат, характеризуючи вплив Ходаковського на становлення фольклористичних інтересів у Галичині: «...тоді, коли Лях Ширма зацікавився українською народною піснею, обожатель її Ходаковський пересиджував з ним у Синяві під Ярославом, а оба вони удержували зв'язки з першим борцем за українську народну мову, перемишльським каноніком Іваном Могильницьким. Лях Ширма позичав у нього збірку сербських народних пісень Вука Караджича, переїздив саме через Варшаву до Петербурга з наміром видати там значно більшу збірку сербських пісень, що він (Караджич – О.Д.) збуджував у Могильницького заінтересування народними піснями. Складаючи тоді свою – першу взагалі – хрестоматію українського письменства, Могильницький під впливом Ляха Ширми й Ходаковського помістив у ній також народну пісню «Гомін, гомін по діброві» [3, 26].

Тоді ж Лях Ширма помістив зі збірки Ходаковського дві українські пісні (в оригіналі й перекладі польською мовою) у часописі «Dzennik Wilenski».

У Синяві й околицях над Сяном Ходаковський продовжував збирати та вивчати місцевий фольклор і діалекти як українські, так і польські. Зокрема, він спостеріг, що «тут мова русинів більше змішана з польською, як це звичайно буває біля кордону. Однак їх пісні (русинів) на волинському діалекті сповнені образів і давніх висловів; записую їх, – повідомляв З. Доленга-Ходаковський, – я тішуся надією, що, прийшовши в глиб Червоної Русі, Львова та Галича, знайду їх ще більше» [2, 170]. Він вважав, що волинський діалект є складовою частиною української мови і «Київ та Кременець, які розташовані в тій же смугі Росії, повинні були б діяти спільно» [2, 174].

Після подорожі по Західній Україні та півдню Польщі З. Доленга-Ходаковський видає свою програмну працю «Про слов'янщину перед християнством», де значне місце відведено питанням слов'янського фольклору, в якому дослідник бачив вияв народності, збережений з дохристиянського періоду. Єдиним носієм народності він вважав простий народ, а єдиною народною культурою – культуру місцевого народу. Тому головну увагу Ходаковський звертав на усну народну творчість, особливо ж на пісні, які називав дзвінким голосом історії, душею народу, вітчизняною поезією, що бере початки з давніх часів.

У подальшому Ходаковський продовжив збирання фольклорних матеріалів у Галичині. Так, у Перемишлі він розшукав «оригінальний привілей від 8 жовтня 1292 р. князя Льва – сина Галицького короля Даніла» [2, 177], в якому разом з іншими цінними матеріалами знайшов тлумачення деяких народних пісень, котрі розповідали про виноградні сади, збирання винограду, відшукав дуже давні пісні «про білі та тернові міста» [2, 177], які, на його думку, є також відображенням життя наших предків.

З Перемишля через Верховать, Раву-Руську, Чермни, Потелич, Крехів і Жовкву З. Доленга-Ходаковський прийшов до Львова, де пробув близько двох тижнів. І тут його «скарбниця» поповнилася численними записами українських пісень, звичаїв та обрядів.

Велику кількість народних пісень було записано також у Переділі, куди він переїхав із Чарторийська до своїх давніх знайомих – сім'ї Кульчицьких, родичів Л.Кропинського. Тут велику допомогу в збиранні народної творчості надала йому Юзефа Кульчицька, і він поповнив свої фольклорні записи більш ніж сотнею народних пісень та переказів [2, 182-186]. Вільно володіючи місцевим говором, знаючи звичаї краю, зачарована українськими піснями, Ю.Кульчицька сама «виконувала задушевні пісні, грала, запрошувала співачок народних пісень, була проводирем по селянських хатах» [2, 184]. Вона так захоплювалася народною творчістю, що ладна була б присвятити їхньому

збиранню все своє життя. Та склалося по-іншому. «Жаль, – писав З.Доленга-Ходаковський – що її таланту і здібностям, працьовитості і жадобі знань судилося обмежитися малим приходом. Така дівчина може прославити наш край на весь світ і викликати загальне захоплення, чого, однак, її особисте спокійне життя ніколи не принесе» [2, 185].

Під час своєї другої подорожі Галичиною, яка тривала більше як дев'ять місяців – з жовтня 1817 р. по липень 1818 р. – З.Доленга-Ходаковський знову збирав фольклорний матеріал, найбільш цінним з якого, на його думку, були високо поетичні українські пісні. «Останні, – писав збирач, – зберегли велику поетичну красу..., виконуються на своїй мові та мають тисячі зменшувальних слів, створюють вони образи, гідні загального захоплення» [1, 79].

На початку 1819 р. З.Доленга-Ходаковський «вибрався з Кременця з надією «перетрусити» ще раз Київ і зібрати українські народні пісні на іншій стороні Дніпра» [4, 76]. У Києві він пробув близько трьох тижнів. Але і за цей короткий час зробив багато фольклорних та етнографічних записів. Там він відвідував вечорниці та весілля, детально намалював і описав весільний коровай з усіма його прикрасами, весь ритуал його дарування, звернув особливу увагу на обряд дарування нареченій зірки з короваю. Останній, на думку З.Доленги-Ходаковського, є залишком давнього українського обряду на честь бога Леля, ім'я якого збереглося у весільних піснях. Сліди цього обряду Ходаковський зустрічав також у поляків, які новорічний подарунок називають «зіркою» («gwiazdka») [4, 30]. У Києві він зібрав чимало замовлянь, гадань, звичаїв, ліричних народних пісень, прислів'їв, танців тощо [4, 26]. У лютому 1818 р. З.Доленга-Ходаковський записав Київ і мандрує до Гомеля за підтримкою до відомого мецената – засновника гуртка з вивчення української старовини графа М.П.Румянцева. По дорозі до Гомеля він познайомився з церковними архівами, записував пісні [7, 213]. Біля багатьох текстів він подавав назви сіл та міст, і таким чином зафіксував понад 120 назв тодішніх населених пунктів України.

Найбільше уваги З.Доленга-Ходаковський у своїй збирацькій діяльності присвятив Волині. Це пов'язано з тим, що він там найдовше перебував і фольклор цього регіону особливо приваблював його своєю старовиною й образною системою.

Майже одна третя населених пунктів, у яких перебував З.Доленга-Ходаковський – це населені пункти (23) та їхні околичні присілки Волинського регіону. Серед них: Кременець, Вишнівець, Лози, Мусурівці, Из'яслав, Заславське, Поріцьк, Новомалин, Острог, Кімнатка, Рівне, Крилов, Дорогобуж, Корблище, Клевань, Цумань, Володимир, Ковель, Белз, Жидачин, Колки, Чорториськ, Датин.

Увагу видатного збирача привертала всі жанри пісенного фольклору: веснянки, купальські, петрівчані, русальні, жнивварські, колядки та щедрівки, весільні, пісні про кохання, родинне життя, соціально-побутові (козацькі, солдатські, чумацькі, бурлацькі та ін.), історичні пісні, балади. Не проходив він повз різнобарвний потік жартівливих і танцювальних пісень.

Особливе місце серед волинських записів З.Доленги-Ходаковського займає календарно-обрядовий фольклор. Зокрема в Белзі, Датині, Крилові, Кременці, Мусурівцях, Дорогобужі, Вишнівці та Меджибіжі він записав 14 веснянок, більшість з яких ще й сьогодні побутують в цих населених пунктах. Серед них «Мости», «Вербовая дощечка», «Володар», «Помагай Біг, Жельман», «Ой ленку ж мій, ленку», «Ой див Ладю» та ін.

Пісні літнього календаря на Волині на початку XIX ст. вже перестали побутувати, тому серед його записів є лише декілька пісенних зразків. Серед них лише три купальські пісні «За ворота на мураві», «Ой на ставу, ставочку», «Ходила квочка докіла кілочка», записані Ходаковським у Меджибожі (2) та Жидачині (1).

У волинському регіоні на початку XIX ст. ще активно побутували дохристиянські колядки та щедрівки. Серед записів Ходаковського з цього регіону зафіксовано 13 різдвяних пісень. Більшість із них збереглося до нашого часу – це колядки і щедрівки «А вчора, звечера», «Прилітала ластівонька», «А во Львові в кам'яниченьці», «Піді Львовом, на оболонні», «Посеред городонька ходить сивая павонька», «Подплив дунай під вишневу сад» та ін. Всі вони записані у Белзі, Володимирі, Поріцьку, Клевані, Колці, Бересті.

З.Доленга-Ходаковський записав на Волині найбільше весільних пісень (103). Це майже весь

репертуар, який виконується при різних весільних церемоніях: на заручинах, при готуванні короваю, при завиванні гільця, на дівич-вечорі, при вибранні молодой, під час приїзду молодого до молодой, на посагу, при розплітанні коси, при виряджанні молодих до шлюбу, по дорозі після вінчання, при даруванні молодой, при діленні короваю, при покриванні хусткою молодой, при перепюю тощо.

Як бачимо, З.Доленга-Ходаковський під час записів фольклорного матеріалу особливу увагу звертав на родинно-обрядову пісенність. «Весільна поезія була для нього своєрідним еталоном давнини, джерелом пізнання слов'янської минувшини» [3, 52]. Зафіксована ним родинно-обрядова пісенність дає змогу скласти уявлення про характер самих обрядів того часу, котрі були в повному розквіті, особливо весільний обряд.

З.Доленга-Ходаковський записав на Волині значно менше пісень родинно-побутового змісту – лише 13-у Клевани, Вишнівці, Колках, Дорогобужі, Мусурівцях, Кременці. У цій групі пісень в основному присутні мотиви закоханості та побачення, розлуки, нещасливого кохання, лихого чоловіка-п'яниці, подружньої невірності, жіночої неволі, вдівства тощо.

Неабиякий науковий інтерес викликають зібрані Ходаковським соціально-побутові та історичні пісні. На відміну від родинно-побутових у рукописних пісенниках XVII-XVIII ст., пісні соціально-історичного характеру зустрічаються дуже рідко. Тому й серед записів З.Доленги-Ходаковського їх лише 7. Серед них 2 козацькі («По морі і дунаї», «Утікай, сину, в Волощину»), 1 солдатська («Чорні галки круту гору вкрили») та 4 історичні («Із гори, гори», «Та чогось мені тяжко», «Дівче, дівче, з чорними очима», «Добре було нашим батькам»), що записані в Меджибожі, Мусурівцях, Кораблищі та Володимирі.

Як бачимо, вік багатьох українських ліричних пісень сягає лише декількох століть, на відміну від обрядових, вік яких, безперечно, набагато більший. Адже не випадково деякі персонажі колядок та весільних пісень, зафіксованих З.Доленгою-Ходаковським, перегукуються з поетичними образами «Слова о полку Ігоревім». Глибоко проникнувши в українську пісенність, Ходаковський уже в 1818 р. у своїх «Przypiskach» до статті «O słowańszczyźnie przed chrześcijaństwem» відзначив цю спорідненість «Слова о полку Ігоревім» з українською народною поезією [8, 28], вказав на народно-поетичні матеріали як одне з джерел для пояснення «Слова...».

Серед записів З. Доленги-Ходаковського на Волині зустрічаємо чимало пісень літературного походження. Вони є цінним матеріалом для проникнення в процес взаємообміну між літературною ліричною творчістю XVIII ст. і народною традиційною пісенністю.

Записи З.Доленги-Ходаковського на Волині є цінним джерелом для вивчення літературно-фольклорних зв'язків української поезії кінця XVIII – першої половини XIX ст.

Серед фольклорних записів З.Доленги-Ходаковського на Волині є передусім найбільше весільних пісень з вільною будовою строфи. Наявність тирад у весільних піснях, що генетично належать до найстарішої фольклорної верстви, стверджує думку Ф.Колесси про те, що розвиток української народної ритміки «йшов від неправильної речитативної форми до щораз більшої правильності й однорідності в каденційних закінченнях віршів, в їх розмірі та внутрішній кристалізації» [5, 28].

У ході розвитку народної пісенності відбувся процес переосмислення традиційних тем, образів та поетичних засобів одного жанру для становлення нового, викликаного новими умовами суспільного життя. Зокрема, солдатська пісня опановувала поетику козацької, бурлацька і наймитська – чумацької тощо. Яскраве відображення цього процесу дають записи З.Доленги-Ходаковського на Волині. Вони становлять неопінене джерело для вивчення жанрової системи української народної пісні XVIII – початку XIX ст.

Таким чином, фольклорні записи З.Доленги-Ходаковського на Волині дають фольклористиці цікаві дані для її історії. У записаних відомим збирачем піснях відбився світогляд народу того часу, його праця, побут, сімейні та громадські відносини, спілкування з природою. Характерно, що в деяких обрядових піснях ще зустрічаються залишки язичницького світосприймання. Це, без сумніву, етапне зібрання не тільки в українській, а й загалом у слов'янській фольклористиці великою достовірністю записів, у науковому ставленні до текстів, їх мовних особливостей, у розкритті окремих сторін функціональності пісень в обрядах та живому побуті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Alma Mater Wilnensis, 1932, 2. X.
2. Biblioteka Warszawska, 1866. – Т. II.
3. Дей О.І., Малаш Л.А. Піонер слов'янської фольклористики та його українські записи // Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського / Упоряд., текстолог, інтерпрет. і комент. О.І.Дей. – К.: Наук. думка, 1974. – С. 19-60.
4. Державна публічна бібліотека. – Од. зб. 74.
5. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 21-233.
6. Лист З.Ходаковського до Л.Голембйовського від 5 грудня 1815 р. // Главный архив древних актов в Варшаве. – Фонд Общества друзей наук. – Од. зб. 86. – Арк. 2.
7. Pamietnik Umiejtnoski Moralnych I Literatury. – Warszawa, 1830. Т. IV.
8. Cwiczenia naukowe, 1818. – Т. II.

Oksana Dediu

COLLECTING ACTIVITY OF ZORIAN DOLENHA-KHODAKOVSKY IN VOLYN

The article concerns Z.Dolenha-Khodakovsky's folklore activity in Volyn' with the accent on the quantitative and qualitative condition of the song material at the beginning of the 19th century and geographical involving.

Key words: yield action, song folk-lore, ritual songs, verbal text.

Роман Нярба

РЕПЕРТУАР СКРИПАЛІВ ЗАХІДНОПОДІЛЬСЬКОГО ПОДНІСТРОВ'Я:
ЖАНРОВА КЛАСИФІКАЦІЯ

Стаття порушує питання жанрової характеристики репертуару традиційних скрипалів Західноподільського Подністров'я на матеріалі сіл Горошова, Вільховець, Кудринці Борщівського району Тернопільської області в контексті сучасних культуротворчих процесів.

Ключові слова: Жанрова класифікація, репертуар скрипалів, Західноподільське Подністров'я, скрипкова музика, інструментальна традиція.

Останнім часом в українській традиційній інструментальній музиці вчені все більшої уваги надають дослідженню етнорегіональних аспектів її реалізації. Це пов'язано з тим, що традиційні музиканти майже повністю перестали функціонувати, а й відповідно їхня музика забувається й активно виходить з ужитку. Тому є нагальна потреба її фіксації і документування через відсутність такого роду музичних пам'яток.

Частково ці питання порушували українські вчені-етномузикологи. Серед них А.Гуменюк [4], І.Мацієвський [8], М.Хай [9], Б.Водяний [2], Р.Гусак [6] та ін., але їхня характеристика більшою мірою лише узагальнювала цю проблематику, не маючи можливостей зупинитися на ній більш детально й опосередковано.

Мета статті – зробити жанрову характеристику репертуару традиційних скрипалів Західноподільського Подністров'я, зокрема на матеріалі сіл Горошова, Вільховець, Кудринці Борщівського району Тернопільської області в контексті сучасних соціокультурних процесів.

Жанрова класифікація є однією з найважливіших проблем народної інструментальної музики. Порівняно з вокальною, вона є найменш розробленою та не має чіткої систематизації.

Сьогодні жанрова класифікація народномузичних творів за родами та видами найґрунтовніше розроблена у праці І. Мацієвського «Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці». Вихідною методологічною засадою цієї роботи стали положення відомого етномузикознавця Є.Гіппіуса, який визначав поняття жанру з урахуванням особливостей музичного інструмента, його строю, акустично-виразових можливостей, способу виготовлення та сфери застосування, тобто «як реалізацію функції в структурі» [7, 6].

Для охоплення усіх знаних сьогодні функційно-структурних утворень традиційної українсь-

кої інструментальної музики І.Мацієвський поділив їх на шість окремих жанрових сфер:

- 1) спілкування людини з природою під час праці – кличні звуки мисливців та пастуші награвання;
- 2) дитяча творчість – ігрові забави, ранній навчальний репертуар, казки з інструментальним супроводом;
- 3) музична комунікація між людьми – сигнали у процесі праці та обрядів, похоронні награвання флюяри, дуди, скрипки, інструментально-вокальні голосіння;
- 4) ритуальна музика під час весільних та похоронних процесій, ритуальні танці;
- 5) музика «для себе» та «для слухання» – твори вокально-інструментального епосу, похідна, танцювальна та програмна музика;
- 6) сфера приурочених жанрів.

Останню групу цієї жанрової класифікації можна назвати дещо універсальною. Твори, вміщені до неї, властиві усім попереднім сферам і представляють усі регіони України. Тому вона конкретно не деталізована, а з іншого боку виразно вказує на недотримання основної класифікаційної засади єдності поділу поняття, наслідком чого, наприклад, весільна ритуальна музика може виступати одночасно в двох сферах (4-ій та 6-ій). Тож, звичайно, запропонована детальна систематизація жанрів української інструментальної музики є все ще неостаточна та потребує свого подальшого доопрацювання.

Можливо, тому відомий російський етноорганолог Ю.Бойко, учень І.Мацієвського, у своїй класифікації жанрів інструментальної музики взяв за основу її функційні та стильові характеристики. За функцією, тобто суспільним приуроченням музичних творів, він розмежує такі їх групи:

- а) обрядові та ритуальні;
- б) танцювальні;
- в) «для слухання».

З іншого боку, інструментальний репертуар також розрізняється за своєю музичною стилістикою – від пастуших награвань до сучасних пісень і танців [1, 75].

Така класифікація є водночас класифікацією за функцією та стилістикою інструментальної музики, проте, не достатньо чітко розмежує окремі категорії її творів. Так, скажімо, виходило б, що твори до танцю чи слухання не можуть бути обрядовими і навпаки, а це не відповідає реальності. Окрім того, випущеною виявляється така важлива категорія ансамблевого музикування, як пригравання (супровід) «до співу».

Тому в жанровій класифікації, запропонованій Б.Луканюком, в інструментальній музиці розмежовуються твори тільки за своїм призначенням – «до слухання», «до співу» та «до танцю» [7, 18]. Це дозволяє однозначно систематизувати їх, розкладаючи за відповідними групами. Тому саме такий підхід використовуватиметься далі.

У скрипковому репертуарі цього регіону можна вирізнити наступні музичні жанри.

1. Музика «до слухання». За словами сучасного етноінструментознавця Б.Водяного, ця музика Західного Поділля представлена передусім скрипковими награваннями з елементами програмності та мелодіями у формі складних періодичних або циклічних структур (наприклад, в'язанки на теми улюблених пісень). Та, на жаль, таких розбудованих інструментальних імпровізацій, які музиканти грали переважно для задоволення своїх власних естетичних потреб, у Мельницькому куті зафіксувати не вдалося.

Подібну функцію тут виконували інші твори. До них належать фактично весільні марші. Вони не регулювали ходи весільного поїзда, а радше виступали власне творами «до слухання», коли виконувалися під час зустрічі весільних гостей для їх пошанування. Деякі марші створені також на матеріалі мелодій українських народних пісень, як, наприклад, «Гей, наливайте», «Зажурились галчанки».

Окрім того, до цієї жанрової групи інструментальних творів слід віднести вівати «до столу» («волохи») та мелодії «до порції», які є своєрідним запрошенням до частування. Хоча за походженням ці твори є вокальними і при відповідних обставинах можуть переходити в розряд супроводу «до співу».

Ще одним твором, який виконував роль певного сигналу (повідомлення) і був характерним для досліджуваного регіону, є «на добраніч». Це була своєрідна вальсова мелодія, яка виконувалася на завершення вечірнього гуляння, і після неї вже не можна було виконувати жодного танцю [3].

2. *Музика «до співу»*. Ця жанрова група займає порівняно скромне місце в репертуарі музикантів-виконавців. Насамперед сюди належать весільні обрядові інструментальні мелодії, в основі яких лежать традиційні ладканкові наспіви – мелодії «до благословення», «до витання», «до деревця» (коли вбирають і викупляють), «як дарують молодих» тощо. Усі ці твори виконувалися під час окремих, строго визначених моментів весільного обряду.

Окрім обрядових наспівів, цю жанрову групу представляють інструментальні версії вокальних мелодій, зокрема коломийки. Також до цієї ж жанрової групи можна віднести пісню «Лугом іду коня веду», яку виконували під час весільного обряду, а саме після того, як «увиди деревце». Також скрипкову музику «до співу» можна почути під час зимових обрядових дійств. Це переважно були шедрівки, які адресувались лише дівчатам. Та, на жаль, цього жанру в виконанні скрипалів Західно-подільського Подністров'я зафіксувати не вдалося.

З вищесказаного можна зробити висновок, що як скрипкова музика «до слухання», так і «до співу» в даному регіоні має тільки другорядне значення. Головне місце в репертуарі подністровських скрипалів посідає музика «до танцю».

3. Серед численних *музичних творів «до танцю»* можна виділити кілька жанрових підгруп.

До першої можна віднести обрядову танцювальну музику – карагоди та мелодії «до плясу».

Карагоди, тобто хороводи, – це весільні мелодії, які починали грати тоді, коли господар чи староста запрошував гостей до хати. При цьому всі бралися за руки та, пританцювуючим кроком, заходили за столи.

Мелодії «до плясу» грали під час обряду «Маланка», який відбувався в хаті, де була молода дівчина «на порі»¹.

Однак більшість творів скрипкового репертуару у Західноподільському Подністров'ї, подібно як і всюди, складають звичайні (необрядові) танці. Серед них окрему жанрову підгрупу представляють сюжетні танці, які виконуються з приспівками або без них: «Микита», «Чабан», «Канада», «Пастушок», «Сім сиріт». Ці танці, порівняно з обрядовими, з'явилися значно пізніше в цьому регіоні, власне так само як і в усій Україні [5, 52]. Як і в усіх вище представлених творах, в цих танцях відчувається їх пісенна основа. Вони діставали свою назву та мелодію завдяки змісту словесного тексту пісні, який відображався в танцювальних рухах і фігурах.

Третю з ряду підгруп танцювального жанру творять загальнонаціональні та регіональні танці [7, 17], які за своїм походженням є вже суто інструментальними. Це – гопак, козак, аркан, танець в три боки, верховини, польки. Вони є основою основ традиційного танцювального репертуару та звучали найчастіше, особливо останні – польки.

І останню, не менш вагому частину подністровського скрипкового репертуару складають танці виразно напливового характеру, які з'явилися внаслідок тісної взаємодії з музичними культурами інших народів та етнічних груп, і такими залишаються в побутовій свідомості. Поряд із загальнонародним вальсом, це польські танці – обереки, краков'яки, мазурки, російські – «Яблучко», «Карпет», «Коробочка», «На реченьку»; білоруські – «Лявоніха»; єврейські – «Сім сорок», молдавські – «Молдовеняска», «Гора роменяске», «Сирбин».

Значну частину порівняно найновішого напливового репертуару місцевих музик складають фокстроти. За темпом поділяються на швидкі – фокстрот-шіма, і повільні – слоу-фокстрот

Для повноти жанрової картини слід ще згадати про інструментальні версії популярних пісенних мелодій. Це такі загальнознані пісні, як, наприклад, «Цвіте терен», «Перелаз», «Зацвіла ружа трояка», «Ой гарна я, гарна», «Іванку, Іванку» й ін. За попередніми оцінками вони складають майже третину танцювального репертуару західноподільських скрипалів.

Вищезазначене дає право констатувати, що аналізовані жанри та їх різновиди народної ін-

¹ Молода дівчина, котра готова вийти заміж.

струментальної музики Західноподільського Подністров'я повною мірою охоплювали всі сфери народного життя. Найпоширенішою, звичайно, була танцювальна та споріднена їй весільна обрядова музика. На сьогоднішній день багато з цих мелодій поступово відходять в минуле, зберігаючись лише в пам'яті її носіїв-виконавців та споживачів-танцюристів старшого покоління.

Дане питання не претендує на всеохопленість і через те потребує подальших наукових студій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко Ю. О методикі фіксації інструментальної музики // *Методи изучения фольклора: Сб. науч. ст.* – Ленинград, 1983. – С. 73-79.
2. Водяний Б. Жанрова система та розвиток стилістики народної інструментальної музики Західного Поділля // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство.* – Тернопіль, 1999. – Вид. 1 (2). – С. 87-92.
3. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Київ: Київська державна консерваторія ім. П.Чайковського, 1994.
4. Гуменюк А. Інструментальна музика. – Київ, 1972.
5. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. – Київ: Академія наук УРСР, 1963.
6. Гусак Р. Традиційна скрипкова музика Поділля // *Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель: Програми і тези наукових повідомлень.* – Львів, 1990. – С. 42-43.
7. Луканюк Б. Пам'ятка студента-практиканта. – Рівне: РДГУ, 2001.
8. Мацієвський І. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці: Посібник з курсу «Народна музична література». – Львів: ПНДЛМЕ ВМІ, 2000.
9. Хай М. Музика Бойківщини. – Київ: Родовід, 2002.

Roman Nyarba

THE VIOLINISTS' REPERTORY OF THE WESTERN PODILLYA OF THE DNISTER DISTRICT: GENRE CLASSIFICATION

The article is devoted to the problems of traditional violinists' repertory genre characteristics on the territory of the Western Podillya of the Dnister district on the material of the villages of Goroshova, Vilhovets, Kudryntsi, Borshchivsky district, Ternopil region in the context of modern culturecreative processes.

Key words: genre classification, violinists' repertory, the Western Podillya, of the Dnister district, violin music, instrumental tradition.

Боярська Наталія

ЗВУКОРЯДИ НАРОДНОВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ПІВНІЧНИХ РАЙОНІВ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Стаття порушує питання вивчення звукорядів народновокальних творів, що побутують на території північної Рівненщини, на прикладі традиційних обрядових пісень та пісень звичайного жанрового циклу.

Ключові слова: звукоряд, народновокальний твір, північна Рівненщина, жанр, амбітус.

В українській етномузикології важливе місце займають питання, що пов'язані з теоретичним осмисленням мелосу народної традиційної пісні. Особливе місце в цьому ряді займає така її складова, як ладозвукоряд. Власне ця складова і є основним внутрішнім показником мелосу народної пісні, зокрема його смисловим наповненням.

Ці питання вже з самого початку становлення музикознавчої науки порушувалися як українськими, так і зарубіжними науковцями. Зокрема, їх вивчали П.Сокальський [9], Ф.Колесса [3], С.Людкевич [6], В. Гошовський [2], С.Грица [3], З.Лисько [4], О.Правдюк [8], А.Никольський [7], та молоді дослідники, серед яких Л.Лукашенко [5], О.Шевчук [10] та ін. Але їх напрацювання базувалися в основному на етнічному матеріалі, оминаючи конкретний етнографічний регіон.

Ще одне важливе теоретичне питання, пов'язане з попереднім, полягає у визначенні типологічності того чи іншого музичного елемента для даного національного чи регіонального фольклору, інакше кажучи, в закономірному розмежуванні суттєвих і несуттєвих його ознак. Як відомо, Станіслав Людкевич, приступаючи до систематизації народних мелодій, спершу мав намір упорядкувати їх за звукорядами, та швидко переконався, що «таке поряdkуване спровадило би крайню сумішку форм пісенних, бо звукоряд тепер у поодиноких випадках являється часто чимось випадковим, а творення та перетворювання форм виступає далеко виразніше і наглядніше на тлі елемента ритмічного, ніж виключно в тональній структурі» [6].

Проте слід відзначити, що сам С. Людкевич, очевидно, не був повністю упевнений у типологічній малоспроможності тональних структур, оскільки пізніше багато сил і часу присвятив укладанню спеціальної хрестоматії звукорядів, властивих українській народній пісенності. Так само і для багатьох сучасних етномузикологів дане питання все ще залишається відкритим.

Мета статті – виявити основні типи ладозвукорядів, які властиві традиційному обрядовому та звичайному фольклору північної Рівненщини, враховуючи їхню внутрішню співдію в процесі їх теоретичного осмислення.

Рівненське Полісся завдяки своєму особливому географічному положенню, історичному розвитку й етнографічному укладові життя мешканців завжди знаходилося у центрі уваги як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників, зокрема фольклористів. За словами Ф. Колесси [1], народно-пісенна творчість цього регіону становить значний науковий інтерес, бо вона й дотепер зберігає живі форми автентичного вокального виконавства, розвинену сітку народномузичних жанрів, розмаїття пісенних типів.

Не менш своєрідним є також мелічне мислення поліщуків, вивчення якого однак перебуває, по суті, лише на початковій стадії. Цю своєрідність на звукорядному рівні певною мірою покликана засвідчити пропонована стаття.

Для отримання результатів як вихідної підстави для визначення загального рівня типологічності меліки для даного регіону, а також виявлення найпоширеніших у ньому звукорядів було проаналізовано 1063 пісенних зразків народномузичних творів, що складають порівняно численні опубліковані пісенні та репертуарні збірники, нотні приклади в дослідженнях тощо, обширні архівні матеріали – передусім курсові та дипломні роботи, виконані на кафедрі музичного фольклору та задепоновані в лабораторії музичної етнографії Рівненського державного гуманітарного університету, а також експедиційні записи Етнокультурного центру «Веснянка» (керівник – В. Ковальчук) й особисті фонозаписи автора. Народновокальні твори, що з них були виписані звукоряди, представляють як обрядові, так і необрядові жанри (жанрові цикли), серед яких 398 весільних, 211 пісень зимового жанрового циклу, 177 звичайних, 132 веснянок, 62 жнивних, 51 купальських, 25 кустових, 6 сезоннотрудових та 1 хрестильна. Пісні новішого походження («романси»), як і народно-інструментальні твори, не бралися до уваги.

Звичайно, що це число, (а до нього не ввійшли тотожні записи, які знаходяться одночасно в кількох різних джерелах) не можна назвати вичерпним, та воно, треба сподіватися, наближається до такого.

Як видно, опрацьовані матеріали за своїми жанровими ознаками є дуже нерівномірними. Очевидну кількісну перевагу мають весільні та звичайні пісні, колядки та певною мірою веснянки. До менш представлених належать жнивні, купальські, кустові, сезоннотрудові пісні, зовсім недослідженими виявилися твори, виконувані на хрестинах. На перший погляд, це зумовлено специфічними інтересами збирачів, але насправді наведений кількісний перелік, мабуть, об'єктивно відображає реальний стан речей в самому поліському фольклорному середовищі, де ті ж хрестильні належать до раритетів.

На підставі проаналізованих 1063 народнопісенних мелодій північної Рівненщини сьогодні загалом зареєстровано 157 звукорядів. Це означає, що в середньому на один звукоряд припадає майже 15 мелодій. Таке співвідношення могло би говорити про доволі високу типологічність даного виду мелічної організації, однак частотність використання його конкретних проявів свідчить радше

про протилежне.

Для того, щоби краще орієнтуватися в такому розмаїтті звукорядів, їх доцільно поділити на чотири категорії, а саме: на одиничні, рідковживані, малорозповсюджені та найрозповсюдженіші.

Одиничні. Серед 157 зареєстрованих звукорядів лише 67 зустрілися в джерелах тільки один раз. Це, треба визнати, досить значне число, яке сягає майже половини (43%) загального числа зафіксованих звукорядів й, отже, наочно показує їх вельми слабкі типологічні можливості взагалі. Можливо, що багато з них є похідними, бо утворилися внаслідок модуляційних процесів у мелодії і, значить, фактично включають у собі нараз кілька різних звукорядів. Однак це припущення може підтвердити (або спростувати) тільки поглиблений ладовий аналіз кожного зразка зокрема. Не виключено також, що при залученні більшої кількості проаналізованого матеріалу їх число збільшиться.

Рідко- та маловживані. Близько до одиничних стоять ті звукоряди, які мають усього по 2-3 приклади. Таких загалом серед 157 є 38 одиниць (24%). Майже стільки ж (а саме 33 одиниці або 21%) складають маловживані звукоряди, кількість яких не перевищує десяти.

Ці дві категорії мають перехідне значення. З одного боку вони отримують собі підтвердження в низці мелодій, завдяки чому ці мелодії зводяться в групи, однотипні з даного погляду, а з іншого – саме число таких груп є надто великим ($38 + 33 = 71$ або 45%), щоби назвати їх типологічно характерними.

Частовживані. До таких можна зарахувати звукоряди, які зафіксовані в районі двох десятків мелодій і є доволі характерними для північної Рівненщини. Звертає на себе увагу те, що цю групу звукорядів складають оліготонні звукоряди діатонічної будови та їх похідні: трихорди – чисті або з субквартою, тетрахорди з субсекундою та субквартою, хоча є тут і широкооб'ємні гексахорди (також з субсекундою та субквартою). При цьому переважають звукоряди мажорного нахилу і лише один є мінорним.

На окрему увагу заслуговує мажорний трихорд з малою терцією вниз від головного устою (соль). Передусім на її місці мала би бути субкварта, інтонована не зовсім чітко. У всякому разі, відзначені зразки потребують окремого вивчення.

Найрозповсюдженіші. До групи найрозповсюдженіших на території північної Рівненщини належать три звукоряди – пентахорд мінорного та гексахорди обох нахилів. Цікавим є те, що в строгому розумінні ці звукоряди не належать до оліготонних й, отже, всупереч існуючим уявленням говорять узагалі про певну розвинутість мелічного мислення полішуків. Особливо ж, коли до них долучити ще мажорний пентахорд – чистий та з субквартою, а також мінорний з субквартою і мінорний гексахорд з субсекундою. З оліготонних до найрозповсюдженіших звукорядів увішов тільки мажорний тетрахорд, до якого можна би долучити ще його варіант з субквартою і трихорд мінорного нахилу з субквартою.

Отже, як видно, звукоряди диференціюються за ступенем свого застосування в народному-зичній практиці, будучи широко-, менш-, і маловживаними й одиничними та характеризуючи тим самим специфіку мелічного мислення, властивого вокальному фольклорові північної Рівненщини. Основу його складають діатонічні пента- і гексахорди, розширювані за рахунок додавання субсекунди або субкварти. Те ж стосується й менш представлених оліготонних звукорядів. Цікаво також, що мажорні та мінорні нахили виступають при цьому приблизно в рівних кількостях, хоча із залученням до аналізу більшого числа матеріалів перевага може схилитися на бік одного чи іншого.

Отже, загальна картина звукорядів традиційної народновокальної творчості Рівненського Полісся показує, що загалом типологічний потенціал меліки на даному рівні її організації є для вказаного регіону порівняно невисокий, але виявлення найпоширеніших у ньому звукорядів відкриває шлях до подальших досліджень як у бік ширшого охоплення матеріалів, так і до переходу на наступні методичні шаблі вивчення – власне ладів та ладозвукорядів. Звичайно, що вибраний масив матеріалів є надто малий для отримання остаточних статистичних висновків, але цілком достатній для попередньої діагностики як у територіальному, так і жанровому розрізах. Викладена попередня характеристика звукорядності народновокальних творів північної Рівненщини повинна стати підосновою для подальших досліджень у галузі народномузичної меліки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Український хороровий спів: Навчальний посібник. – Київ: Український світ, 2002.
2. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. – Львів, 2003.
3. Грица С. Мелос української народної епіки. – Київ: Наукова думка, 1979.
3. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Підготувала до друку С.Й.Грица. – Київ, 1970.
4. Лисько З. Українські народні мелодії: [Звід] у 10 т. – Нью-Йорк; Торонто, 1964–1994.
5. Лукашенко Л. Ладова теорія П.П.Сокальського та можливості її практичного застосування // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 1999.
6. Людкевич С. Вступне слово до хрестоматії українських народних пісень (мелодій), впорядкованих за ладотональною будовою // Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. / Упоряд., редакція, переклади, вступна стаття, примітки і бібліографія З. Штундер. – Львів: Вид-во М.Коць/Дивоцвіт, 2000. – Т. 2. – С. 237-242.
7. Никольский А. Звукоряды народной песни // Труды ГИМНа: Сб. раб. этнографической секции. – Москва, 1926. – Т. 1.
8. Правдок О. Ладові основи української народної музики. К., 1961.
9. Сокальський П. Руська народна музика, російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики /Переклад М.Хомичевського. – Київ: Держвидав образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959.
- 10.Шевчук О. До питання про ладо-звукорядний устрій пісенних мелодій (в аспекті звязків народного та церковно-монодійного співу) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць / Упор. О.Мурзина. – Київ: Вид-во НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2004. – Вип. 2. – С. 58-75.

Nataliya Boyarska

THE SCALES OF FOLKVOKAL COMPOSITION
OF THE NORTHERN PART OF RIVNE REGION

The article deals with the problem of folkvokal compositions' scales study, existing on the territory of the Northern part of Rivne region, for instance, traditional ritual songs of common genre-singing.

Key words. Scale; folkvokal composition; Northern part of Rivne region; genre; ambitus.

Вікторія Ярмола

ФОНОЗАПИСИ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ ВОЛИНСЬКО-РІВНЕНСЬКОГО ПОЛІССЯ

Стаття містить інформацію про експедиційно-польові дослідження народної скрипкової музики на Західному та Середньому Поліссі, здійснені провідними українськими науковими установами та фахівцями-фольклористами. У вигляді таблиці матеріал доповнюється базою даних про фонозаписи народних скрипалів.

Ключові слова: експедиційно-польова робота, скрипкова народна музика, архів.

Актуальність обраної теми обумовлена колоритністю етнокультурного регіону Полісся, де ще й донині частково збереглося традиційне інструментальне народне мистецтво, зокрема скрипкове, яке може служити цінним джерелом для пізнання духовної культури поліщуків.

Скрипкова музика цього регіону найактивніше функціонувала до 70-х років ХХ ст. На сьогоднішній день вона збереглася тільки в пам'яті народних скрипалів. Здебільшого – це люди в літах, які уже понад добрий десяток років облишили музичну практику, тож затрачені навички вони нагадують із труднощами. Та на жаль, більшість кращих виконавців народної скрипкової музики уже пішли з життя, і разом з ними відходить у небуття ця дорогоцінна частка української культури.

Щодо вивчення поліського інструментального мистецтва, у тому числі і скрипкового, то ця ланка духовної культури дотепер мало висвітлена в музично-етнографічній літературі та обмежу-

ється фактично кількома науковими дослідженнями [8; 9; 10; 12; 13; 14].

Усе ж, не зважаючи на незначну кількість теоретичних студій, до фіксації традиційної скрипкової музики Полісся у свій час активно долучились фольклористи київської та львівської науково-дослідних лабораторій [2; 4; 5; 6;], а також окремі збирачі музичного фольклору з Луцька та Рівного.

Отже, пропонований матеріал покликаний підсумувати результати майже півстолітнього етапу дослідження скрипкової музики Полісся і надати важливу інформацію про проведену тут експедиційно-польову роботу науково-дослідними лабораторіями та окремими фольклористами. До уваги взято північні райони Рівненської (Зарічненський, Дубровицький, Володимирецький, Рокитнівський) і Волинської (Любешівський, Камінь-Каширський, Ратнівський, Любомльський, Старовижівський) областей, де ще донедавна активно побутувало скрипкове мистецтво та, відповідно, було зафіксовано чимало народних скрипалів.

Найбільше фонозібрань поліської скрипкової музики містить архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (ПНДЛМЕ) при Львівській державній музичній академії ім. М.В. Лисенка. Найплідніший і найрезультативніший період записування волинсько-рівненських скрипалів припадає на 1996-2006 рр., коли ПНДЛМЕ розпочала роботу за цільовою програмою «Західне Полісся». Виконавцями цього наукового проекту виступили співробітники лабораторії Ліна Добрянська, Лариса Лукашенко, Юрій Рибак, Антоній Поточняк та Ірина Федун, яка одночасно проводила спеціальні інструментознавчі дослідження за власною програмою «Народна інструментальна музика Західного Полісся» [2,126]. На сьогоднішній день волинсько-рівненська колекція налічує записи 24-х скрипалів, від яких записано близько 550 творів. Найбільші заслуги в цьому належать І. Федун та Ю. Рибаку.

Не менш плідно в напрямку дослідження скрипкової народної музики працювала Лабораторія музичної етнографії при Національній музичній академії України ім. П. Чайковського [5]. Колекції записів у цій установі накопичувались також згідно з певними цільовими та індивідуальними програмами («Прип'ятське Полісся», «Поділля», «Десна», «Поросся»). Записи народних скрипалів досліджуваного осередку зберігаються в аудіоколекції київської лабораторії під назвою «Західне Полісся і Західна Волинь», а саме у географічно-тематичних підрозділах «Пінщина», «Погориння» та «Верхня Прип'ять». Протягом тринадцяти років (1984-1997) співробітниками лабораторії, а саме Іриною Клименко, Оленою Мурзіною, Михайлом Хаєм та Світланною Копил-Протасовою було записано 13 рівненсько-волинських скрипалів. Загалом київський фоноархів налічує близько 470 одиниць скрипкових творів.

Чималу аудіоколекцію скрипкової музики Рівненського Полісся представлено в архіві Етнокультурного центру «Веснянка», що функціонує під керівництвом Віктора Ковальчука при Рівненському міському Палаці дітей та молоді. За період 1995-2001 рр. рівненським фольклорно-етнографічним товариством, на чолі з тим же В. Ковальчуком та у складі науковців Алли Українець, Тетяни Пархоменко, Леоніда Кашперського, Раїси Цапун, Богдана Яремка та В'ячеслави Логвін було обстежено значну територію північної Рівненщини. Сьогодні архів Етнокультурного центру налічує 112 одиниць скрипкових мелодій, записаних у селах Зарічненського та Рокитнівського районів від 8-ми народних музикантів.

Також значна кількість скрипкових народних творів була зафіксована окремими збирачами, а саме відомим луцьким етнографом і краєзнавцем Олексою Опшуркевичем, власний архів якого налічує близько 60 одиниць, записаних протягом 1967-1987 років від 9-ти музикантів у селах північних районів Волинської області [3].

Поодинокі записи поліської скрипкової музики були зроблені студентами кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ): Юрієм Ковальчуком записно 5 творів у с. Рокитне Рокитнівського р-ну Рівненської області від Берташа Петра Кириловича, 1928 р.н; Оксаною Луцук – 11 скрипкових мелодій у с. Столинські Смоляри Любомльського р-ну Волинської області від Музики Олександра Андрійовича, 1937 р.н. Студентські записи зберігаються в архіві лабораторії музичної етнографії (ЛМЕ) кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.

Також цінний доробок у дослідження поліської скрипкової музики вніс відомий етноінстру-

ментознавець А. Гуменюк. У 1968 році він проводив експедиційну роботу в селах Рокитнівського району Рівненської області, де записав 25 скрипкових творів, більшість з яких згодом опублікував у своїй праці «Інструментальна музика» [1]. Фонозаписи зберігаються у фоноархіві Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М.Т. Рильського АН України [6].

Значна кількість аудіозразків поліської скрипкової музики міститься в особистому архіві авторки пропонованої статті. Це – записи, здійснені за період 2000-2006 рр. у селах північних районів Рівненської та Волинської областей. Загалом від 15-ти музикантів було записано 257 скрипкових творів.

З усього вище зазначеного та на основі даних наступної таблиці можна резюмувати, що, в міру зникнення самого явища, протягом останніх років у полі зору українських фольклористів все частіше опиняється поліська скрипкова (ансамблева та сольна) музика. У загальному підсумку, за період 1967-2006 років, на теренах визначеного осередку було записано 52 традиційні скрипалі. Систематичні аудіозаписи скрипкової музики співробітниками різних наукових архівів провадилося із 1967 року. Поступово, у процесі накопичення матеріалів, удосконалювалась і методика збирацької роботи: від випадкових поодиноких записів до планомірних наукових експедицій. Окремі експедиції носили розвідувальний характер, а самі сеанси здійснювались імпровізовано – без попередньої підготовки та, тим більше, поза реальним контекстом, оскільки на момент записів рідко котрий із музикантів практикував гру в народній традиції. Окрім розвідувальних експедицій організовувались і спеціалізовані, які характеризувались кількаразовими виїздами у села, де найактивніше функціонувала скрипкова традиція, а отже існували сприятливі умови для її поглибленого дослідження. Представники львівської школи, як правило, при здійсненні сеансів використовували питальник І. Федун «Народноінструментальна музика Західного Полісся» [15]. Поряд із фіксацією музичного матеріалу більшість фахівців також вивідували у скрипалів та записували важливу інформацію про розвиток та специфіку побутування інструментальної музики на Поліссі.

Джерельні матеріали статті не є остаточними і потребують свого подальшого дослідження, зокрема опрацювання особистих архівів окремих збирачів – киянина Михайла Хая та лучанина Петра Клекоцюка. Також у поданому в таблицях списку музикантів важливо уточнити реєстр нині живих (для проведення повторних розвідок) та встановити дати смерті покійних скрипалів.

Пояснення до таблиці.

Дані подано за стандартами впорядкування матеріалів в архівах; особисті зібрання містять лише найголовнішу паспортну інформацію.

Кожному горизонтальному рядку в таблицях відповідає один збирацький сеанс. У першій колонці вказано обласний центр, в якому здійснювався запис, у другій – адміністративний центр обстеженого району, у третій – населений пункт з його адміністративним кодом. Четверта колонка вміщує прізвище, ім'я, по-батькові, рік народження скрипаля та музикантів, які йому акомпанували, п'ята – дату проведеного сеансу. Шоста колонка вказує на кількість творів, записаних від скрипалів у сольному, ансамблевому виконанні та як супровід до співу. У сьомій колонці вміщений графоархівний шифр експедиції або архівний номер аудіокасети, фонограми:

ЕК – експедиції консерваторії (Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М.В. Лисенка);

НЗ – загальні надходження;

НІ – ті ж загальні надходження, виділені в окремі індивідуальні фонди за збирачами;

ЛЕК – Лабораторія етномузикології Київська: планові експедиції;

ЛЕКНЗ – фонд зовнішніх надходжень від сторонніх осіб та окремі виїзди працівників ЛЕК;

ЕКЦВ – Етнокультурний центр «Веснянка»: № аудіокасети;

ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського;

ОАО – Особистий архів О. Ошуркевича;

ОАЯ – Особистий архів В. Ярмоли;

РДГУ – архів кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Восьма колонка відображає прізвища та ініціали збирачів.

Обласний центр	Районний центр	Населений пункт та його адміністративний код [11]	Прізвище, ім'я, по-батькові (прізвисько) та рік народження музикантів	Дата запису	Кількість творів			Графоархівний шифр або архівний № аудіокасети, фонограми	Збирач (збирачі)
					сольні	ансам-блеві	супровід до співу		
1	2	3	4	5	6			7	8
Луцьк	Любешів	Бихів (633)	Кузимчук Михайло, 1914	12.10.97	інформ.			ЕК-166	Рибак Ю.
		Бірки (631)	Савчук Варфоломій Іванович	08.67	8	-	-	ОАО	Ошуркевич О.
		Велика Глуша (635)	Сергійчук Михайло Адамович ("Тогул"), 1922	08.67	6	-	-	ОАО	Ошуркевич О.
				03.07.96	23	-	-	ЕК-159/9	Поточняк А., Рибак Ю.
				88 ?	?		ЛЕКНЗ* ХАЙ-88-02	Хай М.	
				11.08.03	15	-	-	ОАЯ-2	Ярмола В.
				23.10.79	-	10	-	ОАО	Ошуркевич О.
		Ветли (619)	Кирилук Борис Никоневич, 1897	05.07.83	-	8	-	ОАО	Ошуркевич О.
			Полупенько Адам Никонорович, 1920 (2-га скрипка) Полупенько Адам Циканорович, 1920	09.08.89	15	-	-	ЛЕК-89-06	Клименко І.
		Воля Любешівська (625)	Гарбар Радіон Савович, 1897	08.67	8	-	-	ОАО	Ошуркевич О.
		В'язівне (623)	Базилук Микола Огійович, 1924	03.08.98	?	-	-	ЕК-174/13	Лукашенко Л.
		Гірки (639)	Літвінчук Іван Іванович ("Разумок"), 1931	05.07.96	23	-	-	ЕК-159/18	Поточняк А.
		Залазя (646)	Лук'янчук Андрій Порфирійович	18.08.05	13	-	-	ОАЯ-12	Ярмола В.
		Зарудчі (651)	Лопухович Омелян Якович, 1897	08.67	6	-	-	ОАО	Ошуркевич О.
		Лобпа (649)	Довжик Марко Хомич, 1889	08.67	7	-	-	ОАО	Ошуркевич О.
		Любешів (621)	Хомич Мирон Якович, 1922	25.08.87	5	-	-	ОАО	Ошуркевич О.
		Судче (661)	Літвінчук Петро Карпович, 1915	02.07.98	45	-	-	ЕК-174/6	Добрянська Л.
	Цир (665)	Ліштван Іван Прокопович, 1930	11.10.97	11	-	-	ЕК-168/4	Поточняк А.	
	Камінь-Каширський	Воєгоща (253)	Козачок Яким Терентійович ("Моргун"), 1935	10.10.97	15	-	-	ЕК-167/1	Федун І.
			Жуковський Йосип Йосипович, 1910		?	-	-	ЕК-167/2	
		Воляця (284)	Пархомчук Михайло Петрович, 1928	11.10.97	34	-	-	ЕК-167/8	Федун І.
			Шевчик Петро Іванович, 1923 Пархомчук Михайло Петрович, 1928 (2-га скрипка)		-	33	-	ЕК-167/9	Федун І.
	Ворокомле (254)	Зубач Петро Галимонович, 1923	10.10.97	36	-	-	ЕК-166/2	Рибак Ю.	
	Камінь-Каширський	Ставище (271)	Цимбалук Артем Романович, 1929	16.08.05	34	-	6	ОАЯ-8/9	Ярмола В.
		Теклино (258)	Горбачук Іван Цьомач Іван (барабан)	19.07.01	-	14	-	ЕК-198/2	Добрянська Л., Рибак Ю., Федун І.

1	2	3	4	5	6			7	8	
	Ратне	Хотешів (299)	Козак Федір Власович, 1939	21.07.01	18	-	-	ЕК-199/3	Рибак Ю.	
				15.08.05	9	-	-	ОАЯ-10	Ярмола В.	
		Велимче (846)	Філософ Григорій Іванович, 1940	30.09.81	3	-	-	ОАО	Ощуркевич О.	
				1998	?	-	-	ПІ-10/?	Федун І.	
				12.08.03	33	-	-	ОАЯ-4	Ярмола В.	
				01.02.05	27	-	3	ОАЯ-4 _а		
				04.08.02	-	41	-	ЕК-198/5	Добрянська Л., Лукашенко Л., Рибак Ю., Поточняк А.	
		Тур (904)	Борисюк Володимир Максимович ("Бухович"), 1925	07.07.99	40	-	-	ЕК-176/26	Федун І.	
				13.08.05	14	-	-	ОАЯ-9	Ярмола В.	
		Якушів (867)	Лахтук Улян Максимович, 1934	03.07.96	10	-	-	ЕК-159/1	Рибак Ю.	
	15.08.05			6	-	-	ОАЯ-11	Ярмола В.		
	Стара Виживка	Ракита (982)	Сливка Степан Миронович, 1951	17.07.06	16	-	-	ОАЯ-13	Ятмола В.	
		Седлище (1003)	Романчук Василь Якович, 1931	05.06.98	13	-	-	НЗ-735	Добрянська Л., Федун І.	
	17.07.06			15	-	1	ОАЯ-14	Ярмола В.		
	Любомль	Столянські Смоляри (677)	Музика Олександр Андрійович ("Циган"), 1937	18.07.99	16	-	-	ЕК-182/2	Федун І.	
07.05				11	-	-	РДУ	Лушок О.		
Рівне	Рокитне	Блажове (859)	Кулакевич Терентій Гаврилович, 1925	14.05.94	22	-	12	ЛЕК-94-02	Клименко І., Загайкевич О.	
				25.07.98	9	-	-	ЕКЦВ-7/8	Ковальчук В.	
				19.08.01	29	-	-	ЕК-201/9	Ярмола В.	
				14.07.04	28	-	-	ОАЯ-3	Ярмола В.	
		Дроздинь (888)	Крупич С.	1968	9	-	-	ІМФЕ-1145	Гуменюк А.	
				1968	4	-	-	ІМФЕ-1145	Гуменюк А.	
		Кисоричі (879)	Опанасюк Сергій Олександрович, 1930 Опанасюк Петро Сергійович, 1955	04.04.94	19	-	-	ЛЕК-94-02	Клименко І., Загайкевич О.	
				04.04.94	13	-	-			
				Марципкевич Василь Степанович ("Жорж"), 1934	04.04.94	6	-	-	ЕКЦВ-39	Ковальчук В.
					13.11.99	12	-	-		
Марципкевич Василь Степанович ("Жорж"), 1934 Опанасюк Сергій Олександрович, 1930 (2-га скрипка) Чупик Олексій Маркович, 1936 (барабан)	1968	7	-	-	ІМФЕ-1145	Гуменюк А.				
	15.05.94	-	42	2	ЛЕК-94-06а	Клименко І.				

1	2	3	4	5	6			7	8	
Рівне	Рокитне	Мушні (862)	Кобзар Костянтин Захарович ("Костін"), 1921 <i>Павлушенко Михайло Савич, 1935 (барабан, кларнет)</i>	21.09.96		42	-	ЛЕК-94-02	Клименко І., Загайкевич О.	
			Кобзар Костянтин Захарович ("Костін"), 1921	22.08.97	65	-	-	ЛЕК-97-12	Клименко І.	
		Рокитне (851)	Берташ Петро Кирилович, 1928	24.07.98	16	-	-	ЕКЦВ-6	Ковальчук В.	
			Вознок Іван Олексійович, 1927	1998	5	-	-	РДУ	Ковальчук Ю.	
		Володимирець	Берестівка (88)	Карпач Іван Петрович, 1955	18.07.05	інформ.		ОАЯ-7	Ярмола В.	
			Більська-Воля (70)	Кньовец Іван Васильович, 1916	08.07.06	інформ.		ЕК-235/5	Федун І.	
	Дубровиця	Городище (341)	Новік Ригор Никифорович, 1910	07.07.89	18		9	ЛЕК-89-05	Клименко І., Копил-Протасова С., Загайкевич О.	
			Новик Павло Іванович, 1923 <i>Дейнеко Адам Якимович, 1915 (2-га скрипка)</i>	26.03.91	11	18	-	ЛЕК-91-02	Клименко І.	
			Дейнеко Адам Якимович, 1915 <i>Охрімчук Сергій (2-га скрипка) – збирач</i>	15.08.92	14	2	-	ЛЕК-93-06	Клименко І.	
			Богельський Володимир Казимирович ("Владзьо Казьов"), 1922	22.10.98	33	-	-	НІ-16/6/2	Рибак Ю.	
		Жадень (308)	Фурсович Денис Романович, 1910	24.08.87	18	-	-	ЛЕК-87-06	Клименко І., Загайкевич О.	
		Тумень (339)	Новік Федір Йосипович ("Гребінь"), 1925 <i>Новік Федір Володимирович ("Петренко"), 1951 (гармошка)</i> <i>Лисюк Микола Миколайович, 1958 (барабан)</i>	22.10.98	7	23	-	НІ-16/6/5	Рибак Ю.	
		Зарічне	Дідівка (373)	Трущевич Михайло Феодосійович, 1928	05.11.95	25	-	-	ЕКЦВ-120	Ковальчук В., Яремко Б.
			Комори (379)	Димчук Харитон Миколайович, 1930	10.06.95	17	-	-	ЕКЦВ-122	Ковальчук В.
	Ловпиця (374)		Надійовець Юхим Маркович, 1913 <i>Війчук Олександр Микитович, 1930 (барабан)</i>	10.07.84	3	12	-	ЛЕК-84-01	Мурзіпа О.	
	Морочне (368)		Мушник Федір Євухович, 1934	08.07.05	7			ОАЯ-5	Ярмола В.	
	Неньковичі (378)		Клишун Микола Микитович, 1918	21.01.87	6	-	1	ЛЕК-87-01	Клименко І.	
				23.03.91	12	-	21	ЛФК-91-02		
				27.05.91	8	-	5	ЛЕК-91-04		
				27.06.93	1	-	-	ЛЕК-93-06		
				04.11.95	8	-	-	ЕКЦВ-76		Ковальчук В.
	Клишун Микола Микитович, 1918 <i>Мілько Петро Олександрович, 1929 (сопілка)</i>		24.03.91	15	1	5	ЛЕК-91-02	Клименко І.		
	Клишун Микола Микитович, 1918 <i>Хай Михайло Йосипович, 1946 (2-га скрипка) збирач</i> <i>Мілько Петро Олександрович, 1929 (тубон)</i>	14.08.92	7	2	7	ЛЕК-92-12	Клименко І., Хай М.			
	Серники (398)	Горлицевич Павло Іванович, 1925	15.09.96	15	-	-	ЕКЦВ-110	Ковальчук В.		
	Омит (387)	Арашкевич Станіслав Антонович, 1919	10.06.95	10	-	-	ЕКЦВ-118	Ковальчук В.		
			09.07.05	17	-	-	ОАЯ-16	Ярмола В.		

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуменюк А. Інструментальна музика. – Київ, 1972. – 485 с.
2. Добрянська Л. Волинсько-рівненські матеріали у фондах ПНДЛМЕ // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне: Перспектива, 2004. – Вип. V. – С. 125-152.
3. Добрянська Л. Збирацький доробок О. Опшуркевича // Третя конференція дослідників народної музики червоно руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 74-83.
4. Добрянська Л. Музично-етнографічний архів ПНДЛМЕ // Восьма конференція дослідників народної музики червоно руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1997. – С. 35-48.
5. Клименко І. Архів аудіо записів українського фольклору в лабораторії музичної етнографії // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – Київ, 2004. – Вип. 2. – С. 338-357.
6. Копил С. Фольклор Західної України у фондах ІМФЕ ім. М.Т. Рильського (м. Київ) // Третя конференція дослідників народної музики червоно руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 1992. – С. 84-100.
7. Лукашенко Л., Поточняк А., Рибак Ю., Федун І. Комплексні експедиції на Велике Полісся // Традиційна народна музична культура Західного Полісся та Західної Волині. – Львів, 1997. – С. 17-22.
8. Лысенко-Днистровский М., Назина И., Шевчук С. Народные музыкальные инструменты // Общественный семейный быт и духовная культура населения Полесья. – Минск: Наука и техника, 1987. – С. 351-352.
9. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – Київ, 1995. – 432 с.
10. Тринчук В. Скрипкова народна музика західнополіської традиції: Магістерська робота. – Львів, 2004. – 155 с. – Львівська державна музична академія ім. М.В. Лисенка.
11. Украинская РСР. Административно-территориальное деление: на 1 января 1979 года. – Киев, 1979.
12. Федун І. Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне: Перспектива, 2004. – Вип. V. – С. 109-124.
13. Федун І. Взаємозв'язки між виконавцями та слухачами у традиційній інструментальній музиці // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне: Перспектива, 2006. – Вип. VII. – С. 228-235.
14. Федун І. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви // Фольклористичні візії (учні – вчителі І.В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Збірник статей і матеріалів. – Тернопіль, 2001. – С. 53-64.
15. Федун І. Народноїнструментальна музика Західного Полісся: Питальник. – Львів, 2002. – Машинопис.

Victoria Jarmola

RECORDINGS OF VIOLIN MUSIC OF THE WEST AND MIDDLE POLISSIA

The article contents information about folk's violin fielding investigations on the West and Middle Woodland (Polissia). This works has been realized by scientific institution and some of the folklorists. Material supplements data tables, which reflects information about recording of the violinist.

Key words: expedition and field work, violinatoin and peoples music, archives.

ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА
НА ПІВНОЧІ РІВНЕНЩИНИ
(НА ОСНОВІ ТВОРЧИХ ПОРТРЕТІВ УЛЯНИ КОТ ТА ГАННИ КУРИШКО)

Стаття присвячена опису творчого становлення та порівняльній характеристиці особливостей манери виконання автентичних творів двох найяскравіших на Півночі Рівненщини співачок – У. Кот (с. Крупове Дубровицького р-ну Рівненської обл.) і Г. Куришко (с. Карасин Сарненського р-ну Рівненської обл.).

Ключові слова: традиційна культура, творчість, жанрова класифікація, народне виконавство.

З плином часу у нашому суспільстві дається взнаки поширення та вплив сучасної популярної музики через засоби масової інформації. Змінюються музичні ідеали, формуються нові смаки та уподобання. На зміну автентичному виконавству приходить так звана поп-музика, яка часто відсуває традиційне мистецтво на другий план. Зникають цінні фольклорні зразки, за посередництвом яких можна безпомилково реконструювати реальну картину українського народнопісенного мистецтва та встановити його генезу. Отож, така ситуація суттєво гальмує як сам природний процес передачі фольклорної інформації, так і зусилля у напрямі дослідження науково цінних музичних матеріалів.

Усе ж в останні десятиліття науковий процес поступово набирає обертів, і з кожним роком збільшується кількість мистецтвознавчих праць та з'являються новітні методологічні розробки, покликані вдосконалити процес збирання та аналітичного опрацювання фольклорної спадщини. Що стосується музичного мистецтва, зокрема пісенного фольклору, на жаль, маємо значні упущення, зокрема в тому, що й досі існує велике коло проблемних питань, пов'язаних із дослідженням особливостей традиційної манери виконання народнопісенних творів. Частково упущення в цій галузі етномузикології компенсується належно здійснюваною експедиційно-збирацькою роботою певного кола дослідників львівської та київської фольклористичних шкіл, завдяки чому з'являються цінні документальні пам'ятки та, зокрема, фольклорні збірники. Завдяки цим якісним музично-етнографічним матеріалам, котрі дедалі стає важче здобувати, навіть згодом можна буде визначити ті чи інші прикметні риси фольклорного виконавства кожного з регіонів.

Виконавська пісенна традиція Північної Рівненщини з властивою їй архаїкою й донині становить значний інтерес для численних дослідників-музикознавців. Передусім це пов'язано з порівняно добре збереженою традиційною пісенною культурою, зразки якої не лишають жодного сумніву щодо їх правдивості.

У пропонованому дослідженні звертається увага лише на дві територіально наближені місцевості, де розташовуються села Крупове Дубровицького району та Карасин Сарненського району Рівненської області. Дві представниці пісенного фольклору цих сіл відомі не тільки в Україні, але й поза її межами, а саме: Уляна Петрівна Кот (1936 р.н.) та Ганна Петрівна Куришко (1928 р.н.). Безперечно, їх можна назвати кращими знавцями-хранителями народної мудрості, лідерами своїх осередків.

Неодноразово магнітофонні записи від Уляни Кот та Ганни Куришко робили нині вже визнані науковці. Власне хороша пам'ять, висока виконавська майстерність та імпровізаторський хист виконавиць спричинили процес особливого зацікавлення ними широкого кола дослідників пісенного фольклору. У пам'яті сільських співачок зберігаються колоритні мотиви древніх мелодій з їх змістовними текстами та оригінальними мелодіями, що притаманне саме цій території.

У. Кот та Г. Куришко фактично безпомилково відтворюють засвоєні від своїх предків всі відомі в цій місцевості жанри пісенного фольклору, а саме: календарно-обрядові, родинно-обрядові, звичайні та напливові твори. Точну кількість пісень у їх репертуарі визначити складно, бо ж ця цифра вимірюється сотнями, а ще з часом у пам'яті співачок відновлюються нові і нові пісні.

У 2006 році в Рівному видано збірники пісень з голосу крупівської та карасинської співачок:

«Вибрані пісні з голосу Уляни Кот» в упорядкуванні Л. Гапон [2] та «Пісні від Ганни Куришко» Я. Куришко [6]. Саме на основі матеріалів цих збірників у пропонованому характеризуванні особливості манери виконання народних пісень двох вищезгаданих виконавиць.

Методологічною основою для порівняльного вивчення народномузичного репертуару послужили праці видатного науковця, фольклориста, етномузиколога К. В. Квітки. У свій час дослідник зауважив, що саме фіксування мелодій не дасть можливості достатньо дослідити пісню. Одні лише ноти не можуть показати тембр, гучність виконавського голосу. Тому, як пише К. Квітка у статті «Потреби в справі дослідження народної музики на Україні» [3], у кінці кожної із записаних фольклористом пісень потрібно додавати коментарі, тобто зробити супровідний аналіз виконання.

Серед сучасних науковців, які приділяють увагу у своїх дослідженнях народнопісенному виконавству, визначне місце займають доробки А. Іваницького (сольне, гуртове виконавство), Є. Єфремова, І. Клименко (гуртове виконавство).

Аналіз народнопісенного виконавства певного середовища потребує поглибленого опису біографічних даних, загальної обізнаності творчого становлення яскравих, окремих представників. Такий поступовий, детальний підхід цінний у тому випадку, коли певний музикант вирізняється на загальному фоні та займає роль лідера – користується громадським авторитетом, відмінно володіє традиційною локальною манерою та має бездоганну пам'ять.

Співачка Уляна Кот брала активну участь у відповідальних концертах не тільки районного та обласного, а й республіканських масштабів. На прохання взяти участь у масовому заході та виконати декілька творів із задоволенням привозила свої ткацькі шедеври, демонструючи при цьому всі грані своєї майстерності.

Крупівська співачка створила фольклорний ансамбль «Берегиня» та деякий час керувала ним (тепер колективом керує Н. Рабчевська). Згодом, виникла ідея передачі дітям духовних надбань українського народу. Так був сформований дитячий фольклорний гурт «Серпанок».

Уляну Кот неодноразово також запрошували на різноманітні творчі зустрічі зі студентами та митцями у Рівному та Києві. Так, у 2000 році, у рамках регіонального конкурсу молодих виконавців «З народного джерела» У. Кот відвідала кафедру музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.

Про її творчий талант та вагомий внесок у збереження традиційного мистецтва поліського краю писали В. Скуратівський, С. Грища, В. Борисенко, С. Шевчук, Б. Машіцька, В. Басараба, Б. Столярчук. Фольклорні записи від неї робили: В. Павлюк, Р. Цапун, В. Ковальчук, К. Приймачук, Г. Орищук, Л. Гапон, К. Смаль. Кілька разів записи здійснювала онука співачки Вікторія Кот, котра нещодавно закінчила кафедру музичного фольклору РДГУ та опублікувала певну частину репертуару бабусі у студентських випускних роботах.

Чимало записів від Уляни Кот зберігається у лабораторії кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ та фондах Етнокультурного центру «Веснянка» Рівненського палацу дітей та молоді.

Інша співачка – Ганна Куришко – у своєму селі відома весільна «свашка», знавець більш як півсотні різножанрових народних пісень. Їх вона чула та запам'ятовувала у виконанні рідної бабусі.

З розвитком сільської клубної діяльності Ганну Куришко залучали до концертів. Нею почали цікавитись рівненські і київські дослідники. Крім рідного середовища, вона стала відомою в околиці та за її межами. Декілька разів виступала на мистецьких звітах і святкових концертах у районних та обласному центрах. У 2002 році відбулася творча зустріч співачки зі студентами Інституту мистецтв РДГУ. Дещо раніше побувала в столиці, де мала таку ж зустріч зі студентами київського Інституту культури. Магнітофонні записи від неї робили І. Синельников, В. Ковальчук, Ю. Рибак. Крім того, з 2000 року нами особисто від Ганни Петрівни здійснено кількаразові записи та в результаті видано фольклорний збірник [6].

У Карасині співачка створила вокальний колектив із числа 8 жінок та 2 чоловіків. На оглядовому конкурсі в Рівному гурту було присвоєно звання «народного». На даний час ансамбль розпався.

Фольклорні записи з голосу Ганни Куришко зберігаються у фондах ПНДЛМЕ ЛДМА, лабораторії музичної етнографії кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ, а також в осо-

бистому архіві авторки.

На основі зафіксованих творів можна констатувати, що в пам'яті обох співачок добре збережений пласт родинно-обрядового фольклору, зокрема вони точно реконструюють хід весільного обряду з відповідними наспівами.

Репертуар У. Кот представлений великою кількістю народнопісенних творів, що достатньо повно репрезентує традиційну пісенну культуру села Крупове. Натомість перелічений склад репертуару Г. Куришко не є достатньо повним, оскільки в ньому взагалі відсутні календарно-обрядові твори, такі як: русальні, купальські та жнивні пісні.

Характерні виконавські особливості У. Кот проявляються в оригінальному індивідуальному тембрі голосу, який, власне, не притаманний для того осередку. Часті поїздки та виступи розкрили в Уляні Петрівні талант оратора, натомість з виконавського боку «окультурилося» звукоутворення, змінилася вимова (діалект). Усе ж манера співу та хороша пам'ять, дозволяють виокремити співачку на фоні свого середовища.

У співі Уляна Кот в основному обмежується діапазоном півтора октави: «соль» малої – «до» другої октави (на рівні фальцета); причому звуки «соль» та «ля» малої октави виконують функцію ввідних тонів. Для неї властивий легкий «летючий» звук із мінімальними розспівами, на опорних тонах зустрічаються чітко виспівані мелізми, глісандо, незначні вкорочення та подовження тривалостей (приклад № 2).

Регістр її голосу відповідає переважно середині («медіуму») зазначеного діапазону (див. нижче), оскільки більшість свого репертуару співачка виконує тихим голосом в камерній манері. Враховуючи дані критерії, за класичною схемою тип її голосу можна визначити як мецо-сопрано [9].

Більшість пісень у виконанні Уляни Кот звучать протяжно, тужливо, з незначною кількістю орнаменталізації. Артикуляція приголосних звуків чітко виражена, вимова голосного «і» надає виконанню пом'якшеного звучання. Частіше мелізми звучать у протяжних піснях на голосних звуках «а», «о», «е». У кінці кожної проспіваної строфи ставиться фермата, тривалість якої залежить від взяття на початку твору достатньої кількості об'єму повітря. Чимало пісень закінчуються четвертними чи половинними тривалостями.

Ганна Куришко постає найяскравішою співачкою у селі Карасин. Вона також має хорошу пам'ять, яскравий колоритний вокальний тембр голосу. На жаль, кількість зафіксованого від неї репертуару є значно меншою порівняно з Уляною Кот.

Пісні карасинська співачка виконує в грудному регістрі. При ансамблевому виконавстві може співати верхню партію «вивід» або тримати основу «бас». Найкраще свій тембр вона проявляє у солоспіві. «Соль» та «ля» малої октави застосовуються як ввідні тони до тоніки основного ладу.

Ефектно у виконанні Г. Куришко звучать балади – найулюбленіший жанр співачки, завдяки якому розкриваються всі її імпровізаторські здібності. Ці здебільшого трагічні за змістом твори у її виконанні звучать з особливою експресією.

Аналізуючи та деякою мірою зіставляючи традиційний виконавський стиль двох співачок, можна стверджувати, що балади – найпридатніший для імпровізації жанр.

Діапазон голосу Ганни Петрівни сягає Фа – до 2-ї октави (грудним резонатором). Звук до 2-ї октави співачка бере завдяки відкритій позиції гортані. Таким чином тип її голосу визначається як мецо-сопрано.



Співачка артикуляційно чітко вимовляє приголосні звуки, застосовуючи язик, при цьому положення губ лишається незмінним. Ганна Петрівна майже у кожній строфі мелізматично розспіває

опорні та навіть прохідні звуки, найчастіше використовуючи тріолі, квартолі та навіть квінтолі. Найбільше колоризації припадає на голосні звуки (прикл. № 1), оскільки положення гортані в такій позиції формує вільний вихід звука, за допомогою якого вдається чітко варіювати.

Ще однією характерною виконавською особливістю як однієї, так і другої співачок є подовжене закінчення, що замикається фальцетним звуком («йодлем») на квінту вгору, рідше на октаву. «Йодль» зустрічається у кінці завершального такту.

Звукоряди пісенних творів кожної з виконавиць представлені більшою мірою ладами мінорного нахилу, почасти мажорного.

Наявний матеріал засвідчує факт можливого подальшого скрупульозного вивчення виконавських особливостей за допомогою наявних фонозаписів та при ще можливих безпосередніх контактах зі співачками.

Приклад №1. Запис та транскрипція Я.Куришко

1. Бу-вай - те здо-ро - ві ту-теп - ті по-ре - ті ой де по - хо-ді - лі мо - ї бі - ли по - г...

2. Бу-вай - те бу-вай - те час не ра-бу-вай - те що-дня по її го-лі - нт ме-не сто - мі - на - її..

3. Спо-мі - най - те ме - не мед га - рет-ку тю - чи а я вас спо-ме - ну до ха - то-нь//кі їду - ч...

Приклад №2. Запис та транскрипція В.Кот

ой там ма - ті доч - ку про жит - тя пи-та - є:

4. На-що ж ме-ні, до - що ву - тя - ті пи - та - ті,
8,10

ба - чу в те-бе до - що, ліч - ка не впо-зна-ті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боярська Н., Гапон Л. Особливості традиційного вокального виконавства на Західному Поліссі // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне, 2004. – Вип. 4. – С. 192-197.
2. Вибрані пісні з голосу Уляни Кот: Навчально-репертуарний збірник / Упоряд. Л.Д. Гапон. – Рівне, 2006.
3. Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні // Музика. – 1925. – №№ 2-3. – С. 67-73, 115-121.
4. Єфремов Є.В. Дослідження народнопісенного виконавства через моделювання інваріанта пісні // Українське музикознавство. – К., 1985. – Вип. 20. – С.79-98.
5. Іваницький А. Співочі стилі // Український музичний фольклор. – Вінниця, 2004. – С. 272-288.
6. Куришко Я. Пісні від Ганни Куришко. Фольклорний збірник / Заг. ред. Ю.П. Рибак. – Рівне, 2006.
7. Куришко Я. Пісенна творчість у дослідженнях К. Квітки // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К.В. Квітки: Тези доповідей / Ред.-упоряд. Р.І. Дзвінка та ін. – Рівне, 2005. – С. 47.
8. Правдок О. Ладові основи української народної музики. – Київ, 1961.
9. Мордвинов В. Практика основной работы по постановке голоса. – Москва, 1948. – С. 65.

Yana Kuryshko

UNUSAL FOLK-SONDER EXECUTOR IN THE NORTH RIVNENSCHYNA
(IN THE BASE CREATIVE PORTREISTS ULYANA KOT AND HANNA KURYSHKO)

Communication has scientific valuable information that concert description creative state and compare character particular manners fulfillment autentic compositions two brightestvin singeres the north Rivnenschyna U. Kot (v. Krupove Dubrovyskiy region, Rivnenska region) and H. Kuryshko (v. Karasyn Samenskiy region, Rivnenska area).

Key words: traditional culture, creation, genre classification, people's fulfilment.

Марія Євгенєва

ТРАДИЦІЇ КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОГО ВИКОНАВСТВА
В ПІВДЕННІЙ ВОЛИНІ У ХХ СТОЛІТТІ

Стаття висвітлює стан кобзарсько-лірницького виконавства на теренах Південної Волині (Кременецький, Шумський, Лановецький райони) упродовж ХХ століття.

Ключові слова: кобзарсько-лірницьке виконавство, Південна Волинь, репертуар, думи, псалми, інструментальне музикування.

Традиції кобзарсько-лірницького мистецтва на Волині почали привертати увагу вчених лише з першої половини ХІХ ст. (О.Кольберг, В.Гнатюк, К.Студинський, Й.Роздольський, Ф.Колесса та ін.). Це пов'язано з тим, що традиційне народне інструментальне музикування належить до тієї галузі, яка найменше вивчена вченими-народознавцями через відсутність у них достатніх фахових знань та навичок транскрипційної роботи.

Більш актуальним це питання постало на початку ХХ століття, коли в Південній Волині жили й працювали такі бандуристи та лірники, як К.Місевич, Ф.Нагірний, Е.Чарнецький та ін.

Мета статті – висвітлити стан кобзарсько-лірницького виконавства на теренах Південної Волині (Кременецький, Шумський, Лановецький райони) упродовж ХХ століття. З наведеної мети випливають такі завдання: розглянути передумови розвитку кобзарсько-лірницької традиції у Південній Волині; зробити аналіз кобзарсько-лірницького та бандурного інструментарію і виконавства на цій території у ХХ столітті.

З часів Галицько-Волинського князівства на теренах Південної Волині були широко розповсюджені ліро-, лютне- і цитроподібні інструменти горизонтального способу тримання.

Аналіз результатів експедицій, проведених на зазначеній території, дав підстави стверджувати, що локальні виконавські школи кобзарів та лірників побутували в центрах Південної Волині – в Почаєві та Кременці. Їхнє існування підтверджується збереженням давніх музичних інструментів у експозиціях музейних колекцій Кременецького краєзнавчого музею та приватних збірках, зокрема до них належить кобза кінця XVIII – початку XIX ст. з Кременецького краєзнавчого музею.

Побутування кобзарського мистецтва історично виросло з середньовічних скомороших традицій. Крім цього, про розповсюдженість традицій кобзарського мистецтва свідчить широке побутування на цих теренах етнонімів «кобза» та «бандура» в прізвищах місцевих жителів (Кобзар, Кобзиста, Бандурка, Бандурська та ін.). Ця думка знаходить підтвердження також в історичних матеріалах М.Грушевського, який поруч із дударями та скрипниками згадує чотирьох скоморохів, що зазначені ще у міських поборових реєстрах XVI ст. [1, 389].

Народні співці, кобзарі та лірники – духовні спадкоємці сакральних скомороших традицій (їхнього репертуару та інструментарію) не лише на лівобережних землях України-Руси. Виходячи з цього, С.Грица вважає, що традиції скоморохів, зокрема їхнє епічне виконавство, було поширене й на західноукраїнських землях [2, 57]. Певною мірою їх успадкували й волинські лірники.

Лютнеподібні інструменти побутували у світському міському середовищі. Так, на лютні грав відомий представник «української школи» в польській літературі А.Мальчевський (1793-1826). Свідченням цього є зроблена працівниками Кременецького краєзнавчого музею світлина, скопійована з гравюри початку XIX ст., яка зберігається в експозиції Кременецького краєзнавчого музею. За іншою версією – це зображення відомого поета, торбаніста-лютніста Томаша (Тимка) Падури (1801-1871), який у 1825 р. закінчив Кременецький ліцей.

В окремих місцевостях Південної Волині кобзарі та лірники об'єднувалися в релігійно-національні товариства-братства, цехи [3, 731], в яких існувала давня традиція обиравання цехмайстрів та панотців, що керували цехами та лірницькими школами відповідно до свого статуту. Їхніми обов'язками було знання професійної, так званої лебійської (дідівської), мови.

Як свідчать документальні матеріали (про заснування Богоявленського монастиря з правом фундації при ньому братства, школи, шпиталю та друкарні в м. Кременець), з кінця XVI ст. на всій території Південної Волині братства утворюють розгалужену мережу шпиталів, притулків для хворих, немічних та інвалідів [4, 27-28]. Ченці не тільки опікувалися незрячими, але й учили їх доступних ремесел та мистецтв, включаючи навчання на музичних інструментах. Як свідчить П.Древченко, «у Почаївському монастирі (це розповідав наш прапан-отець Хведір Вовк) монахи збирали сліпців неімущих, учили по ролях грати» [4, 40]. Нерідко у шпиталях незрячі отримували свої перші уроки з кобзарського музикування.

Тривалий час Почаївська лавра була центром, де збиралися мандрівні кобзарі та лірники з усієї України. Особливо велелюдним кожного року був період з 3 по 5 серпня (у ці дні 1675 року Почаїв відбив наступ турків), 28 серпня (Престольне свято Успіння Пресвятої Богородиці) та 9 вересня (пошанування Іова Желіза – ігумена монастиря). У ці дні сходи, що ведуть до Свято-Успенської церкви, перетворювалися в амфітеатр-сцену. Особливе захоплення прочан викликало виконання канта «Ой, зійшла зоря», який був у постійному репертуарі лірників.

Осередками інтелектуального та мистецького життя Південної Волині, де розвивалося світське побутове музикування, були палаци князів та багатих вельмож. При поміщицьких дворах, зокрема у палацах магнатів Вишневецьких, Ржевуських, існували капели, в яких брали участь й кобзарі, музикуючи на лютнях європейського зразка.

На XX століття припадає новий етап у розвитку кобзарсько-лірницьких традицій. Починаються наукові дослідження не лише репертуару, фонографічної його фіксації (О.Сластіон, О.Роздольський, Ф.Колесса), але й вивчення побуту кобзарів та лірників у 20-х – 30-х роках (К.Квітка, М.Гайдай).

У дослідженнях польських музикознавців, зокрема А.Копець (Беднарської), З.Пшерембського [5, 43-56] приводяться історичні факти з архіву Інституту мистецтв Польської Академії наук про діяльність на Волині у 1920-30-х роках музикантів-лірників: Станіслава Вижи-

ковського (1927 р. н., м. Почаїв), Едварда Чарнецького (1884 р.н.). Останній (Чарнецький) в архівному записі розмови з М.Собеським, наводить також прізвище лірника Лукаша із с. Річневіці (Річичі) на Волині, якого Чарнецький зустрічав близько 1925 р. Цей лірник грав і співав набожні пісні, а також думи про татар, турків, Богдана Хмельницького. Він мандрував по довколишніх селах та місечках, найчастіше його можна було бачити у Вишнівці та Почаєві.

Е.Чарнецький у своїх записках згадує також й іншого лірника (між 1925 і 1928 рр.), який грав на українському весіллі у с. Звіняче, очевидно Дзвиняч, нині Збарзького району.

У період до Другої світової війни різні часописи вміщували інформацію про лірників, їхні фотографії, рецензії на концертні виступи (часопис «Волинь»). У 1938 р. польський двотижневик «Zycie Kzemieskie» умістив фотографію сліпого лірника Ф.Нагірного із с. Боршівка під Почаєвом та інформацію про його короткий виступ під час святкувань міста Кременця: «90-річний Франк Нагірний, якого супроводжував Ігор Колобов, заграє і заспіває пісню «Про Божу Матір Почаївську», а також веселу – «Про Ярему та Хому» [6, 302-303].

На теренах Південної Волині під час мандрівних подорожей перебувало немало лірників. Наприклад, лірник Панько (прізвище невідоме), якого називали «Вересаєм Поділля», співав під стінами Почаївського монастиря, мандрував південно-волинською землею, а зимував на Львівщині. У його репертуарі був авторський варіант пісні «Про Почаївську Божу Матір» [7, 77].

Мандруючи Україною та за її межами, волинські кобзарі та лірники спілкувалися з виконавцями з інших регіонів, вивчали їхній репертуар та знайомили зі своїм. Якщо співці північних, центральних та східних областей України (Київщина, Чернігівщина, Полтавщина, Харківщина) пишались виконанням історичних дум, то в західних регіонах пріоритетними вважалися псалми, канти та інші твори релігійного змісту [7, 78].

За свідченням дослідників початку ХХ ст. на території Південної Волині існували етнолокальні відмінності традиційних лірницьких шкіл. Зокрема, лірницькі традиції Південної Волині (Почаїв, Кременець) істотно відрізнялися від аналогічних традицій Західного Поділля. За спогадами Я.Косовського [8, 277], репертуар лірників Західного Поділля 20-30-х рр. відрізнявся від репертуару Кременецько-Почаївських лірників, які територіально примикали до Волині. Лірницький кант «Про Почаївську Божу Матір», що побутував на Галицькому Поділлі (Теребовля), відрізняється від північно-волинської традиції своїми мелодичними версіями.

Паралельно з лірницькою традицією на початку ХХ століття на території Південної Волині починає розвиватися традиція бандурного виконавства, пов'язана з іменем Гната Хоткевича, який впродовж 1906 – 1912 рр. здійснював велику культурно-просвітницьку діяльність у Західній Україні, зокрема за його участю відбулося понад 80 концертів з бандурними виступами і лекціями про бандуру.

Виконавські традиції Г.Хоткевича у Південній Волині продовжив бандурист Кость Місевич (1890-1943) – західноукраїнський бандурист, педагог, майстер виготовлення бандур, депутат Центральної Ради, сотник Армії УНР, надрайонний провідник ОУН, який з 1928 по 1943 рр. проживав у Кременецькому повіті, геройськи загинув у лавах УПА [9, 6].

З різноманітним концертним репертуаром (козацькі думи, стрілецькі та жартівливі пісні, танцювальні мелодії) К.Місевич часто виступав у Тернополі, Кременці, Почаєві. Відгуки про його концертно-просвітницьку діяльність часто з'являлися у часописах «Волинь» (редактор У.Самчук), «Боян» (редактор В.Сольчаник), «Українська нива».

У міжвоєнний період (1919-1939 рр.) бандурист поринув в активну концертну діяльність як соліст-бандурист і учасник ансамблевої гри (в дуеті з Д.Гонтою, у складі тріо з Д.Гонтою та Д.Щербиною), згодом у дуеті з дружиною Маргаритою Боно [10, 59-63]. К.Місевич заснував гурток волинських бандуристів, які сприяли відродженню й поширенню на західноукраїнських землях традицій народного музикування, свідченням чого є фотографії, зроблені у 1930-40-х роках.

К.Місевич вів також активну педагогічну діяльність. Про це свідчить той факт, що в жовтні 1940 р. він організував клас бандури в Українській гімназії у м. Холм (тепер Польща) [11, 49], у червні 1942 р. запровадив клас бандури в Кременецькій музичній школі. Його учнями стали кобзар-

віртуоз Зіновій Штокалко (1920 р.н., с. Кальне Козівського району Тернопільської області – 1968, Бравн-Брук, США); Юрій Сінгалеви́ч (1911 р.н., с. Романів біля Бібрки на Львівщині – 1947, Львів), який першим із галицьких бандуристів виступив по радіо в 1930-х роках; С.Малюца (1915 р.н., с.Пальчинці Підволочиського району Тернопільської області – 1991, м. Клівленд, США) – автор Першого співаника УПА (Німеччина) та пісні-гімну УГВР «Гей, степами!» (липень 1944 року), яка часто звучала у лавах українських повстанців.

Слід згадати також Семена Ластовича-Чулівського (1910 р.н., с.Чайковичі над Дністром (Буковина) – 1987, Мюнхен, Німеччина), який, перейнявши від К.Місевича та узагальнивши власний досвід, видав посібник про конструювання бандури для майстрів-аматорів – «Листи про бандуру» (Нью-Йорк, 1953), виготовив бандуру для З.Штокалка за консультаціями К.Місевича.

Один із його учнів о. Сергій Кіндзерявий-Пастухів (1923 р.н., м. Вінниця) – мистецький керівник Школи кобзарського мистецтва ім. К.Місевича у Нью-Йорку з 1973 по 1979 рр., активіст громадського руху «Українці Америки за Київський Патріархат», член редколегії однойменного журналу.

Менше відомі Василь Штуль (1921 р.н., с. Жиричі, тепер Ратнівський район Волинської області – 1943, Волинь), який був членом редколегії газети «Волинь» у Рівному (з 1 вересня 1941 року), Богдан Чайковський та Дмитро Гонта.

Декілька зразків із репертуару К.Місевича – «Гайдук» (Гетьманський танок), «Горличка», «Катеринославський танок», «Подоланка», «Харківський танок», українська народна пісня «Чорне моє поле» поміщено у «Кобзарському підручнику» З.Штокалка.

Можна стверджувати, що формування К.Місевича як виконавця йшло в напрямку не стільки відродження кобзарської традиції, скільки її часткової модернізації.

Проведене нами дослідження дозволяє констатувати, що в Кременці і Почаєві були свої традиції виготовлення бандури. Так, одна із діатонічних бандур, що виготовлена за взірцем К.Місевича майстром із Почаєва Павлом Свідерським, зберігається в приватній колекції його спадкоємця, доцента Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка Ю.Свідерського.

Ще один майстер українських народних музичних інструментів, який продовжив традиції К.Місевича – Семен Чорнобай (1907 р.н., м. Дубно – 1986, м. Почаїв). Ми мали можливість зустрітися з його сином Олегом Чорнобаєм, викладачем Тернопільської дитячої музичної школи № 1, який поділився цікавими фактами із життя батька. С.Чорнобай був палким патріотом-українцем, активним учасником місцевої «Просвіти», за політичну приналежність був репресований (сидів спочатку у Кременецькій тюрмі, а далі – у виправних таборах Караганди, Приморського краю, Воркути).

Саме у Воркуті був організований ансамбль виконавців на українських народних музичних інструментах, для якого С.Чорнобай виготовив п'ять діатонічних бандур за кресленнями полтавчанина Лузана. У родинному архіві Чорнобаїв збереглося фото цих великих ентузіастів бандурної справи. Після повернення до Почаєва С.Чорнобай почав навчати свого сина гри на бандурі, а згодом зробив для нього хроматичну бандуру, яка також зберігається у родинному архіві.

З Кременеччиною пов'язано також ім'я відомого українського кобзаря, автора «Запорізького маршу» Є.Адамцевича (1904-1972), який у 1960-х роках проживав на Кременеччині й там концертував. У Кременецькому краєзнавчому музеї експонується низка особистих речей Є.Адамцевича: кожух, пояс, кофезка, полотняна сорочка, пошита в 1930-х роках, статті в газетах і журналах про кобзаря, листи дружини Лідії Дмитрівни працівникам музею, аудіозаписи його творів.

У репертуарі кобзаря було близько 90 найрізноманітніших пісень і дум: історичні пісні про Байду, Морозенка, Палія, Супруна, Залізняка, Бондарівну, родинно-побутові пісні «Про чаечку-небогу», «Ой попливи вудко», «Ой піду я лугом», жартівливі пісні-скоромовки, сатиричні, родинно-побутові пісні тощо.

Лірницька традиція у Південній Волині перервалася у 1960-70 роках.

Процес активного звернення до традиційних кобзарських інструментів починається на Кременеччині наприкінці 1980-их і пов'язаний із виконавською діяльністю бардів Василя Жданкіна, Віктора Непом'ячого, які під акомпанемент ладкової кобзи виконують історичні пісні, думи, бала-

ди, хроніки, твори громадянсько-патріотичної тематики, власний репертуар.

Прикладом високопрофесійного виконавства на шестиструнній ладковій акомпануючій кобзі є блискуча концертна діяльність В.Жданкіна (1958 р.н.), музиканта, кобзаря, володаря Гран-прі I фестивалю «Червона рута» у м. Чернівці (1989). Світогляд та творчість В.Жданкіна вказують на глибоку спорідненість із духовним світом старців-лірників, мандрівних кобзарів. Виконавський пісенний репертуар (від текстів XII ст. – до поезії Б.-І.Антонича) включає авторський твір «Билина про Крем'янець» та інші, зокрема «Билина про Хрещення Русі», «Дума про Данила» тощо.

Митець звернувся до реконструкції цілком забутої автентичної традиції, освоїв прийоми гри на автентичній лірі, на якій виконує реставровану ним билину «Про Іллю Муромця». «Цей пласт набагато потужніший від думи, – зазначив В.Жданкін, – билини вселяють у людину оптимізм. Я зрозумів, що це істинно моє... історичні твори співаю не просто для екзотики, а для того, щоб люди наші згадали хто вони є, своє коріння... піснями підіймаю своєму народу дух – той справжній православний» [12, 10-12].

У 2006 році ним підготовлено два компакт-диски з епічними та духовними творами, які включають вокально-інструментальні цикли на слова І.Малковича, цикл колядок на слова Б.-І.Антонича; стрілецькі пісні «Гей, там на горі Січ іде», «Як зібралися орли чайку рятувати», «Чуєш брате мій»; колискова «Спи мій маленький»; ряд творів на духовну тематику.

Друга половина XX ст. стала новим етапом у розвитку професійного бандурного виконавства на теренах Південної Волині. Традиції сольного та ансамблевого виконавства, започатковані К.Місевичем, розвивали як аматори, так і професіональні виконавці і колективи бандуристів. Серед перших вчителів гри на бандурі (1958 р.) у Кременецькій музичній школі була Ольга Кононович, згодом – викладач по класу ансамблю бандуристів. Колектив під керівництвом О.Кононович став лауреатом і нагороджений Дипломом II ступеня республіканського огляду-конкурсу колективів художньої самодіяльності (1961).

У наступні роки керівниками капели, створеної на базі ансамблю бандуристок Кременецького районного будинку культури, були: Анатолій Бродін, Микола Матерський (1965-1977), Ірина Кер'янчук, Галина Фешук, Алла Левко. Капела – лауреат Другого республіканського свята народної творчості (Полтава, 1987), Першого республіканського свята кобзарського мистецтва (Канів, 1989); обласного конкурсу на здобуття премії імені С.Крушельницької; дипломант конкурсних і творчих звітів закладів вищої та середньої спеціальної освіти Тернопільщини.

Від 1991 р. народну аматорську жіночу капелу бандуристів Кременецького гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Шевченка очолює Ольга Бистрицька, концертмейстер – Ольга Вальчук. Колектив – учасник творчого звіту майстрів мистецтв та аматорських колективів Тернопільської області (Київ, 2003).

Ще одним осередком бандурного мистецтва у Південній Волині стало м. Почаїв. Професійне виконавство тут пов'язане з іменами Олени Бокотей (від 1974 р. очолює клас бандури у ДМШ), Віри Загорської (від 1985 року веде клас бандури і ансамбль бандуристів у ДМШ).

Клас бандури у м. Шумськ організовано Вірою Самчук у 1965 році та Галиною Денчук (від 1971 р.). Її вихованки Наталя Бендій, Галина Слив'юк та Світлана Драгунова готують нині покоління майбутніх бандуристів.

Південна Волинь сьогодні є центром відродження кобзарських та бандурних традицій. Тут започатковано ряд культурно-мистецьких акцій, зокрема, з нагоди 110-річчя від дня народження К.Місевича його іменем названо Всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва (2000). Наступний фестиваль відбувся до 10-річчя незалежності України (2001), обидва – у м. Дубно на Рівненщині.

14 вересня 2003 р. у с. Попівці, що на Кременеччині, освячено пам'ятник на могилі митця. До 60-річчя трагічної загибелі К.Місевича бандурист Назар Волошук (м. Рівне) виконав пісню «Повстанська бандура» із поеми-трилогії «Полум'я Волині» тернопільського поета Г.Петрука-Попика [13, 7].

У липні 2005 року у старовинному Кременці відбувся I Всеукраїнський духовний фестиваль «Кобзарські сезони Волині» [14; 15; 16], який зібрав найвидатніших українських кобзарів – Володи-

мира Єсипка, Володимира Горбатюка, Едуарда Драча, Тараса і Святослава (батько і син) Силенків, Валерія Левандовського, випускників Стрітівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва Богдана Фастівця, Максима Сліпака; тріо бандуристок з Луцька – Оксани Костанди, Ольги Чуриної, Лесі Старинкової; Василя Жданкіна, Віктора Непом'яшого.

Мистецьким керманічем фестивалю виступив поет-пісняр, виконавець власних текстів Олександр Смик. У рамках фестивалю відбувся майстер-клас із капелою бандуристів під керівництвом О.Бистрицької у залі Г.Колонтая Кременецького гуманітарно-педагогічного інституту; вшанування пам'яті бандуриста К.Місевича на його могилі у с. Попівці Кременецького району; відвідування Почаївської Лаври; проведення кобзарського концерту на П'ятиницькому цвинтарі та в міському парку Кременця; творча зустріч із мешканцями районного центру Радивилів і вшанування козацьких могил у с. Пляшева (Рівненщина) тощо. Кобзарі провели вісь духовного єднання від Черчі у Кременці – до Чернечої гори у Каневі. П'ятиницький цвинтар став унікальним місцем для створення Першого українського пантеону борців за незалежність Української держави.

Підсумовуючи вищезазначене, можемо констатувати, що глибокі традиції кобзарсько-лірницького виконавства, вкорінені на Південній Волині, продовжуються сучасними виконавцями та педагогами і мають перспективи подальшого розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грушевський М. Історія України-Руси в одинадцяти томах. – К.: Наукова думка, 1995. – Т.6.
2. Грица С. Украинская песенная эпика. – М.: Советский композитор, 1999.
3. Історія української культури в п'яти томах. – К.: Наукова думка, 2003. – Т.3.
4. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України (ІМФЕ). Рукописний відділ. – Ф. 8-4. – Од. зб. 338. – С. 40.
5. Пшерембський З. Корбова ліра у Польщі // Родовід. – 1995. – №11. – С. 43-56.
6. Зусіе Кзгеміенієскіє. – 1938. – №13. – С. 301-303.
7. Жешинський Б. Подільські лірники та їх репертуар // Традиційна народна музична культура Західного Поділля. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 73-78.
8. Косовський Я. Подільські лірники та жебраки: Етнографічний нарис // Шляхами Золотого Поділля. – Нью – Йорк [та ін.], 1970. – Т. 2. – С. 276-280.
9. Фарина І. Хто грав на приструнках бандури: [Бандурист Кость Місевич, проживав на Кременеччині] // Свобода. – 2004. – 20 березня. – С. 6.
10. Гребенюк Є. Борцві за волю: [Відкриття в с. Попівці Кременецького району пам'ятника кобзарю, члену ОУН К.Місевичу] // Вільне життя. – 2003. – 25 вересня.
11. Ювілейний Альбом Школи кобзарського мистецтва. – Нью – Йорк, 1978.
12. Маслій М. Василь Жданкін: «Я шість років не співав, щоб вилікуватися від тієї слави, яка несподівано впала на мої плечі» // Волинські відомості. – 2004. – квітень-травень, 2/3. – С. 10-12.
13. Волощук Н. Слово про Костя Місевича // Волинь. – № 36. – 2003. – 5 вересня. – С. 7.
14. Шот М. Кобзарські сезони Волині: [Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва, його учасники та організатор О.Смик] // Урядовий кур'єр. – 2005. – 22 липня. – С. 8, іл.
15. Гродецька В. Кобзарські фестини: У Кременці відбулося грандіозне свято кобзарського мистецтва, у якому взяли участь виконавці з усієї України: [І фестиваль кобзарів] // Експрес. – 2005. – 7 – 14 липня. – С. 9, іл.
16. Левицька Л. Кобзарські сезони Волині: [В Кременці вперше відбувся фестиваль «Кобзарські сезони Волині»] // Голос України. – 2005. – 5 липня. – С. 11.

Mariya Yevhenyeva

THE TRADITIONS OF THE KOBZAR LIRNYTSK PERFORMACE IN THE SOUTHER VOLYN IN THE XX CENTURY

The article elucidates the state of kobza and lyre performance on the terrains of Southern Volyn' (Kremets', Shums'k and Lanivtsi districts) in the XX century.

Key words: kobza and lyre performance, Southern Volyn', repertoire, дума, psalm, instrumental performance.

Олег Смоляк

ЛАДКАНКОВІ ТИПИ ВЕСІЛЬНИХ ПІСЕНЬ ПІВДЕННОЇ ВОЛИНИ
(НА МАТЕРІАЛІ с.ЛИПА ДУБЕНСЬКОГО РАЙОНУ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

У статті зроблено музично-стильову характеристику ладканкових типів весільних пісень Південної Волині на матеріалі села Липа Дубенського району Рівненської області.

Ключові слова: ладканкові типи, весільний репертуар, обрядове дійство, ритмічна форма, мелодія, словесний текст.

У зв'язку з нівеляцією традиційної народної культури українські вчені-етномузикознавці все більше звертають увагу на календарно-обрядові та родинно-обрядові пісні. Якщо перші все ж таки ще більш-менш функціонують у річному циклі великих свят, то другі через уніфікацію родинних обрядів інтенсивно виходять з ужитку.

Весільна обрядовість протягом останнього сторіччя привертала увагу українських фольклористів-етномузикознавців. Серед них Ф.Колесса, С.Людкевич, В.Гошовський, Б.Луканюк, М.Мишанич, Я.Бодак та ін., але вони розглядали цей жанр в широкому аспекті, без деталізації якоїсь окремо взятої співочої традиції.

Мета статті – зробити музично-стильову характеристику ладканкових типів весільних пісень Південної Волині на матеріалі одного села Липа Дубенського району Рівненської області, враховуючи їхню частотність виконання в тому чи тому вузловому моменті обрядового дійства.

Серед значного розмаїття весільних пісень Південної Волині важливе місце займають ладканки. На відміну від інших пісень, що виконуються на весіллі (віватів, застольних пісень, приспівок до короваю), ладканки є обов'язковими у весільному обряді, без них не може реалізуватися обрядове дійство. Вони завдяки співові на одні і ті ж мелодії різних за семантичним наповненням словесних текстів творять групові (термін Ф.Колесси) мелодії, а за сучасною науковою термінологією – ладканкові типи¹. Власне й ці ладканкові типи є основним «цементуючим» засобом весільного обряду, зокрема основних його вузлових компонентів.

У весільному обряді с. Липа Дубенського району Рівненської області² побутує чотири типи ладканкових пісень. Серед них найпоширенішим є тип А.

Тип А у весільному обряді с. Липа представлений 14-ма пісенними зразками із відповідним до його розгортання змістовим наповненням. Він зустрічається в таких вузлових моментах липівського весільного обряду, як при випіканні короваю («Ой у липі та на юлоньці», «Попід лісом, попід гречкою»), при сидінні молодої на посазі («Ой батеньку та голубоньку», «Ой матінку та голубоньку»), під час поїздки бояр молодого до молодої («Вже сонечко поміж хмарами»), під час співу дружок сватам молодого («Чого ходиш, чого гаєшся?»), при роздаванні короваю за столом («Чи я тобі,

¹ Термін «ладканковий тип» вперше в науковий обіг в українському етномузикознавстві ввів український вчений-етномузиколог Ф.Колесса. Див. працю «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // [3, 368-397].

² 170 весільних пісень в с.Липа Дубенського району Рівненської області записав С.І.Турик від М.А.Островської (з родини Дмитрук), 1897 р.н., місцевої, освіта початкова. домогосподарки.

моя матінко», «Ой, матінко, жаль мені буде», «Зажурилась перепілонька», «Сядь, Ганнусю, подумай собі»), за другим столом при вечері («Сядьмо, мамо, повечеряймо», «Чи я тобі, мій батеньку», «Плаче мати, сумнівається»).

Треба зауважити, що тип А належить до старішої фольклорної верстви у весільному обряді Дубенщини. Адже в його основі лежить модус, який ще не повністю сформований на ладозвукорядному рівні. Найімовірніше тут інтерферентно накладаються два модуси – еолійський пентахорд із хроматизованим 4 ступенем, субсекундою та субквартою й еолійський хроматизований тетрахорд. Тут ще відчувається ладозвукорядна пливкість, що позбавлена чіткого кінцевого устою: друге повторення першого речення завершується звуком «соль», а власне друге речення має кінцевий звук «ля».

Мелодія даного пісенного типу має спонукальний характер і складається з трьох інтонаційних контурів, кожен з яких висотно переплітається, маючи одні і ті ж звукові перетини, зокрема 4 ступінь, що є свого роду крайнім, основним.

На формотворчому рівні – це типова ладканкова форма AA^1A'' , в основі якої лежить дворядкова строфа зі структуротворчим повторенням першого речення (див. приклад 1).

Приклад 1.

Ой у Ли - пі та на ю -
 лопь - ці, ой у Ли - пі
 та на ю - - лонь - ці
 і - дуть ра - зом
 ко - ро - вай - ни - - - ці.

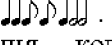
Ритмічна форма вірша цієї ладканки 4+5, що у весільній обрядовості зустрічається рідко. На рідкість вживання цієї форми в українській пісенності звертав увагу й Ф. Колесса: «Рідше можна зустріти дев'ятискладовий вірш із двох груп, що тільки одним складом відрізняються від себе 5+4 або 4+5» [2, 130].

У композиційному відношенні ця ладканка має зачин, хід та закінчення, кожен із цих елементів на семантичному рівні монарний.

Поширеним в с. Липа Дубенського району Рівненської області є й ладканковий тип Б. На відміну від попереднього, він використовується у весільному обряді не від початку до кінця, а починаючи лише з того часу, коли молоді повернуться зі шлюбу і чекають на подачу випивки та закуски. Зокрема, ладканки «Де тая капуста росла», «Мілка капуста, мілка», «Добра кухарочка», «Дружкові золотий дати» виконуються під час чекання на подачу весільних страв. Під час роздачі короваю у досліджуваному селі співають ладканки «Світти, місяцю», «Староста коровай крає». Ладканки «Рада свекруха, рада», «А вам, мамо, не журитися» свашки співають на возі у той час, коли молода іде у дім молодого. І під час перезви (приїзду батьків молодого до молодого) співають ладканку «Що то за варта стояла», а під час перезви в молодого ладкають «Ой що ж то за село?», «Ти, зятю, не лякайся», «Розточи, свате, хату», «Ведемо тура в хату», «Зозуленька літає» та «Ой подивіться, люди». Вищезазначене дає підстави стверджувати, що ті чи ті ладканки мають своє конкретне місце у весільному обряді і їхнє використання не є спонтанним, а вивіреном багатовіковою традицією.

Ритмічна форма вірша у ладканковому типі Б – нецезурований семискладник, хоча часто зустрічається й цезурований восьмискладник 4+4. Тобто вірші у даній строфі є мобільними через ритмічну нестабілізованість. Така ритмічна розхитаність віршів у ладканкових строфах – характерне явище для весільної пісенності, бо воно свідчить про те, що весільна пісенність позначена варіативними елементами, які беруть свої початки із сивої давнини.

Якщо у ладканковому типі А строфа чітко регламентована (вона є дворядковою), то в типі Б вона є шестирядковою. У деяких ладканках («Дружкові золотий дати», «Староста коровай крає», «Світи місяцю з раю», «А вам, мамо, не журитися», «Рада свекруха, рада», «Що то за варта стояла», «Ой що ж то за село», «Розточи, свате, хату», «Ведемо тура в хату», «Зозуленька літає») зустрічається чотирирядкова строфа із структуротворчим повторенням першого вірша. Тому їхня народно-пісенна форма є п'ятирядковою варіаційною AA^IA^{II}A^{III}A^{IV} із серіаційним способом мелодичного розгортання.

Цікавою у ладканковому типі Б є й силабомелодична модель. Вона представляє поєднання спондея з анапестом та двічі збільшеного спондея . Такого роду ритмічна організація також зберігає старовинний спосіб фольклорного мислення – коли рецитація переростає в організовану ритмічну фігуру.

Неординарним у ладканковому типі Б є й композиційне розгортання. Воно представляє монарний зачин, квартнарний хід та монарну кінцівку. Якщо кінцевий тон у ході й закінченні ідентичний, то інтонаційний контур фігуративно дещо відмінний: у ході він охоплює амбітус квінти, а в закінченні – амбітус кварта.

Мелодія у ладканковому типі Б представляє спонукальну модальність, оскільки вона фігуративно від квінтового верхнього устою «сповзає» вниз, хоча у другому, третьому та четвертому повторенні ходу вона трансформується у питальну модальність. Якщо представити її номографічно, то вона має дві інтонації сповзання вниз та чотири інтонації однієї хвили.

Ладозвукорядна будова у ладканковому типі Б представлена іонійським пентахордом, в якому перша модальна ланка охоплює еолійський тетрахорд, а всі інші наступні – власне іонійський пентахорд (див. приклад 2).

Приклад 2.

Де та - я ка - пус - та рос - ла,
 5 що до нас на стіл прий - шла, ве - ли - ки - ми
 9 го - лов - ка - ми, зши - ро - ки - ми лис - точ -
 13 ка - ми, ки - пі - ла, не вки - пі - ла,
 17 аж у зу - бах за - ри - пі - ла?

Лише дві ладканки, що виконуються у липівському весільному обряді («Ти, зятю, не лякайся» та «Ой подивіться люди»), представлені шестирядковою строфою з двічі повтореним першим віршем. Незважаючи на це, народнописенна форма в ладканковому типі Б п'ятирядкова. Вона твориться за рахунок структуротворчого повтору першого речення, чотириразового повтору 2-5 віршів та контрастного зіставлення 6 та 7 рядків. У цілому вона представлена індексацією ABCD. Як бачимо, у ладканковому типі Б строфічний ряд знаходиться в межах чотири-семирядкових віршів.

Одинадцятьма зразками у весільному обряді с. Липа Дубенського району Рівненської області представлений ладканковий тип В. На відміну від попереднього (маємо на увазі типу Б), він також охоплює церемонію весільного обряду від початку до кінця (маючи лише більші проміжки). Зокрема, пісні цього типу виконуються на початку весілля («Та Ганнусін батенько», «Вилинули сірі воли»), під час подачі випивки та закуски («Матінко-голубонько», «Ой дружбонько-дядьку»), під час сідання за вечерю («Ой матінко-вишня»), під час від'їзду молодої до молодого на возі («Ой стукнулися сіни», «Як я буду сина женити»), під час приїзду перезви до зятевого села («Вийди, Ганнусю, вийди», «Ой дивно нам, дивно», «Онде кіт на полиці») та під час роздачі короваю на перезві («Ми пшеницю пололи») (див. приклад 3).

Приклад 3.

Музичний приклад 3 показує три рядки музики в 2/4 такті. Кожен рядок має нотний запис та українські літери під ним. Літери розбиті на складові частини, що відповідає ритму музики. Літери: Та Га - ну - сін ба - тень - ко, та Га - ну - сін ба - тень - ко та й по ву - лопь - ці хо - дить.

В основі ладканкового типу В лежить нецезурований семискладник з можливістю його розширення на одну складовоту (переходу на цезурований восьмискладник). Строфа, як правило, дворядкова з повторенням першого вірша. Це, без сумніву, одна з найстаріших пісенних форм в українській народній творчості, що виступає у багатьох обрядових піснях: весільних, обжинкових, веснянках та ін. У даному разі, за словами Ф. Колесси, «семискладовий вірш у строфових поєднаннях – це характерна типова форма весільних пісень» [2, 123]. До речі, у цьому типі поширеною є дворядкова строфа із повторенням першого вірша, хоча й зустрічається чотирирядкова («Ой дружбоньку-дядьку», «Ой стелуться стіни», «Вийди, Ганнусю, вийди»), шестирядкова («Ой матінко-вишня», «Ой дивно нам, дивно»), а дві ладканки «Матінко-голубонько» та «Онде кіт на полиці» представляють двострофну чотирирядкову побудову. Як бачимо, семантична шкала у цьому ладканковому типі є доволі мобільною.

Варіабельним у ладканковому типі В є й силабомелодичний ритм. Тут він представлений двома формами: поєднанням дипірихія з анапестом (♩♩♩♩♩♩) та дипірихія із тримакром (♩♩♩♩♩♩). Часто зустрічається дроблення однієї із складовот, як правило, першої (це відбувається у той час, коли модифікується ритмічна форма вірша – замість семискладника виступає восьмискладник).

Незважаючи на це, у ладканковому типі В народнопісенна форма є стабільною – трирядковою AA'B завдяки структуротворчому повторюванню першого речення навіть у тих зразках, в яких семантичне наповнення виходить за рамки дворядкової побудови (тут серіаційно повторюється, як правило, другий рядок).

Доволі мобільну роль у цьому ладканковому типі В виконує інтонаційне розгортання. Воно є постійно змінним, тобто інтонаційна ланка кожної іншої ладканки цього типу має невнормований (пливкий) розвиток. Ладканки цього типу на відміну від інших майже не мають сталих мелодичних кальок, їх постійно пронизує серіаційно-варіаційна розвитковість.

Мелодія ладканкового типу В за своїм становленням є питальною. Це дає підстави припускати, що зразки цього типу дещо пізнішого походження ніж зразки попередніх типів, хоча мелодична спонукальність також бере свої початки у давнішій фольклорній верстві. Найбільш варіабельними в інтонаційному становленні зразків цього типу є кадансові звороти. Вони, як правило, обігрують 2, VII та V ступені і обов'язково замикаються першим. Власне у цьому й полягає серіаційність розгортання мелодій ладканкового типу В.

Ладозвукорядній будові ладканкового типу В властивий іонійський або еолійський пентахорд із субсекундою або з субквартою чи з обома цими приставними звуками (часто він представлений й у чистому вигляді). Хоча відчутне у цьому типі інтервалентичне поєднання іонійського або

еолійського тетра хорда із пента хордом. Власне такого роду поєднання простежується завдяки завершенню першого речення на 2 ступені. Це створює плагальний ефект поєднання двох модальних ланок.

Цікавими є ладканки типу В і з точки зору відтворення. Вони виконуються гуртами свашок або дружок в унісон. Характерною особливістю їхнього виконання є розспівування окремих складів глісандуючим способом. Такий спосіб – характерне явище для виконання весільних пісень. Адже він позначений «шуканням звука» на перших (наголошених) звуках, а наступні ненаголошені (розспівувані) звуки глісандуються¹. Такий виконавський спосіб К.Квітка назвав «cercare la nota» [1, 133]. Його вчений вперше відчув під час виконання традиційних колядок на Покутті.

Сімома зразками у липівському весільному обряді, що на Дубенщині, представлений ладканковий тип Г. Зразки цього типу використовуються не у всьому обрядовому дійстві, а лише зустрічаються з того часу, коли молоді йдуть до шлюбу («Вийди, мати, з хати»). Опісля – під час очікування на подачу випивки та закуски («Брязнули ложечками», «Їли свати, їли», «Випий, сватоньку, випий», «Ой дружечко-панно»), під час роздавання короваю («Говорили на Ганнусю люди» та «Посуньтесь подоляночки») (див. приклад 4).

Приклад 4.

Вий-ди, ма-ти з ха-ти, вий-ди, ма-ти
з ха-ти сво-го зя-тя ві-та-ти,
све-ї доч-ки пі-зна-ва-ти.

Ритмічна форма вірша у зразках ладканкового типу Г охоплює нецезурований шести-семискладник. Він розтягується та стягується за рахунок подрібнення або стягування окремих складонот, найчастіше першої або другої. Такого роду варіабельність ритмічної форми вказує на давність її походження, а найімовірніше на її нестабілізованість.

Більш унормованою у зразках ладканкового типу Г є сама строфа. Тут вона чотирирядкова, із повторенням першого вірша. Без сумніву, вона походить від аналогічної дворядкової. Відрізняється від першої лише більшим семантичним наповненням. Її музичний синтаксис аналогічний дворядковій.

Лише дещо відмінною від попередніх типів є модель силабомелодичного ритму. Вона переважно твориться за рахунок поєднання дактиля та висхідного йоніка (♩♩♩♩♩♩). Хоча в цілому вона близька своєю структурою до попередніх силабомелодичних моделей.

Народнопісенна форма у зразках ладканкового типу Г – п'ятирядкова АВВ'В''С. Такого роду

¹ Спосіб «шукання звука» К.Квітка назвав латинкою «cercare la nota», який відчув під час співу колядок дохристиянського змісту на Снятинщині, що на Івано-Франківщині.

побудова твориться за рахунок структуротворчого повторення першого речення. Виходячи з цього, композиція пісень ладканкового типу Г позначена зачином, чотириразовим повторенням ходу та кінцівкою: ЗХХХХК. Як бачимо, структурне розширення народнопісенної форми у ладканкових піснях твориться за рахунок повторення одного з композиційних елементів, найчастіше – ходу.

Мелодія у зразках ладканкового типу Г спонукальна. Спонукальність твориться за рахунок постійного «сповзання» мелодії зверху вниз.

Ладозвукорядна будова пісень ладканкового типу Г обертається в межах іонійського пентахорда без приставних звуків.

Підсумовуючи вищесказане, можна говорити про існування в липівській весільній обрядовості чотирьох ладканкових мелодичних типів. Кожен із них має своє відповідне місце у ході весільного обряду. Часто вони чергуються між собою, а деколи використовуються лише із середини весільного обрядового дійства. А в цілому вони творять чотири весільні ладканкові модули, завдяки яким «цементується» весь весільний обряд і таким чином набирає неповторних і специфічних лише йому виконавських характеристик. Завдяки їм можна визначити особливості весільного обряду того чи того етнографічного регіону.

ЛІТЕРАТУРА

1. Квитка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств // К. Квитка. Избранные труды в двух томах / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1971. – С. 103-155.
2. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка. 1970. – С. 130.
3. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 368-397.

Oleh Smolyak

LADKANKY TYPES OF WEDDING SONGS IN SOUTHERN VOLYN (on the material of Lypa village, Dubno district, Rivne region)

In the article the author made music-style characteristic of ladkanky types of wedding songs in southern Volyn on the material of Lypa village, Dubno district, Rivne region.

Key words: ladkanky types, wedding repertoire, ritual action, mensural form, melody, wordy text.

Лариса Ороновська

ВЕСНЯНКОВА ТРАДИЦІЯ ОДНОГО СЕЛА ПІВДЕННОЇ ВОЛИНИ (НА МАТЕРІАЛІ с.РОХМАНІВ ШУМСЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

У статті зроблена спроба виявити рівень функціонування веснянкового репертуару в співочій традиції с.Рохманів Шумського району Тернопільської області та звернена увага на його типологічні та структурні характеристики.

Ключові слова: веснянкова традиція, Південна Волинь, співочий репертуар, ігрові елементи, великодній обряд.

У наш час записування обрядового фольклору стає все більш актуальним у зв'язку з відродженням української традиційної народної культури. Воно власне привертає увагу вчених тому, що з посиленням урбанізаційних процесів у сфері сучасного культуротворення природне функціонування фольклору все більше втрачає прикладне значення. Через те ряд обрядових пісень, у тому числі й веснянок, виходить із активного репертуару, нівелюючи свої ужиткові функції, і переходить у розряд фольклоризованого репертуару. У зв'язку з цим фіксація фольклорних зразків, особливо в одному співочому середовищі, є необхідною умовою вивчення функціонування пісенного репертуару в сучасних умовах.

Питанням вивчення функціонування пісенного репертуару одного села займалися українські вчені-фольклористи І.Колесса [2], С.Мишанич [5], В.Гопшовський [3], О.Смоляк [6], Т.Брилинський [1], О.Дудар [4] та ін., але все це вивчалось при інших соціокультурних обставинах, в іншому часо-просторовому бутті та в іншому регіоні. Принаймні в регіоні Південної Волині репертуар одного села, а особливо веснянковий, допоки не вивчався.

Мета статті – виявити рівень функціонування веснянкового репертуару одного села, зокрема в співочій традиції с.Рохманів Шумського району Тернопільської області, та звернути увагу на його типологічні та структурні характеристики. З даної мети випливають завдання:

- виявити кількісний склад веснянкового репертуару, який побутує в наш час у зазначеному селі;
- визначити рівень збереження веснянкового обряду у даній місцевості;
- зробити стильову характеристику записаного веснянкового матеріалу.

У с.Рохманів Шумського району Тернопільської області веснянки починають співати з перших проявів тепла, коли сходить сніг. У близьких гаях, лісі, на сухих галлявинах молодь влаштовує гойдалки. Там співають ігрові веснянки. У давніший період їх починали співати завжди дівчата. Лише пізніше до них приєднувалися хлопці.

У зазначеному селі молодь мала свої ігрові веснянки – «Подоляночку», «У нашого жучка», «Ой посіяв козак гречку», «Ой ходила дівчина бережком», «Ой на горі маку», «Ой на горі вишня» та ін.

Коли приходили Великодні свята, веснянки співали вже біля церкви після того, як закінчиться служба Божа. Тут водили хороводи усі три дні свят аж до пізнього вечора. А під кінець хлопці і дівчата, взявшись попід руки по четверо, йшли з піснею від церкви через село на майдан, співаючи любовні веснянки.

У Великодній понеділок хлопці і дівчата обливали одне одного чистою водою для того, щоб «бути здоровими, прудкими й веселими цілий рік».

У с.Рохманів Шумського району Тернопільської області востаннє співали веснянок після Великодня, у Провідну (Поминальну) неділю. Цього дня йшли старші люди на цвинтар зі священником і дяком, «щоб спом'янути молитвами покійних».

Провідна тематика веснянок даного співочого середовища – це заклик до пробудження природи, прихід весни («А вже весна»), уславлення праці хлібороба («Ой гороше, гороше»), кохання і заручини, весільні настрої («Ой качур, качур»). Звеличення праці та працьовитості, висміювання неробства і лінощів, злих учинків – таке у веснянках є розуміння народом краси людини, що набуває соціального значення.

У веснянках, у яких ведеться діалог між хлопцями і дівчатами, передусім відбито сприймання зовнішнього світу, фізичної краси, жартівливе ставлення до невдах-залицяльників, іронію й сарказм щодо їх моральних вад. Проте вирішальним мірилом у веснянках є чесне ставлення до праці.

Відповідно до змісту пісні дівчата і хлопці пантомімують: плескають у долоні або ж, зупиняючись, притупують ногами, беруться попід боки, підносять руки вгору, вимахують ними вгору тощо.

В окремих випадках, відтворюючи рухи тієї чи тієї пісні, розкривають характерні особливості поведінки дійових осіб. А що не зафіксувалося в слові, виявляється в його інтонації, у мелодичному контурі. Таке виконання веснянок сприяє імпровізації твору, приносить всім велику художню насолоду.

Веснянки, що записані у Рохманові наспівали 5 інформаторів, серед них один чоловік і четверо жінок. Найбільшу кількість пісень записано від талановитого співака Козака Володимира Федоровича, 1950 р. н., жителя с.Рохманів Шумського району Тернопільської області. У цьому ж селі він отримав неповну середню освіту і після закінчення 8-го класу пішов працювати у місцевий колгосп механізатором. В.Ф.Козак виріс у сім'ї, у якій любили і шанували народну пісню. Його батько, Козак Федір Васильович, переселився у Рохманів у 1933 р. з Лемківщини. Саме від нього Володимир Федорович перейняв багато народних пісень.

Веснянок знає небагато, оскільки жив у ті часи, коли таке свято, як Великдень, заборонялось

святкувати. Проте від матері перейняв і деякі особливості обряду, а також і декілька наспіваних ним пісень.

5 веснянок записано від співачки Ковальчук Клавдії Тимофіївни, 1920 р. н., місцевої, освіта початкова, що довгий час працювала у колгоспі дояркою. У молодості вона мала неабиякий голос, брала участь у відтворенні різних обрядів, у тому числі й у веснянкових. Жвава, весела, любить по-жартувати. При спілкуванні наспівала найбільше веснянок.

По чотири пісні записано від Костюшко Мирослави Григорівни і Пилипчук Ганни Тимофіївни. Костюшко М. Г., 1928 р. н., місцева жителька с.Рохманів. Має початкову освіту. Працювала в колгоспі буряківницею. Співати навчилася від подруг у дитинстві, беручи участь у різних святкових обрядах. Весела, енергійна, співала у церковному хорі. Пилипчук Г. Т., 1913 р. н. Народилася у с.Новостав Шумського району. У 1934 р. одружилася в с.Рохманів. Незважаючи на літній вік, вона весела і життєрадісна.

За музично-стильовими характеристиками веснянки із с.Рохманів Шумського району Тернопільської області близькі до загальноукраїнських, хоча й мають свої (специфічні) ознаки.

Найпоширенішою ритмічною формою вірша у рохманівських веснянках є 4+4. Вона властива для 4 пісень – «Ходить жучок», «Ой посіяв козак гречку», «Прийшла весна, прийшла красна» та «Зелені огірочки». Зауважимо, що строфи у вищезазначених піснях, як правило, дворядкові (трирядкова властива лише веснянці «Прийшла весна, прийшла красна»). Треба зазначити, що для трьох веснянок властиві приспіві. Їм в основному властивий репетиційний тип ритмічного становлення. Лише для веснянки «Прийшла весна, прийшла красна» характерний тип дроблення з об'єднанням.

Двом веснянкам «Через наше село» та «Ой на горі вишня» властивий двосегментний ізоритмічний дванадцятискладник із приспівом. До речі, вони (веснянки) представлені однорядковою строфою з приспівом. Для даних веснянок характерний такий тип ритмічного становлення, як репетиція з об'єднанням.

Ритмічна форма вірша 5+5 властива для рохманівських веснянок «Ой за лугами», «Ой качур, качур» та «Ой на горі мак». Перших дві представляють дворядкову строфу, а третя – однорядкову з приспівом. Для перших двох властивий тип ритмічного становлення об'єднання з дробленням, а для другої – об'єднання.

Ритмічна форма вірша 4+3+3 характерна для пісень «Ой гороше, гороше» та «Ой ходила дівчина бережком». Ці пісні ідентичні за силабомелодичним ритмом, в основі яких лежать козачкові ритмічні формули (репетиція + дроблення + об'єднання). Ці пісні представляють дворядкову строфу.

Ритмічна форма 5+5//6+6 гетероритмічної будови властива для веснянок «Ой уже весна», «Ой весна красна». В основі цих пісень лежить тип ритмічного становлення – об'єднання з дробленням, репетиція та репетиція з об'єднанням.

Лише веснянка «Весно наша, весно» представляє дворядкову шестискладову строфу, у якій вірш дорівнює сегменту. Ця строфа характеризується варіабельністю складонот, які зустрічаються у другому вірші другої строфи. Тип ритмічного становлення у сегментах – об'єднання з дробленням та подвійне об'єднання.

Веснянка «Зайньо» має суцільну варіативно-розробкову чотирирядкову пісенну строфу. Перший сегмент укорочений на одну складоноту, а четвертий відповідно на одну складоноту подовжений. Останній (дев'ятий) сегмент також укорочений. Все це, на нашу думку, пов'язано із руховими елементами, які властиві цій веснянці. Тип ритмічного становлення у пісні в основному репетиційний. Дроблення та об'єднання зустрічається лише у першому та останньому сегментах.

Дворядкова ритмічна будова 4+5 характерна для веснянки «Ой у неділю пораненько». Тип ритмічного становлення у ній – репетиція та об'єднання.

Веснянка «У нашого жучка», представляє формульний тип музичного розгортання і будується на ритмічній моделі дроблення та репетиції.

Веснянку «Зелені огірочки» характеризує ритмічна форма вірша 4+4+5 і представлена вона дворядковою строфою з приспівом. Тип ритмічного становлення – репетиція та об'єднання.

Коломийкова ритмічна будова вірша 4+4+6 властива веснянці «А вже весна» і представляє

дворядкову строфу. Тип ритмічного становлення – об'єднання.

Веснянка «Весно наша, весно» має ритмічну форму вірша [4+4]2 і представляє трирядкову строфу. Тип ритмічного становлення – репетиція та дроблення з об'єднанням.

Найоб'ємніша ритмічна форма вірша 5+5+5+3 дворядкової будови характерна для рохманівської веснянки «Гей, воли, ж мої». Тип ритмічного становлення – об'єднання з дробленням та об'єднання. Ця веснянка, на нашу думку, бере свій початок із пісень соціально-побутового змісту (найімовірніше з чумацьких пісень) і ввійшла у веснянковий репертуар випадково.

Рохманівська співоча традиція представлена лише однією однорядковою строфою, яка властива веснянці «Ой гороше, гороше». Ця строфічна побудова випливає із старовинності пісні, якій властива тематика, наповнена ініціальною магією (вірою у вирощення доброго врожаю). Структуротворчі параметри на трьох рівнях не повністю збігаються. Якщо пісенна та мелодична форми ідентичні, то пісенна та семантична форми мають різні архітектонічні параметри (пісенна форма однорядкова, а семантична – дворядкова).

Однорядкову строфу з рефреном представляють дві веснянки: «Ой на горі вишня» та «Ой на горі мак». Веснянка «Ой на горі мак» має однорядкову строфу. Формотворча співдія на семантичному, пісенному та мелодичному рівнях ідентична. Приспів у пісні виступає значно об'ємнішим порівняно зі строфою. В його основі лежить трирядкова строфа гетероритмічної будови. В основі першого і другого віршів лежить восьмискладник з сегментною структурою 4+4, а третій вірш відтворений ритмічною формою 5+5. Такий принцип співдії строфи і рефрену випливає зі старовинності веснянки і вказує на антифонарний спосіб її відтворення. Зазначимо, що приспів має іншу модель силабомелодичного ритму порівняно зі строфічною моделлю.

Веснянка «Ой на горі вишня» має той самий мелодичний розвиток, що й попередня. Різнять їх лише незначні відхилення у ритмічному структуруванні вірша-строфи та приспіву. Якщо у попередньої веснянки ритмічна форма вірша 5+5, то у цій пісні ритміка вірша виражена складочисловою будовою 6+6. Різниця полягає в ритмічному варіюванні останньої складоноти в кожному сегменті (остання складонота у веснянці «Ой на горі мак» розспівана і дорівнює половинній ноті, а у веснянці «Ой на горі вишня» половинна нота редукована у дві четвртні). Аналогічний спосіб складочислового варіювання властивий і ритмічній формі вірша у приспіві. Це ритмічне згущення відбулося завдяки більшій тривалості складонот.

Веснянка «Весно наша, весно» представляє дворядкову строфу односегментної будови із ритмічною формою 6 та 67. Формотворчі параметри в цій веснянці співдіють на трьох рівнях. Незначні відхилення відбулися лише у другому вірші на пісенному та мелодичному рівнях за рахунок самої виконавської манери. Відповідно дещо змінився й мелодичний контур.

Дворядкова двосегментна строфа репрезентована десятьма веснянками. Серед них: «Ходить жучок» (2 варіанти) та «Ой посіяв козак гречку» близькі за принципом співдії трьох формотворчих рівнів. Різниця є лише у приспіві веснянки «Ой посіяв козак гречку», силабомелодичний ритм якого порівняно із силабомелодичним ритмом у строфі відмінний. Аналогічний принцип ритмічного зіставлення між строфою і приспівом властивий обома варіантам веснянки «Ходить жучок».

В основі веснянки «Ой качур, качур, качур чоренький» та «Ой за лугами, за берегами» лежить один і той же ритмічний малюнок. У зв'язку з цим усі три складові самого принципу формування ідентичні. Незначні зміни відбулися лише на пісенному рівні у веснянці «Ой за лугами». Це пов'язано із варіюванням двох складонот у 2-му та 4-му сегментах. Але це зумовлене самим виконанням і тому не впливає на загальну структуротворчу модель.

Для веснянок «Ой уже весна» і «Ой весна красна» також властивий один і той же мелодичний контур, і тому структуротворчі параметри на рівні формування одні і ті ж. Незначні зміни відбулися лише на мікрорівні пісенних форм і стосуються зміни декількох тривалостей у сегментах. Якщо каденційний сегмент у пісні «Ой уже весна» ритмічно видовжений за рахунок самого кадансу і відтворений двома четвртними нотами, то такий же самий сегмент у пісні «Ой весна красна» відповідно видовжений на четвртну, або на половинну ноту. Це пов'язано з індивідуальним принципом інтерпретації пісень, оскільки ці пісні виконували дві виконавиці.

Веснянки «У нашого жучка» та «Зелені огірочки» на формотворчому рівні є невизначеними через фрагментарність їхнього виконання (обидві мають лише одну строфу з можливим приспівом), і тому вони не підвладні детальному аналізу.

Веснянки «Ой ходила дівчина бережком» та «А вже весна» складають дворядкову трисегментну строфу. Зазначимо, що в цих піснях усі три рівні (семантичний, пісенний та мелодичний) ідентичні. Незначні зміни відбулися лише на рівні повторів. Якщо веснянка «А вже весна» позбавлена їх, то у веснянці «Ой ходила дівчина» використані автоматичні повтори першого та другого речень.

Веснянка «Гей воли ж ви мої» репрезентує дворядкову строфу з поділом на чотири сегменти. У цій пісні, як і в попередніх, складові формування усіх трьох рівнів ідентичні. Зауважимо, що дана пісня прийшла у веснянкову традицію з жанру чумацьких пісень. На це вказує її сюжет і широкий мелодичний та складочисловий розвиток.

Трирядкову пісенну структуру колісцевої форми репрезентує веснянка «Весно наша, весно». Якщо семантичний та мелодичний рівні ідентичні за своїм принципом формування, то пісенна форма вносить до попередніх контраст. Тут сформована тричастинність за рахунок репризи першого речення: АББ//АБА//абб₁.

Наскрізну форму (хоча й спостерігаються чотиричастинні елементи) представляє веснянка «Заїнько». Зауважимо, що в основі силабомелодичного формування лежить репетиційний тип ритмічного становлення, який став варіативною нормою для наскрізного становлення як окремих сегментів, так і пісенних віршів. Зауважимо, що репетиційна форма представлена в авгментованому вигляді. Такий принцип формування випливає з рухових елементів веснянки, яка повністю побудована на пантомімі і таким чином розкриває можливості для вільного розкриття пісенної форми.

У рохманівській веснянковій традиції іонійський лад репрезентують дев'ять пісень, серед яких «Весно наша, весно» та «Ой качур, качур, качур чорненький» – тетракордної будови; «Заїнько», «Ой за лугами», «Ой гороше, гороше», «Ой уже весна», «Ой весна красна» – пентакордної і «Ой посіяв козак гречку», «Весно наша, весно» – гексахордної.

Пентакорд дорійського ладу репрезентують веснянки «Ой у неділю», «У нашого жучка». Гексахорд дорійського ладу представляють веснянки «Ходить жучою» (2 варіанти), «Зелені огірочки», «А вже весна».

Єдина пісня, яка репрезентує еолійський гексахорд – це «Через наше село».

У рохманівській співочій традиції представлений також іонійський паралельний мажоромініор («Ой на горі мак», «Ой на горі вишня») та пентатоніка («Ой ходила дівчина бережком») і тетратоніка («Гей воли ж ви мої»).

Пісні, що записані у Рохманові, відтворені одноголосо. Для них характерні строгі мелодичні способи голосоведення. Глісандо зустрічається лише у тих місцях, у яких є широкі скачки. Зауважимо, що веснянка «Весно наша, весно» побудована на суцільному глісандуванні. Причиною цього можуть бути дві підстави: архаїчність походження пісні або індивідуальна манера виконання. Деяким пісням, особливо виконуваним Ковальчук К.Т., властиві форшпаги. Це також є одним з індивідуалізованих способів виконання. Зауважимо, що для записаних нами веснянок характерні чіткі метричні ознаки. Для більшості веснянок характерні кратні метри, хоча зустрічаються і некратні.

Треба зауважити, що веснянкові пісні, як правило, модального (горизонтального) способу мислення. Хоча за останні десятиліття відбувається процес багатоголосого виконання, особливо способом терцового вторування, яке є першим містком в переході від монодії до гармонічного багатоголосся.

Як бачимо, веснянки останнім часом у рохманівській співочій традиції приурочені Великоднім святкам, хоча й часто виконуються на початку (під час святкування приходу весни) до Провідної неділі. Це зумовлено тим, що святкування приходу весни ведеться ще з дохристиянських часів. На даний час до числа веснянок, які прийшли до нас саме з тих часів, належать ігрові веснянки.

Тематика веснянок в основному залишилася традиційною, хоча останнім часом до них приєдналось багато пісень з інших жанрів народної творчості (чумацьких, жартівливих, пісень про кохання тощо).

Найпоширенішою ритмічною формою вірша у рохманівській веснянковій співочій традиції є 4+4, а часто вживаною народнопісенною формою є дворядкова двосегментна побудова.

Іонійський лад є найбільш поширеним ладом у рохманівській веснянковій традиції, зокрема іонійський пентахорд. У виконавській практиці відчутна імпровізаційність, що ще раз підтверджує і доказує думку вчених про те, що народна творчість є постійно змінною за своєю природою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брилинський Т. Музична культура села Пуків: Дипломна робота. – Львів: Машинопис, 1993 (Рукопис).
2. Галицько-руські народні пісні з мелодіями / Зібр. у с. Ходовичах Стрийського пов. І.Колесса // Етнографічний збірник видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів; Друк. НТШ, 1902. – Т.11.
3. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья / Под ред. Л.Н.Лебединского. – М.: Сов композитор, 1968.
4. Дудар О. Весільні пісні Центрального Поділля // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – №2(17). – 2006. – С. 103-109.
5. Мишанич С. Пісенна культура радянського села. – К.: Наук. думка, 1977.
6. Смоляк О.С. Трансформація пісенного фольклору Західноподільської Наддністрянщини (на матеріалі збірника Й.Роздольського-С.Людкевича «Галицько-руські народні мелодії» та власних записів). Автореф. на здоб. вч. ступеня канд. мистецтвознавства. – К., 1992.

Larysa Oronovska

VESNIANKY TRADITION OF A VILLAGE IN SOUTHERN VOLYN (ON THE MATERIAL OF ROKHMANIV VILLAGE, SHUMSK DISTRICT, TERNOPIL REGION)

In this article the author tries to reveal the level of vesnianky repertoire functioning in singing tradition of Rokhmaniv village, Shumsk district, Ternopil region and pays attention to its typological and structural features.

Key words: vesnianky tradition, southern Volyn, singing repertoire, playing elements, easter ritual.

Світлана Федюра

ШЛЯХИ ЗАЛУЧЕННЯ СІЛЬСЬКОЇ ТА МІСТЕЧКОВОЇ МОЛОДІ ПІВДЕННОЇ ВОЛИНИ ДО ВЕСНЯНКОВОГО ОБРЯДУ

Стаття висвітлює питання виявлення шляхів прилучення сільської та містечкової молоді Південної Волині до весняної обрядовості, зокрема до веснянкового обряду.

Ключові слова: весняна обрядовість, етносоціологія, фольклористика, катарсис, респонденти.

У період відродження української традиційної народної культури в етносоціології важливе місце займають питання, що пов'язані з визначенням ставлення молодого покоління до своєї духовної спадщини. Це передусім пов'язано з тим, що молодь значно швидше порівняно зі старшим поколінням попадає під вплив сучасних глобалізаційних процесів і тому меншою мірою прив'язана до передачі місцевих фольклорних традицій. Виявлення ставлення молоді до традиційної обрядовості, зокрема до її збереження, є актуальним у народознавстві й тому привертає увагу науковців.

Треба зазначити, що ці питання хвилювали і хвилюють дослідників традиційної культури від початків становлення фольклористичної науки до нашого часу, зокрема В.Гнатюка [1, 3-9], Ф.Колессу [6, 237-248], К.Квітку [5, 279-379] С.Грицу [2], А.Іваницького [4], О.Смоляка [7; 8, 225-231], О.Дудар [3], але вони у багатьох напрямках ще й сьогодні не охоплені і потребують більш пильної уваги та конкретизованого підходу. Тому вчені повинні більш чітко визначати ставлення молодого покоління до традиційної народної культури, зокрема щоб передати її наступним поколінням.

Мета статті – виявити шляхи прилучення сільської та містечкової молоді Південної Волині

до весняної обрядовості, зокрема до веснянкового обряду в контексті її ставлення до традиційної народної культури в цілому.

Останнім часом ми провели опитування 100 респондентів – представників сільських та містечкових молодіжних співочих традицій, що стосується їхньої участі у веснянковому обряді та знання його репертуару (респондентами були студенти Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, які навчаються на музично-педагогічному факультеті).

Як показали наші спостереження, залучення південноволинської молоді до веснянкового обряду відбувається декількома шляхами. Найефективніше (а, відповідно, й найчастіше) молодь прилучається до великодніх ігор та забав через найближчих родичів. Зокрема, 52% опитуваних респондентів зазначили у своїх анкетах, що найчастіше їх прилучають до веснянкового обряду бабусі, після них – вчителі, зокрема вчителі музики та класоводи (32%). Меншою мірою до цього обряду прилучають друзі (18%), і лише незначна частина респондентів (8%) зазначила, що їх ніхто не спонукає до участі у великодньому обряді: вони самі по собі прилучаються до нього. У даному разі, як зазначає О.Смоляк, «тут спрацьовує генетичний фактор, що впливає передусім на відновлення споконвічного культурного чинника, зокрема його традиційних форм».¹

На жаль, громадський чинник (старші люди – представники сільської чи містечкової громади), духовні особи, а також такі інституції, як школи, будинки культури в процесах залучення південноволинської молоді до участі у веснянкових обрядах виконують недостатню роль. Хоча останнім часом дієвим засобом спонукання місцевих жителів молодого покоління є церква як інституція в цілому. Адже молодь активно відвідує церкву на Великдень і це, звичайно, не є примусом або хизуванням, а духовною потребою, яка породжує такі почуття, як духовне піднесення або збагачення, катарсис, душевне заспокоєння, особливу святковість.

Найбільша кількість респондентів (69%) отримує у церкві на Великодні свята велику радість з приводу воскресіння Ісуса Христа. Деяка частина опитаних (22%) зафіксували, що під час Воскресної літургії вони відчують любов до Бога і до ближніх. І лише 9% опитаних зазначили у своїх анкетах, що вони нічого не відчують у церкві на Великодні свята, а лише виконують традиційну повинність.

Як бачимо, під час перебування в церкві на Великдень південноволинська молодь в основному збагачується релігійною одухотвореністю, що впливає з християнських вірувань, а також їй (молоді) притаманні катарсис та оновлення.

Останнім часом у деяких селах та містечках Південної Волині ще відбуваються веснянкові обряди: хоча з кожним роком вони все більше й більше перестають функціонувати або переходять у фольклоризовані форми побутування (трансформуються у мистецько-сценічні форми).

Треба зазначити, що сфера відтворення веснянкових обрядів у досліджуваному регіоні останнім часом характеризується нешироким спектром учасників як за віком, так і за статтю (в давніший період веснянки відтворювали лише дівчата). Це насамперед пов'язано з відновлюваними процесами веснянкової традиції, оскільки вона була майже повністю перервана в радянський період. Виходячи з анкетних даних, 38% у веснянкових обрядах складають учасники різного віку (тут входять діти, молодь і середнє покоління жіночої та чоловічої статі).

Такий склад веснянкового обряду найбільше поширений у південних районах Волині (Лановецькому, Кременецькому та Шумському районах Тернопільської області та Дубнівському районі Рівненської області), бо в цій частині регіону дещо швидше розпочалися урбанізаційні процеси у суспільному житті, які значною мірою торкнулися і весняної обрядовості, зокрема й весняної ритуалістики.

Більшість опитаних зазначили, що у їхніх селах водять веснянок лише дівчата та хлопці віком від 15 до 19 років. Такого складу веснянкові обряди поширені однаковою мірою майже у всіх чотирьох районах Південної Волині. Адже в традиційному плані такого роду склад веснянкового обряду завжди був превалюючим в українській (та й у слов'янській) традиції.

¹ Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. – С. 112.

35% у досліджуваному регіоні представлені веснянкові гурти, які складаються виключно з дітей-підлітків 12-15-річного віку. До речі, останнім часом у Південній Волині окреслюється тенденція переваги підліткових весняних ігор. У більшості сіл «молодіжна веснянка» атрофується, втрачає свої первісні пріоритети. За визначенням більшості респондентів 17–20-річного віку, їм уже «не пасує грати веснянки, нехай її грають молодші».

Останнім часом веснянкові обряди майже у всіх селах Південної Волині (97%) відбуваються біля церкви. Лише в деяких селах досліджуваного регіону традиція ведення веснянок збереглася і в інших місцях. Зокрема, в м. Кременці водять веснянки на галявинах, а в с. Снігурівка Лановецького району Тернопільської області – біля будинку культури. Як бачимо, на терені Південної Волині місця проведення веснянкових обрядів ще не повністю християнізувалися, а залишили свої «сліди» у первісних (дохристиянських) проявах. Але оскільки християнська церква як основний соціально-духовний інститут підпорядкувала собі основну ідею весняної обрядовості – воскресіння природи і поєднала зі своєю – воскресінням Ісуса Христа, то місце проведення основної весняної обрядовості стало природним біля її культової споруди – церкви.

Найважливішим фактором прилучення південноволинської молоді до весняної обрядовості є сам веснянковий обряд. Адже він є тією притягальною силою, до якої найбільше тягнеться молодь. Як показали анкетні дані, 49% опитаних беруть активну участь в обрядовості, 17% беруть, але не завжди, а 29% не беруть участі у веснянкових обрядах, а лише за ними спостерігають. Найбільша кількість останніх походить із містечкових співочих традицій, зокрема з міст Кременця, Ланівця, Шумська й Дубна.

Найважливішою складовою функціонування веснянкового обряду є його репертуар. Останній – це той чинник, який визначає тенденції у збереженні чи зникненні самого весняного дійства, що у всі часи був (маємо на увазі репертуар) його основним змістовим наповненням, а то й головним сакральним знаком самого Великодня.

За нашими спостереженнями, а також за опрацьованими анкетними даними, веснянковий репертуар у молодіжному середовищі співаків Південної Волині останніми десятиліттями значно збіднів порівняно з репертуаром, записаним від співачок старшого покоління, які виконували його у цьому регіоні у 40–50-х роках ХХ століття. Як показав аналіз, він найкраще зберігся у селах, які більше віддалені від міст та містечок.

Найбільше веснянкових парадигм (6) збереглося у селах Лановецького і Шумського районів Тернопільської області. Хоча в цілому це низький показник, бо до 60-х років ХХ століття – до часу їхнього активного побутування у цих районах (і не тільки) – функціонувало близько 20. Як бачимо, таке значне зменшення веснянкового репертуару насамперед спричинив комуністично-атеїстичний режим, який почав панувати у Південній Волині з 20-х років ХХ століття. У 60-х роках цього ж століття було офіційно заборонено ведення гаївок біля церкви. Таким чином сформувався часовий вакуум (в межах майже двох поколінь), який позбавив молодіжне середовище активного репродукування весняних обрядів, а відповідно й знання веснянкового репертуару. В переважній більшості південноволинських поселень були втрачені природні шляхи передачі веснянкових обрядів, а отже й їхнього джерела репродукування. Найпоширенішим із тих джерел, як показав аналіз, стала писемна література. Але вона в цей час мало культивувала місцеві фольклорні традиції. Доказом цього є державні стандарти програм з музики для загальноосвітніх шкіл, які були запроваджені в навчальну практику в цей період. Для засвоєння музичного матеріалу, зокрема фольклорного, у 1-3 класах початкової школи пропонувалося лише декілька назв веснянок – «Подольночка», «Ягілочка», що заводило їх у розряд звичайної музичної літератури, таким чином позбавляючи природного функціонування. Саме тому в сучасному репертуарі південноволинської молоді зустрічається лише невеличка дециця репертуару, який ще активно функціонував до 60-х років ХХ століття в досліджуваному регіоні.

Зокрема, в селах Білокриниця, Шпиколоси Кременецького району анкетована молодь зазначила від 5 до 8 веснянок, які вона знає чи виконує на Великдень біля церкви.

Найменша кількість веснянок (2-3) збереглася в репертуарі молоді у тих селах, які наближені до міст та містечок, або в тих, у яких веснянковий репертуар після 60-х років ХХ століття не відро-

дився. Це села Баймаки Білогірського району Хмельницької області, с.Садки, Обич Шумського району, Ванжулів, Білозірка Лановецького, Нова Миколаївка, Берег Дубнівського району Рівненської області. Назви веснянок, як зазначають анкетовані, вони пам'ятають лише зі шкільних уроків або із наспівування бабусь чи матерів.

У селах Садки та Обич Шумського району Тернопільської області респонденти виконують веснянки «Вже весна воскресла», «А ми просо сіяли», «Прийшла весна красна». Молодь, що проживає у селах Шпиколоси, Горинка, Білокриниця Кременецького району, виконує веснянки «Посіяла огірочки», «Вербовая дощечка», «А вже весна, а вже красна», «А ми просо сіяли», «Ой ніхто ж там не бував», «Через наше село», «Ходить жучок по долині», «Ми кривого танцю йдемо», «Весна наша з квітками». Як бачимо, це в основному репертуар, який представляє тематику, що пов'язана із закликом весни та початку її вегетації.

Аналогічна картина, що стосується знання молоддю веснянкового репертуару, повторюється і в селах Лановецького району. Хоча тут відчувається й деяка його специфіка, що більш близька до західноподільського регіону. Це веснянки «Передмірський став», «Прийди, весно красна», «Зайчику», «Ми голубку ізловили», «Ой, нумо, нумо, заплетімо шума», «Ми кривого танцю йдемо», «Вербовая дощечка», «А ми просо сіяли». Власне у цих селах, як зазначають респонденти, в радянський період веснянкова традиція не була повністю перервана, а частково функціонувала біля церкви у гуртах старшого покоління. У цих селах також проводилася активна робота у цьому напрямі і в культурно-мистецьких та освітніх установах – в Будинку культури та в громадському житті.

Як зазначають респонденти в анкетах, веснянки у Південній Волині передаються від покоління до покоління двома способами: усним і писемним, з перевагою останнього. Усний спосіб найбільше культивується в сім'ї. Домінуючу роль у цих процесах, як показали анкетні дані, відіграють бабусі (38%). Друге місце у цьому ряді займають бабусі і мами (15%); потім ровесники (14%), і лише після них одноосібно матері (7%). Родичі в передачі веснянкової традиції усним способом займають 9%.

Останнім часом найголовнішим джерелом засвоєння та передачі веснянкових традицій писемним способом є школа, оскільки інститут сім'ї (як ми бачили вище) через об'єктивне незнання фольклорного матеріалу не може бути флагманом у цих процесах. Щодо передачі фольклорного матеріалу учням, зокрема веснянкового, то першість у школі, як показали анкетні дані, займають вчителі музики (46%). На другій сходинці у цій ієрархії знаходяться вчителі початкових класів (26%), далі – вчителі української мови та літератури (10%), вчителі християнської моралі (7%), організатори з позакласної роботи (5%). Останні місця займають класні керівники, священики, друзі (2%).

Аналізуючи анкетні дані, ми виявили цінний матеріал, що стосується організації веснянкових обрядів, зокрема виявлення в них лідерів. 20% відповідей базуються на тому, що у їхніх селах головними «заводіями» великоднього дозвілля є жінки старшого віку. А це вказує на поступове «згасання» веснянкового обряду в досліджуваному регіоні в цілому. Дівчата, які в давнину були безальтернативними організаторами веснянкових обрядів, при анкетуванні південноволинської молоді замають третю позицію (17%) порівняно з іншими категоріями сільських жителів.

На південноволинському терені у проведенні веснянкових обрядів помітно активізується організаторська функція вчителів християнської моралі (4%), керівників світських та церковних хорів (по 2%), священиків, монахинь, організаторів виховної роботи, завідувачів клубами (по 1%).

Відрядно зазначити, що південноволинська молодь цікавиться історією веснянкових обрядів своїх сіл. Переважна більшість респондентів (65%) знає, що в радянський період у їхній місцевості були заборонені веснянкові обряди біля церкви. 16% опитаних зафіксували, що у їхніх селах веснянкова традиція не була перервана, а 19% анкетованих не володіють про це ніякою інформацією.

Таким чином, залучення південноволинської молоді до веснянкового обряду в основному зберігає традиційні шляхи його репродукування, хоча схема його дії поступово зменшується, навіть не зважаючи на зусилля таких інститутів, як школа, Будинок культури, позашкільні навчальні заклади. А це в свою чергу нівелює веснянковий обряд, призводить до прискореного його затухання. А то й повністю виходить з ужитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк В. Переднє слово // Колядки і щедрівки / Зібр. В.Гнатюк. Т. 1. / Етнографічний збірник. – Львів, 1914. Т. 35.
2. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
3. Дудар О.О. Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти). Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. – К., 2007.
4. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Навч. посібник. – К.: Муз. Україна, 1991.
5. Квитка К.В. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (Программа для исследования их деятельности и быта) // К.Квитка. Избранные труды в двух томах / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 279-325.
6. Колесса Ф. Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка. – С. 237-248.
7. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина перша. – Тернопіль: Астон, 2004.
8. Смоляк О. Соціалізація західноподільської сільської молоді до весняної обрядовості // Культура України. Вип. 8. Мистецтвознавство. Зб. наук. праць / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О.Г.Стахович. – Х.: ХДАК, 2001. С. 225-231.

Ольга Бистрицька

ОСНОВНІ ТИПИ НАРОДНОГО БАГАТОГОЛОССЯ ПІВДЕННОЇ ВОЛИНИ

У статті визначено структурну типологію народного багатоголосся Південної Волині на основі музикування календарно-обрядових жанрів, зокрема колядок, щедрівок, веснянок, петрівчаних та купальських пісень.

Ключові слова: Південна Волинь, народне багатоголосся, гетерофонія, терцієве вторування, гомофонно-гармонічне триголосся.

Останнім часом в українській музичній фольклористиці важливе місце займають питання, пов'язані з вивченням регіональної специфіки народного музичного виконавства. Насамперед у вчених викликає інтерес до гуртового багатоголосого співу. Адже такого роду традиційне музикування, що останнім часом є найбільш культивованим у всіх регіонах України, привертає увагу тих етномузикознавців, які проживають в регіонах, і народне багатоголосся тут ще недостатньо вивчене. До таких регіонів передусім належить й Волинь, зокрема Південна. Хоча проблема гуртового виконавства частково порушувалася у працях українських фольклористів-етномузикологів (Ф.Колесси [4], К.Квітки [2; 3], Л.Яценка [7], А.Іваницького [1], М.Молдавина [5], С.Стельмашука [6]), але вона висвітлювалася в загальних рисах, мало торкаючись структурно-стильових характеристик.

Мета статті – зробити структурну типологію народного багатоголосся Південної Волині, беручи до уваги музикування календарно-обрядових жанрів, зокрема колядок, щедрівок, веснянок, петрівчаних та купальських пісень в контексті сучасного традиційнонародного музикування.

Якщо проаналізувати традиційний гуртовий спів у регіоні Південній Волині, то можна виділити три типи народного багатоголосся: гетерофонію, просте терцієве двоголосся та просте гомофонно-гармонічне триголосся. Всі ці типи відрізняються між собою як структуротворчими параметрами, так і способом виконання.

Гетерофонні ознаки найбільш показові у південноволинських щедрівках дохристиянського змісту, оскільки вони зберігають принципи вузькооб'ємного інтонування і не виходять за рамки амбітуса кварта. Прикладом такого роду гетерофонії можуть послужити зразки, записані Б.Синенською

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

від фольклорно-етнографічного ансамблю з с. Мала Андруга Кременецького району Тернопільської області в кінці 1980-х років XX ст. Адже учасники жіночого фольклорного гурту одноголосо виконують петрівчану пісню «Мала нічка петрівочка» і лише при кінці (в межах передостанніх двох тактів) відбувається терцієве розходження голосів. До речі, такого роду гетерофонія відбувається лише під час першого повторення другого рядка у дворядковій побудові. А це вказує на його спорадичність, наймовірніше на спонтанність застосування (Див. Приклад 1).

Приклад 1.

Ma - la - ni - ch - ka pe - tri - voch - ka.

5
ne vi - spa - la - sya Ma - la - poch - ka.

9
ne vi - spa - la - sya Ma - la - noch - ka.

Дещо по-іншому представлена гетерофонія у йорданській щедрівці «Косив Павлуно яру пшеницю», записаній від чоловічого дуету з с. Загайці Шумського району Тернопільської області. У цьому пісенному зразку тимчасове розходження голосів виступає лише при кінці пісні (в кадансовому звороті та його розв'язанні): із унісону 2 ступеня голоси розходяться в октаву і завершуються квінтовым поєднанням. До речі, двоголосе завершення пісні у квінту більшою мірою властиве чоловічому виконанню. (Див. Приклад 2).

Приклад 2.

Ko - siv Pav - lu - nyo ya - ru psh - ni - tsiu.

3
Bri - ti - la. Bri - ti - la ko - sa

6
ko - lo po - ko - sa slu - de - po.

Дещо інакше гетерофонія проступає під час виконання південноволинських пісень весняного жанру. Якщо при співі щедрівок гетерофонні розходження голосів відбуваються в основному в кадансах, то у веснянках вони часто постають у середині строфи. Зокрема, у щедрівці «Пасла Мару»

ся», записаній Ю.Горошком в 1962 р. від М.Горошко та І.Горошко з с. Передмірка Лановецького району Тернопільської області, гетерофонія постає в серединному та прикіцевому кадансах, а саме у 2 та 4 тактах її чотиритактової побудови. Треба зауважити, що гетерофонія насамперед проявляється у вузькооб'ємних мелодіях, зокрема в тих, які мають обсяг дихорда або трихорда.

Приклад 3

Па-сла Ма-ру-ся чо-ти-ри бич-ки, під бо-ром,
гей, гей, під бо-ром, під зе-ле-нень-ким я-во-ром.

Гетерофонні розходження голосів проступають і в процесі композиційного розгортання мелодії, зокрема у формі варіаційних змін у строфах. Це наочно простежується у транскрипції гайвки «З під крутого танцю йдемо», записаної Б.Сегіним від Г.І.Ковальчук з с. Рохманів Шумського району Тернопільської області. Тут варіаційні відхилення простежуються у третьому – шостому сегментах строфи: відхилення відбуваються завдяки терцовому розходженню мелодії (Приклад 4). Такого роду гетерофонне зіставлення голосів відбувається завдяки тимчасовому переходу співачок на два голоси. Адже вони найімовірніше співають в аматорському хорі першим або другим голосом і мають відповідно вироблені навички музикування.

Приклад 4.

1. З-під кру-то-го тан-цю йде-мо, кін-ця йо-му
не знай-де-мо. То вго-ру, то вдо-ли-ну,

Номографічне зіставлення кількох куплетів аналізованої веснянки в одну площину показує, що відхилення від унісону, які мають місце, не є цілком довільними й випадковими: вони утворюються більш-менш закономірно в наступних ділянках мелодичного розгортання строфи (як правило, в кадансових зворотах). Інтервали, які при цьому утворюються, також повторюються більш-менш періодично в усіх строфах пісні. Найчастіше – це терцеві зіставлення. Ця закономірність у відхиленнях голосів від унісону і підпорядкованість їх певним художньо-естетичним нормам відрізняє багатоголосий спів пізнішого походження від давніших форм гетерофонії, що характеризуються випадковими й довільними зіставленнями голосів. Очевидно, зазначені закономірності в голосоведенні виробилися поступово, в результаті стабілізації тих випадкових відхилень, які були супутниками унісонного співу наших далеких предків.

Тому можна вважати, що вищерозглянуті зразки обрядових пісень становлять проміжний ступінь у розвитку багатоголосся – від первісної гетерофонії до простого терцієвого двоголосся. Вони (гетерофонні відхилення) закладені в самій природі імпровізаційно-варіаційного стилю гуртового виконання, особливо такий спосіб музикування показовий у протяжних народних піснях.

У календарно-обрядовій та родинно-обрядовій пісенності Південної Волині поряд із гетерофонією зустрічається й інший вид найпростішого багатоголосся – просте октавне двоголосся. Воно також належить до ранніх видів багатоголосого співу. Октавне двоголосся, як правило, виникає стихійно при спільному виконанні мелодії співаками різних вікових груп, кожна з яких намагається співати в зручнішому для себе реєстрі. Адже різниця голосових реєстрів у співаків різного віку й статі є важливим стимулом розвитку народного багатоголосся, особливо там, де поширений мішаний гуртовий спів.

Однак, виявляючи зовнішню подібність до «стрічкового» багатоголосся, октавне двоголосся в співочій традиції Південної Волині істотно відрізняється від нього («стрічкового») своєю природою. У сучасному народному побуті обрядові пісні виконуються переважно співаками однієї вікової групи, як правило, дівчатами або жінками, а то й дівчатами та жінками разом. Октавне подвоєння нижнього голосу ведеться в них переважно тією особою, у якої високий голос. Сам спів нагадує фальцетне звукоутворення у верхньому реєстрі (часто сягає ля-сі другої октави). Фальцетний підголосок наявний в основному в обрядових піснях – весільних, родильних, обжинкових і надає специфічного, властивого лише їм колориту. Отже, наявність фальцетного підголоска є не випадковим явищем, а усвідомленим художнім прийомом, тісно пов'язаним з певними пісенними жанрами. Такий спосіб співу найчастіше культивується на Шумщині, зокрема у фольклорно-етнографічному ансамблі с. Обич при виконанні весільних обрядових пісень.

Поряд з гетерофонією просте октавне двоголосся також відіграло певну роль у розвитку народного багатоголосся в цілому. Перехід до більш розвинених форм багатоголосого співу у даному випадку міг здійснюватися шляхом поступової індивідуалізації верхнього голосу, який подвоював мелодію пісні в октаву.

Просте терцієве двоголосся – найбільш поширена форма гуртового співу у Південній Волині. Воно зустрічається майже у всіх народнопісенних жанрах, які активно побутують у досліджуваному регіоні. Спочатку просте терцієве двоголосся вкоренилося у стихію звичайних та напливових пісень, оскільки в цих жанрах не було обмежень у формах музикування. Але, без сумніву, ця форма двоголосого співу виникла під впливом гармонічного способу мислення реципієнтів. Оскільки репродукенту недостатньо було задовольнятися одноголосим співом через звуження його модальних рамок, то він почав шукати шляхів його розширення. Найпростішим і найбільш оптимальним способом виявилось накладання двох модусів, які паралельно співвісують і постійно творять консонансні сполучення (як правило, терції). Про це стверджує й відомий український вчений-етномузиколог А.І.Іваницький: «Втора є своєрідним прообразом гомофонно-гармонічної фактури в народному багатоголоссі. Підстроюючись до мелодії, яку веде група високих голосів (сопрано, тенори), альти, баритони і баси будують свою партію на основі терцевого паралелізму. Ознаки лідера-провідника в такому співі практично відсутні. Голоси поділяються на низькі і високі. З темброво-регістрового боку використовуються і головний, і грудний реєстри. Такий спів становить одну з істотних ознак західноукраїнських регіонів – Західного Поділля, Прикарпаття, Волині, Закарпаття. Подібна манера співу зустрічається у східних областях, але переважно у міському побуті, в середовищі інтелігенції. Спів второю часто використовується в дуетах і, крім побуту, набрав поширення в самодіяльності» [1, 57-58].

Найкращим прикладом для входження простого терцієвого двоголосся в співочу практику на теренах Південної Волині може послужити обрядовий фольклор, зокрема календарний, оскільки в ньому найвиразніше проявляються його ранні форми (адже за своєю природою він є найбільш консервативним і через амбітусне обмеження мелодичного контура найменше піддається для багатоголосого розспівування).

Цікаво проявляється просте терцієве багатоголосся в щедрівках, які культивуються у Південній

Волині. У щедрівці «Ластівонька ряба-біла», записаній І.Виспінським та Б.Синенькою в с.Загайці Шумського району Тернопільської області від жіночого дуету терцієве двоголосся появляється лише в другому такті, коли мелодія вийшла за межі секундового становлення, набравши стабільних розвиткових ознак, і появилася можливість у співачки знайти спосіб терцієвого дублювання.

Приклад 5.

Ла - сті - вонь - ка ря - ба - бі - ла всі са - доч - ки
 об - ле - ті - ла. Щед - рий ве - чір, свя - тий ве - чір.

У першому такті, коли мелодія, відбившись від нижнього V ступеня, починає «топтатися» на першому та другому ступенях, немає ніяких можливостей для двоголосого її розгортання. Лише, коли інтонаційне становлення вийшло за межі секунди, тобто перейшло в терцієвий тон (у порівнянні з першим (основним), аж тоді появилася можливість для її терцієвого вторування. Треба зауважити, що терцієве зіставлення в цій пісні ще не є постійним, а лише частковим, тобто не обрамлює мелодії від початку до кінця, а лише наповнює її середину.

У щедрівці «Ой добрий вечір, пан господарю» (записана Б.Синенькою від учасників фольклорно-етнографічного ансамблю с. Бриків Шумського району Тернопільської області) відчутне перенасичення терцієвим вторуванням (у цій пісні домінує навіть деяка штучність). Це передусім пов'язано з тим, що пісня виконувалася під час запису від учасників фольклорно-етнографічного ансамблю з с.Бриків Шумського району Тернопільської області, які використовували фольклоризований спосіб відтворення народнопісенного твору і тут, без сумніву, втрутився керівник ансамблю в обробку цієї пісні, інтенсифікувавши її терцієвим двоголоссям. Адже алогічним є заповнення терціями ходу 1, 3, 5 ступенів, коли цей хід за своєю природою є одноголосим. Так само відчувається нелогічність двоголосого заповнення у другому, четвертому та шостому тактах цієї щедрівки. Адже структура мелодії в щедрівках за своєю природою належить до дуже давнього пласта і тому важко піддається двоголосому терцієвому розпівуванню.

Приклад 6.

3 Ой, доб - рий ве - чір, пан - го - спо - да - рю, до
 6 те - бе, ой, од - чинь, од - чинь тай во - рі -
 8 геч - ка до се - бе.

Ряд щедрівок, записаних на Тернопільщині, представляють просте терцієве двоголосся. Серед них «А я знаю, що пан дома» (с. Млинівці Кременецького району), «Мур при дорозі» (с. Бриків Шумського району) та ін. Більшість із них виконуються терцієвим зіставленням голосів і таким самим способом інтонуються протягом цілого твору. Але оскільки щедрівкові мелодії мають властивість до збереження досить давнього способу модального мислення, то в них не часто мелодія може від початку до кінця суцільно супроводжуватися терцієвим дублюванням. Зокрема, у щедрівці «Благослови, Боже, нам на Новий Рік» перше, третє та четверте музичні речення у строфі завершуються секстовими кадансами, які утворюються через перехід від терцієвого зіставлення двох голосів до квартового і завершуються секстовим.

Лише у третьому музичному реченні перехід від терцієвого співзвуччя відбувається через секундове зіставлення (такий принцип поєднання двох голосів у Південній Волині належить до винятків). Треба зауважити, що у 13-му та 14-му тактах двоголосий спів виходить на рівень секстового зіставлення (Див. Приклад 7).

Приклад 7.

Бла-го-сяо-ви, Бо-же, нам на Но-вий рік,
 5
 що-би був ща-стли-вий кож-ний ро-ко-вік.
 9
 Що-би нам в здо-ров-лю іли-ли дні жит-тя,
 13
 що-би всі сла-ви-ли і лю-би-ли Тя.

У щедрівці «А я знаю, що пан дома», записаній І.Виспінським та Б.Синенською в с. Млинівці Кременецького району від учасників фольклорного ансамблю, просте терцієве двоголосся є суцільним (виняток становить лише сам початок інтонування однорядкової строфи та однорядкового приспіву). Це зумовлено тим, що мелодія розпочинається із V нижнього ступеня, який виконує функцію приставного звука і за своєю природою є лише одноголосим (унісонним). (Див. Приклад 8).

Приклад 8.

А я зпа - ю, що пап до - ма си - дить
со - бі кі - пець сто - ла. Щед - рий ве - чір, до - брий -
ве - чір, до - брим лю - дям на зло - ро - /в"я/.

Крім суцільного терцієвого зіставлення голосів, у щедрівках Південної Волині при двоголо-
сому співі частково зустрічається й секстове зіставлення голосів. Звичайно, такого роду співзвуччя
зустрічаються рідко і властиві лише тим щедрівкам, які представляють групу пісень пізнішої фольк-
лорної верстви, а то й напшівового (авторського) походження. Прикладом, де зустрічається секстове
зіставлення голосів, може слугувати щедрівка «Ой, добрий вечір, пан господарю», що, без сумніву, є
твором авторського походження. У даному випадку секстове зіставлення голосів твориться лише у
приспіві щедрівки завдяки переходові першого голосу на октаву вище. Тому другий голос втворює
основному в межах сексти. (Див. Приклад 9).

Приклад 9.

Ой, доб - рий ве - чір, пан - го - спо - да - рю, до
те - бе, ой, од - чинь, од - чинь тай во - рі -
геч - ка до се - бе.

Народне багатоголосся гомофонно-гармонічного складу у Південній Волині має свою спе-
цифіку, яка відрізняється від аналогічного в центральних областях України самим способом розгор-
тання. Воно характеризується триголосною фактурою, у якій основна мелодія знаходиться в другому
голосі, перший голос виконує функцію підголоска на рівні терцієвої втори, а третій голос за своєю
природою виконує функцію гармонічного баса.

Хоча всі голоси в гомофонно-гармонічних піснях виконують мелодичну функцію, однак во-
ни не є цілком рівноправними за своїм значенням: один із них (другий) є, звичайно, основним голо-

сом, а інші – йому підпорядковані.

У багатоголосих піснях Південної Волині, що представляють гомофонно-гармонічний склад, основним голосом найчастіше є другий (якщо у жіночому складі, то це альт, а якщо в чоловічому, то це баритон), який представлений більшістю голосів. Перший голос (це, як правило, сопрано та тенори) представлений меншою кількістю голосів, хоча й може бути репрезентований такою ж самою кількістю голосів, як і у другому голосі. Третій голос у народному багатоголосі Південної Волині відтворюється найменшою кількістю голосів (це переважно буває один основний голос, а декілька інших, якщо це великий гурт, його доповнюють, тобто інтуїтивно слідує за ним). Третій голос виконують, як правило, наймузикальніші учасники гурту, тобто ті, які функціонально відчують гармонічну канву виконуваного твору. Гармонічні функції у триголосому співі у Південній Волині переважно бувають простими – тоніко-субдомінантово-домінантовими.

Проте у досліджуваному регіоні зустрічаються й такі пісні, у яких основна мелодія проходить у верхньому (першому) голосі, становлячи природне продовження основної мелодичної лінії.

Для прикладу візьмемо поширену у співочому середовищі Південної Волині народну любовну пісню «Тиха вода бережечки ломить». При виконанні цієї пісні другий голос підпорядкований першому і ніби «вторує» йому, але не зразу, а в наступних (другому або третьому) тактах. У першому або другому тактах він найімовірніше підпорядкований третьому голосу і ніби творить разом з ним гармонічне тло. (Див. Приклад 10).

Приклад 10.

Ходою

Музична партитура для пісні «Ходою». Партитура складається з трьох систем нот. Перша система містить нотний запис першого голосу з літерами «Ти - ха во - да, ти - ха во - да» під нотами. Друга система починається з трьох тактів відпочинку (позначено цифрою 3), після чого йде нотний запис другого голосу з літерами «бе - ре - жеч - ки ло - мить» та «Мо - ло - дий ко - зак,». Третя система продовжує нотний запис другого голосу з літерами «мо - ло - дий ко - зак ю - га - ма - ла про - сить.».

Для пісень гомофонно-гармонічного складу властивий вільний розподіл голосів на перші та другі, за винятком третього, який представлений в основному одним або двома-трьома співаками. Голосоведення в піснях гомофонно-гармонічного складу менш гнучке ніж в піснях, яким притаманний поліфонічний принцип розгортання.

Отже, останнім часом у південноволинському пісенному виконавстві зустрічаються три типи народного багатоголосся: гетерофонний, просте терцове двоголосся та гомофонно-гармонічне триголосся. Усі ці типи притаманні тому чи тому народнопісенному жанру: гетерофонія найчастіше зустрічається у традиційних колядках та щедрівках, просте терцієве двоголосся – у веснянках, петрівчаних та купальських піснях, а гомофонно-гармонічне триголосся – у танцювальних та жартівливих піснях. Ці форми гуртового співу все більше застосовуються у народному побуті і, без сумніву, набувають все ширшого застосування під впливом масової культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Навч. посібник. – К.: Муз. Україна, 1991.
2. Квітка К. Вибрані твори у двох томах / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – Т.1.
3. Квітка К. Порфирій Демуцький // Етнографічний вісник ВУАН – К., 1928. – Вип. 6.
4. Колесса Ф. Народна музика на Поліссі // Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970. С. 409-425.
5. Молдавн М. Народний підголосковий спів. – К.: Муз. Україна, 1980.
6. Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині / Упорядник С.І.Стельмашук. – К.: Муз. Україна, 1967.
7. Яценко Л.І. Українське народне багатоголосся. – К.: Вид-во академії наук УРСР, 1962.

Olha Bystryts'ka**Principal types of the folk multi-vocal singing of South Volyn'.**

The article indentifies the structural typology of the folk multi-vocal singing of South Volyn' on the basis of setting to music the calender-ritual genres, sn particular, cards, shchedrivky, St. Peter's Day and Midsummer's Night songs.

Key words: South Volyn', folk multi-vocal singing, heterophony, mediant second part singing, heterophone-harmonious three-part singing.

Богдан Водяний

**ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВАТОРСЬКІ ФОРМИ МУЗИКУВАННЯ
У ДИТЯЧИХ ФОЛЬКЛОРНИХ АНСАМБЛЯХ ПІВДЕННОЇ ВОЛИНИ
(НА МАТЕРІАЛІ С.ЮСЬКІВЦІ ЛАНОВЕЦЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ)**

Стаття висвітлює питання функціонування традиційних та новаторських форм музикування у дитячих фольклорних ансамблях Південної Волині.

Ключові слова: Південна Волинь, традиційне музикування, фольклорний ансамбль, інструментальне виконавство.

У фольклористичній науці завжди актуальною є проблема взаємодії традицій і сучасного стану функціонування народного мистецтва, оскільки виходить вона із такого явища, як трансформація культурних процесів. Дослідження процесу трансформації полягає не лише в констатуванні тієї чи іншої зміни, й вивченні характеру фольклорних змін і виявленні їх значення для подальшого розвитку традиції.

При такому підході чітко проглядається відома у мистецтвознавстві конструкція: «традиція та новаторство», тобто традиція – це все те прогресивне, що утримується в культурі минулих поколінь; новаторство – процес засвоєння і прийняття традицій своїх попередників і на тій основі формування нових елементів культури, які виявляються у відповідних нових формах функціонування певних жанрів мистецької творчості.

У наукових дослідженнях останніх десятиліть більшість мистецтвознавців, культурологів, вчених інших гуманітарних дисциплін відзначають, що поряд зі зміною етнографічного контексту традиційна культура продовжує витіснятися різними формами сучасної масової культури. У цьому питанні можна спостерігати як природність трансформаційних процесів, так і певну деструктивність культурної політики. Тому значна частина суспільства, виявляючи прагнення і тенденції до духовного оновлення і гуманізації культури, освіти, суспільних відносин, намагається знайти форми відродження і збереження духовних традицій.

Метою статті є розгляд питання функціонування традиційних та новаторських форм музикування у дитячих фольклорних ансамблях Південної Волині у контексті висловленої проблематики. Матеріалом для висвітлення цього питання обрано діяльність дитячого зразкового фольклорно-етнографічного ансамблю села Юськівці Лановецького району Тернопільської області.

Тематика статті одночасно торкається кількох важливих проблем, які знаходяться на перетині інтересів етномузикознавчих, етнографічних та педагогічних досліджень. Тому закономірно, що до розв'язання таких проблем, як збереження культурних традицій народу, поряд з етномузикознавцями повинні працювати всі працівники педагогічної галузі: вчителі шкіл, викладачі вузів, вихователі різних рівнів. Це може скласти напрям спеціальних досліджень, на основі яких будуть формуватися поряд з культурологічними концепціями розвитку певної локальної традиції ще й цілі виховні системи.

Для досліджень цього аспекту проблеми постулатом повинно стати твердження про те, що фольклор має бути визначальним фактором національного самовияву особистості, а побутування певної культурної спадщини, її відновлення і збереження повинно підтримуватися усвідомленим ставленням до традиції насамперед працівників культурно-освітньої сфери. Тут доречно згадати, наскільки правильно і далекоглядно бачив процеси розвитку традиційної музичної культури К.Квітка, який ще у 1925 році на сторінках журналу «Музика» писав про те, що «натуральна народна традиція в нинішній час переривається, і в природних умовах сільського життя не знаходиться учеників на зміну старих майстрів-музик, що вимирають. Отже, такі учні повинні знайти серед людей найвищого розвитку, які можуть присвятитися справі з ідеї /.../ і схочуть навчитися грати на народних інструментах і широко-народних способів співу, з свідомою історико-етнографічною метою зберегти давньонародний хист після того, як він у самім народі зникне» [1, 134-135].

Саме такій меті підпорядкована діяльність дитячого фольклорного ансамблю середньої школи села Юськівці та його керівника Володимира Івановича Клапошука – доброго знавця і шанувальника народної музичної творчості.

В.І.Клапошук з 1973 року працює вчителем музики у цій школі. Впродовж усіх років роботи керує шкільним хором, проводить значну культурно-просвітницьку роботу в селі. У процесі творчої діяльності прийшло розуміння того, що ефективно проводити естетичне виховання підростаючого покоління, формувати у ньому високі художні смаки і культурні навички можна за допомогою духовної спадщини минулих епох. Пошуки нових форм роботи у цьому напрямі і привели його до створення у 1985 році дитячого фольклорного ансамблю на базі школи.

Формування такого колективу вимагало від керівника проведення попередньої підготовчої роботи, яка полягала насамперед у вивченні місцевих музичних традицій. Особливу увагу треба було приділити такому явищу, як дитяче ігрове звукоутворення. Це такий специфічний інструментальний жанр, у якому використовуються переважно ідіо- та аерофони (гра на свистку, травинці, гребінці, а також різноманітних керамічних (глиняних) свистульках у вигляді півників, зозульок, коників та ін., що виготовлялися як з ігровими отворами, так і без них). Найпростіші інструменти діти, найчастіше хлопчики-підлітки, виготовляють самі. Поряд з тим майже в кожному регіоні існувало кустарне виробництво музичних інструментів-іграшок. Дитячий інструментальний жанр через момент гри і розваги перетворює звукову творчість дітей на засіб пізнання традиційного укладу життя, спілкування з природою, виховання в них усвідомлення своїх національних коренів.

На цьому важливому завданні, яке стосувалося прилучення дітей до основ традиційної культури, завжди звертали увагу і наголошували видатні культурно-освітні діячі та вчені-етномузикознавці. Наведемо для прикладу фрагмент із наукової праці Г.Хоткевича: «Як музикує дитина на селі? Для неї – все музика. Заложивши травину межі пальці, можна дуже добре передражнити півня, а при деяким умінню здобути й інші оригінальні звуки. Дмухнувши в горіх-свистун, в закриту з одного боку стволину очерету, в гусине перо – можна почути птичий свист./.../ Тоненький прутик, стебелінка льону, натягнута нитка дають вже різницю тонів – маємо, словом, прототипи різного роду інструментів. Далі йде примітивний пищик, коник-свистун, де є вже два-три тони. Давши дірки в пищику, дитина дістає сопілку...» [2, 171]. І далі, підсумовуючи цей огляд, який вповні стосується жанру дитячого ігрового звукоутворення, Г.Хоткевич робить висновок, що «таким типом ішла й творчість людства взагалі» [2, 171].

Звернення до дитячого традиційного місцевого фольклору дало можливість вчителю опертися на реальний життєвий досвід дітей, допомогти їм усвідомити фольклор як складову частину

самого життя. Важливим завданням було гнучко встановити зв'язок між шкільними заняттями та оточуючим середовищем. Довго довелося спостерігати, в які ігри граються діти, які пісні співають, чи використовують якісь музичні інструменти. Багато цікавого повідомили керівнику старші люди села, які допомогли відтворити ті дитячі пісні та ігри, що вже з часом забувалися і виходили з активного побутування.

Так було і з простим музичним інструментом сопілкою, яка здавна побутувала в даній місцевості. Саморобні, вирізані з вербової гілки, з невеликою кількістю отворів (найбільше 5 – 6 отворів), на яких можна було награвати простенькі мелодії. Нескладність виготовлення сопілки, прості прийоми звуковидобування і техніки гри зробили цей інструмент доступним для дітей. Цим пояснювалося широке розповсюдження сопілки в дитячому традиційному музикуванні.

Вже на початковому етапі формування колективу ансамблю більшість його учасників поряд з вивченням пісенного матеріалу залучалися до інструментального музикування. За декілька років роботи ансамблю всі діти практично освоїли гру на музичних інструментах. Причому треба зазначити, що декілька дітей займалися в дитячій музичній школі, а всі інші до приходу в ансамбль не мали жодної музичної підготовки.

Крім сопілок, до інструментального супроводу входять ще скрипка, баян, бубон, дзвіночки, трикутник та віолончель, яка виконує функцію басопі (місцева назва – басок). В окремих творах епізодично використовуються сопілки піколо, альт та тенор, а також металофони.

Отже, дитяче інструментальне музикування значною мірою зумовило підхід до всієї виконавсько-творчої діяльності в цьому колективі. Освоєння дітьми музичних інструментів допомагає вирішувати не тільки завдання художньо-виконавського напрямку, але й сприяє активному розвитку їх музичних здібностей – розвитку ритмічного і гармонічного слуху, музичної пам'яті, творчої уяви тощо. Водночас уведення в процес музикування нових для традиції музичних інструментів, безумовно, трансформує саму традицію, вносячи до неї елементи новаторства. При цьому дуже важливо відзначити, що в діяльності фольклорно-етнографічного ансамблю музична традиція в цілому підтримується відтворенням всіх її сутнісних ознак.

Подальші наукові дослідження у напрямку вивчення процесу взаємодії традиційних та новаторських форм музикування повинні бути зосереджені на проблемі автентичності фольклору у його вторинному побутуванні, яка безпосередньо пов'язана як із загальною гуманізацією культури, так і з наполегливим вивченням науковцями традиційного і сучасного стану фольклорного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Квітка К. Вибрані статті. – К.: Муз. Україна, 1986. – Ч.2.
2. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930.

Bohdan Vodyanyj

**Traditional and innovative forms of practicing music
in children folk groups of Southern Volyn.**

(village of Yus'kivtsi Lanivtsi rajon Ternopil'ska oblast based reseavch).

The article deals with the problems of function of the traditional and innovative forms of practicing music in children folk groups of Southern Volyn.

Key words: Southern Volyn, traditional practicing music, folk group, instrumental performance.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

<i>Бистрицька Ольга</i>	асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Г. Шевченка
<i>Боярська Наталія</i>	аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України
<i>Водяний Богдан</i>	доцент Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства
<i>Волощук Юрій</i>	заступник директора Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
<i>Данишик Тетяна</i>	аспірантка Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
<i>Дедю Оксана</i>	асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Г. Шевченка
<i>Должиков Валерій</i>	доцент Донецької державної музичної академії ім. С. Прокоф'єва
<i>Дудар Олена</i>	заступник директора Хмельницької школи мистецтв, кандидат мистецтвознавства
<i>Євгенєва Марія</i>	асистент Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка
<i>Зелінська Галина</i>	аспірант Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
<i>Кметюк Тарас</i>	аспірант Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
<i>Крупей Михайло</i>	доцент Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства
<i>Куришко Яна</i>	аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України
<i>Ластовецька Любомира</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка
<i>Лучанко Олег</i>	доцент Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка
<i>Найда Юрій</i>	викладач Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
<i>Найчук Надія</i>	асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Г. Шевченка
<i>Новосядла Ірина</i>	концертмейстер Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
<i>Нярба Роман</i>	концертмейстер Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету
<i>Обцанський Володимир</i>	викладач Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

<i>Ороновська Лариса</i>	асистент Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук
<i>Охманюк Віталій</i>	концертмейстер Інституту мистецтв Волинського державного педагогічного університету ім. Л. Українки
<i>Ретка Борис</i>	доцент Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений артист України
<i>Садівський Ярема</i>	викладач Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка
<i>Смоляк Олег</i>	завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства, професор
<i>Сулій Наталія</i>	асистент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка
<i>Федюра Світлана</i>	асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Г. Шевченка
<i>Ярмола Вікторія</i>	концертмейстер, викладач Інституту мистецтв Рівненського гуманітарного педагогічного університету

ЗМІСТ

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ.....	3
<i>Ірина Новосядла</i> . Фортепіанні твори для дітей Василя Безкоровайного.....	3
<i>Ярема Садівський</i> . «Romanza» Олександра Козаренка в контексті українського камерного тромбонного репертуару	10
<i>Любомира Ластовецька</i> . Канти Данила Туптала (Димитрія Ростовського): до питання про співвідношення у них авторських та запозичених елементів	16
<i>Юрій Найдя, Володимир Обицанський</i> . ЄВГЕН Кураєв – виконавець, композитор, аранжувальник	22
<i>Тетяна Данилик</i> . Образно-стильові тенденції розвитку української скрипкової мініатюри середини ХХ століття.....	25
<i>Наталія Сулій</i> . Науково-дослідницька спадщина ялтинського бандуриста-педагога Олексія Нирка.....	30
<i>Оксана Миронова</i> . Роль музичної культури м. Стрия та Стрийщини у розвитку мистецьких традицій Галичини першої третини ХХ століття	39
ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА.....	47
<i>Галина Зелінська</i> . Камерний оркестр Івано-Франківської обласної філармонії «HARMONIA NOBILE»: історія та сучасний стан розвитку.....	47
<i>Тарас Кметюк</i> . Втілення новаційних ідей Дмитра Котка у хоровому мистецтві Галичини 1930–1939 років	53
<i>Олег Лучанко</i> . Контрабасовий концерт у пошуках доби музичного романтизму (на прикладі чеських традицій)	59
<i>Михайло Крупей</i> . Тембро-інтонаційні виразові засоби в контексті розвитку виконавської культури саксофоніста.....	64
<i>Валерій Должиков</i> . Циганська рапсодія для баяна композитора Володимира Підгорного: деякі художньо-композиційні принципи	70
<i>Юрій Волощук</i> . Поліетнічні засади та новаційні пошуки у становленні української школи виготовлення струнно-смичкового інструментарію	76
<i>Борис Ретка</i> . Мирослав Скала-Старицький – виконавець, педагог	83
МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА.....	89
<i>Олена Дудар</i> . Весільні ладжанки Південно-Східної Волині (слідами експедиційних записів).....	89
<i>Віталій Охманюк</i> . Фольклорна спадщина Лесі Українки.....	93
<i>Надія Найчук</i> . Ритмічна форма вірша 6+6 у колядках християнського змісту Південної Волині	97
<i>Оксана Дедю</i> . Збирацька діяльність Зоріана Доленги-Ходаковського на Волині.....	101

<i>Роман Нярба</i> . Репертуар скрипалів Західноподільського Подністров'я: жанрова класифікація.....	105
<i>Боярська Наталія</i> . Звукоряди народновокальних творів північних районів Рівненської області.....	108
<i>Вікторія Ярмола</i> . Фонозаписи скрипкової музики Волинсько-Рівненського Полісся.....	111
<i>Яна Куришко</i> . Особливості народнопісенного виконавства на півночі Рівненщини (на основі творчих портретів Уляни Кот та Ганни Куришко).....	118
<i>Марія Євгенівна</i> . Традиції кобзарсько-лірницького виконавства в Південній Волині у XX столітті.....	122
<i>Олег Смоляк</i> . Ладканкові типи весільних пісень Південної Волині (на матеріалі с.Липа Дубенського району Рівненської області).....	128
<i>Лариса Ороновська</i> . Веснянкова традиція одного села Південної Волині (на матеріалі с.Рохманів Шумського району Тернопільської області).....	134
<i>Світлана Федюра</i> . Шляхи залучення сільської та містечкової молоді Південної Волині до веснянкового обряду.....	139
<i>Ольга Бистрицька</i> . Основні типи народного багатоголосся Південної Волині.....	143
<i>Богдан Водяний</i> . Традиційні та новаторські форми музикування у дитячих фольклорних ансамблях Південної Волині (на матеріалі с.Юськівці Лановецького району Тернопільської області).....	151



Здано до складання 19.05.2007 р. Підписано до друку 12.09.2007 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 14,6. Обліково-видавничих аркушів 13,9.
Замовлення № 322. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТДПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97