

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

Наукові записки

Серія: мистецтвознавство

2 (11)' 2003

Тернопіль-Київ

ББК 85.313(2)

УДК 78.072.2

Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 2 (11). – 2003. – 100 с.

Редакційна колегія:

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

Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 4) від 25 листопада 2003 року та Вченої ради Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (протокол № 4) від 19 листопада 2003 року

Комп'ютерна верстка – Марія Логош

Літературний редактор – Наталія Дащенко

ББК 85.313 (2)

УДК 78.072.2

© Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2003

© Національна музична академія України імені Петра Чайковського, 2003

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Олександра Німшлович

КОМПОЗИТОР, ДОСЛІДНИК, ВИКОНАВЕЦЬ – ОТЕЦЬ МИКОЛА КУМАНОВСЬКИЙ

Постать о. Миколи Кумановського належить до когорти тих музичних діячів, які заслуговують уважнішого ставлення до їх творчої спадщини (о. П.Бажанський, о. М.Копко, Я.Вінцковський (Ярославенко), Г.Топольницький, Я.Лопатинський та ін.). Часто в наукових працях, дослідженнях вони характеризувались визначенням «композитори-аматори». Таке означення, як наголошує відомий музикознавець Л.Кияновська, «залишає за межами критичної та наукової оцінки численні параметри їх творчості, передусім критерій об'єктивної художньої вартості, а також відповідності до духовних запитів свого національного середовища» [1, 81]. Творчість цих митців формувала передумови для розвитку західноукраїнського музичного мистецтва, розквіту таланту галицьких композиторів О.Нижанківського, Д.Січинського, С.Людкевича, В.Барвінського, Н.Нижанківського та б. ін.

М.Кумановський, виконуючи свої священні обов'язки, увійшов в українську музичну культуру як композитор, диригент, цитрист-віртуоз, активний музично-просвітницький діяч, збирач фольклорних надбань народу. На жаль, зустрічаємо дуже мало критичних, науково виважених матеріалів про творчість цього композитора.

Те, що опубліковано про М.Кумановського, можна поділити на три групи. Перша – поодинокі матеріали, в яких зустрічається лише кілька рядків, що сповідають роки життя, отримання освіти в духовній семінарії і скупий перелік створеного, як, наприклад, у біо-бібліографічному словнику П.Медведика [2, 416-417]. До другої групи належать короткі повідомлення у часописі «Діло», книзі «Історія української музики» [3], працях Я.Михальчишина [4], Л.Ханик [5] про виступи М.Кумановського як виконавця-цитриста та про виконання його творів хоровими колективами. Третю групу становлять фундаментальні роботи визначних музикознавців Б.Кудрика [6], М.Загайкевич [7], Л.Кияновської [1], в яких ім'я композитора згадується принаймні як сучасника П.Бажанського, М.Котка, Я.Вінцковського, Г.Топольницького, Й.Кишакевича та ін.

Отже, згадані матеріали є фрагментарні, неповні у розкритті проблеми. Виходячи з наведених фактів, при написанні цієї статті ставилися такі основні завдання:

- змалювати якомога повніше цілісний творчий портрет композитора і виконавця, подати оцінку його досягнень, дану видатними митцями, співпрацю з відомими особистостями;
- здійснити більш детальну характеристику його духовної та світської хорової музики, фортепіанних п'єс, композицій для цитри, а також записів усної народної творчості.

Основною джерельною базою для написання статті послужила творча спадщина композитора, а саме: хорові, фортепіанні композиції, твори для цитри, які поодинокими екземплярами збері-

гаються в колекції відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, а також його фольклорна праця, опублікована в часописі «Правда» [8]. Використання цих матеріалів сприяло глибшому окресленню основних віх творчості, розкриттю художнього змісту творів.

Це ім'я залишається маловідомим для наших сучасників. Свіжих наукових матеріалів про священика-композитора, на жаль, фактично не опубліковано, тому нові розвідки, безперечно, цінні і потрібні. Ця стаття викликана, власне, прагненням повернути українській науці забуте ім'я о. М. Кумановського, усвідомити значення творчого доробку композитора в тогочасній музичній культурі Галичини.

Народився Микола Кумановський у 1846 році в с. Іване (тепер Іване-Золоте) Заліщицького повіту Тернопільської області. Вже з юнацьких років він надавав великої уваги збиранню фольклору, дуже любив музику, хоровий спів. Але, йдучи за покликанням і традицією тодішніх часів, студіює теологію і в 1880 році закінчує Львівську духовну семінарію. В 1885 році о. М. Кумановський отримав парафію в с. Німшин тепер Галицького району Івано-Франківської області [9]; кілька років був парохом в с. Різдвяни на Прикарпатті. Помер о. М. Кумановський 18 листопада 1924 року в с. Німшин. За час душпастирської праці митець постійно керував церковними хорами, багато концертував як цитрист-віртуоз, а також творив музику.

В 1860-90-х роках музичне життя в Україні переважно було зосереджене в хорових колективах, студентських товариствах, а в Галичині та на Закарпатті – в церковних хорах. Їх значення було надзвичайно великим, бо саме церковні хори вели значну просвітницьку роботу, зберігали виконавські традиції, нерідко ставали тими єдиними колективами, для яких творили українські композитори. З метою підняття музичного життя Західної України на професійний рівень у 1891 році було створено музично-хорове товариство «Львівський Боян», діяльність якого розгорталась дуже інтенсивно. Подібні товариства «Боян» почали виникати в багатьох містах Галичини. Саме таким колективам віддавав усю свою творчу наснагу о. М. Кумановський, зокрема «Станіславівському Бояну» та церковним хорам Станіславщини. За плідну працю і творчість заради розвою української музичної культури на загальних зборах «Станіславівського Бояну» 6 листопада 1898 року М. Кумановського разом із Ф. Колесою та В. Матюком було іменовано почесними членами цього товариства, вперше від часу його заснування [10].

Хорові композиції М. Кумановського досить часто залучались до програм концертних виступів «Боянів» та інших колективів. На вечорницях в пам'ять 50-х роковин смерті М. Шашкевича 31 травня 1893 року в Бережанах мішаний хор виконав «В'язанку народних пісень» М. Кумановського [11], а «Стрийський Боян» 5 серпня 1894 року, поряд із творами М. Вербицького, М. Лисенка, О. Нижанківського, виконав твір «Ой на горі жито» композитора [10]. Величавим концертом «Буковинського Бояна» було ознаменоване святкування 40-х роковин пам'яті Т. Шевченка в Чернівцях 9 березня 1901 року. Як зазначалось у газеті «Буковина», «програма концерту складається з речей, яких ще не співано в Чернівцях», а саме: Н. Вахнянин «Ох, ішли наші славні козаченьки», Ф. Колесса «Вулиця», І. Лаврівський «Чом річенько домашня», М. Кумановський «Ой на горі жито», Ф. Колесса «Козаки», І. Воробкевич «Думи мої», М. Лисенко «Ой Дніпре мій, Дніпре» – соліст-баритон О. Білинський [5, 92]. Через декілька днів «Боян» дав концерт в м. Кіцмані з цією ж програмою. Хорові композиції М. Кумановського входили до репертуару львівського, дрогобицького, самбірського, бориславського «Боянів».

Композитор збирав також твори галицьких авторів, написані на слова відомих українських поетів. У 1911 році, коли до століття від дня народження М. Шашкевича готувались святкування у Львові, М. Кумановський повідомив про збережений ним старий запис мелодії безіменного автора до поезії М. Шашкевича «До милої», про що довідуємось із статті С. Людкевича [12, 243].

Вагоме місце в творчій спадщині М. Кумановського займають хорові твори, себто в'язанки з народних пісень, які були написані в традиційній манері хорового письма. Обробки народних пісень тут переважно споріднені за тематикою і об'єднані в цільні хорові в'язанки.

В'язанка «Летів орел» (1898) увібрала в себе три народні пісні: «Летів орел понад море», «Ой завила калипонька в лузі» та «Ой там на горі малювали малярі». До в'язанки під загальною назвою

першої пісні «Помалу, чумаче, грай» (1898) увійшли ще «Скажи мені правду, мій мійний козаче» та «Ой ходила дівчина бережком»; а в'язанка «Ой на горі жито» (1880) включає ще й пісню «Ой вийшла дівчина». В 1909 році М.Кумановський написав ще одну в'язанку «Ой вербо, вербо». Всі твори написані для мішаного хору а cappella.

Улюбленими колористичними засобами композитора були зведення голосів в унісон, рух рівнобіжними терціями, вживання контрастного звучання tutti і solo. Автор вміло використовує поєднання і протиставлення різних голосових барв, чим підкреслює видову належність кожної пісні до дівочих чи парубочих. Наприклад, у в'язанці «Летів орел» у середній частині «Ой зацвила калинонька в лузі» композитор вводить соло жіночих голосів на словах «Ой мати моя, пожич мені таляра» для купівлі намиста, підкреслюючи звертання доньки до матері. Композитор місцями застосовує інструменталізацію голосів, тобто тему веде бас чи два середні голоси, як у завершальних тактах в'язанки «Ой на горі жито» та у творі «Летів орел». Є також моменти, коли основний тематичний матеріал відданий одночасному проведеною в таких голосах, як сопрано і тенор, як у в'язанці «Ой на горі жито». Композитор виходить за межі гомофонно-акордової гармонізації з чітко вираженою лінією одного голосу і цілковитою підкореністю їй решти партій. Цікавим моментом є впровадження так званого органного пункту у сопрано і басах, що створює колористичний ефект у звучанні композицій, як у цій же в'язанці «Ой на горі жито».

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

Важливою сторінкою творчості є його духовні твори. Добре знаючи релігійні обряди, розуміючи роль музики в них, композитор створив «Панахиду по напіву церковному» а-тоff для чоловічого хору, а також «Заупокійну Службу Божу» с-тоff для мішаного хору.

В «Панахиді» автор виступив «гармонізатором» українських церковних наспівів, на яких повністю базується цей твір, опублікований у Львові в 1911 році.

«Заупокійній Службі Божій» притаманні, разом із автентичним типом викладу, виразніші риси композиторської індивідуальності. Тут, поряд із гармонізацією церковних наспівів, автор творить оригінальні номери. Біля назв тих частин «Заупокійної Служби Божої», які написані згідно з традиційними канонами, стоїть напис «за напівом церковним», а біля оригінальних номерів – криптонім Н.К. (Николай Кумановський – О.Н.), що підтверджує його авторство.

«Заупокійна Служба Божа» вийшла друком власним накладом автора у видавництві Брайткопфа і Гертля в Липську в 1911 році. На одному з двох примірників «Служби Божої», які зберігаються у відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника НАН України, є власноручна подарункова дедикація композитора: «Високоповажаному Отцу Світникови П.Бажанському, славному руско-народному Музикуви і Композиторови – автор». З цього напису можемо судити про те, що М.Кумановський дослухався до думок, рекомендацій свого старшого колеги і поради при написанні «Заупокійної Служби Божої». В рецензії на працю П.Бажанського «Руська народна музикальна гармонія» І.Франко цитує уривок листа М.Кумановського до П.Бажанського: «Подивляю... ваш глибокий спостерегаючий муз. змісл, котрим перевернули-сьте всю західноєвропейську музику на відвороть. Нечуваний переверот в корени... Ви що-сьте повалили західний музичний такт, відкрили нар. цезури, а викинули павзи з переду, в середині, на кінци, де їх в р.п. не було й нема, ви відкрили натур. тони, дроби. Епохальне Ваше діло!» [13, 27]. В цих рядках відчувається велике піднесення та захоплення, з яким відгукувався М.Кумановський про творчість П.Бажанського.

Поднемо повністю структуру «Заупокійної Служби Божої»: Єктенія, Антифон «Благо є ісповідуватися Господеві», Єктенія, «Слава і Єдинородний» (по напіву церковному), Єктенія, Антифон «Прийдіте, возрадуємся Господеві», Тропарі й кондак «Пом'яни, Господи» (по напіву церковному), «Святий Боже» (по напіву церковному), Прокімень «Душі їх во благих водворятьсся» (по напіву церковному), «Аллилуя» (по напіву церковному), «Слава Тобі, Господи», Єктенія, «Іже Херувими» (по напіву церковному), «Яко да царя», Єктенія, «Отца і сина», «Вірую», «Милость мира», «Свят»

(Н.К.), «Тебе поєм» (Н.К.), «Достойно есть» (по напіву церковному), Єктенія («І со духом Твоїм»), Просительна сктенія, «Отче наш» (Н.К.), «Єдин Свят» (Н.К.), Причасник (Н.К.), «Благословен градий в ім'я Господне», «Да ісполняться» (Н.К.), «Вічная пам'ять» (Н.К.). У виданні частини не нумеруються.

В «Заупокійній Службі Божій» для мішаного хору гармонізується кожен звук наспіву, правда, зустрічаються і самостійні мелодизовані ходи у середніх голосах. Більш активний рух голосів властивий для частин «Слава і Сдинородний», «Іже Херувими», «Яко да царя», «Достойно есть», «Да ісполняться».

Основна тональність с-моїї не завжди утримується впродовж «Заупокійної Служби Божої». Крім неї зустрічаються цілі фрагменти в інших тональностях, як, наприклад, «Пом'яни, Господи» Es-As, «Святий Боже» та Прокименц, написані в тональності мінорної домінанти g-moll, «Аллилуя» в тональності мажорної субдомінанти F-dur, а «Іже Херувими», «Достойно есть» – в субдомінантній тональності f-moll.

Щодо альтерацій, зустрічаються: понижений II ст. в номері «Пом'яни, Господи», підвищений IV в «Да ісполняється». Майже в кожній частині використовується традиційний каданс із природним ввідним тоном до тоніки у мелодії. В цілому о.Кумановський надавав перевагу секстовій і терцовій вторі, що притаманне українському народному багатоголосому співу. В розділі «Достойно есть» автор використав прийом зіставлення solo і tutti, де спочатку звучить соло альтя і тенора, а згодом – соло сопрано й альтя.

В церковній музиці М.Кумановського, попри дещо примітивну фактуру, «слід підчеркнути поправне голосоведення, як також спробу зужиткування деяких призабутих стародяківських напівів» [6, 104], – так зазначав композитор, музикознавець і педагог Б.Кудрик у своїй праці «Огляд історії української церковної музики», що вийшла у Львові 1937 року.

Інструментальна музика в Галичині, зокрема фортепіанна, почала бурхливо розвиватися в другій половині XIX ст. В цей час великої уваги надавалося володінню грою на фортепіано, що стало необхідною частиною світського виховання. Фортепіанна музика все частіше звучала на сімейних урочистостях, святах. У репертуарі виконавців були переважно переклади популярних творів західноєвропейських композиторів, танцювальні мініатюри, салонні п'єси. Водночас стають надзвичайно популярними твори, які опираються на оригінальні українські народні пісенні і танцювальні мелодії. Відомими майстрами перших таких мініатюр були М.Копко, А.Кужеля, С.Абрисовський, Р.Ганінчак, Т.Кобринський, К.Давидович, О.Нижанківський, а також М.Кумановський. Саме інтерес до обробок народних пісень спонукав цих композиторів до написання інструментальних п'єс. У творчій спадщині М.Кумановського знаходимо також і три фортепіанні композиції: «Первоцвіт», кадрили; «У нашому гаю», кадрили; «Думка і коломийки». П'єса «Первоцвіт» (написана у Львові в 1874 році) належить до перших зразків галицької фортепіанної музики (найбільш раннім відомим твором є «Улюблені пісні руські» П.Любовича, датовані 1870 роком). Тут композитор, як і в п'єсі «У нашому гаю», використовує танцювальний жанр кадрили – танець, що був поширений у багатьох народів Європи. Кадрили танцювали чотири пари, які розміщувались у формі квадрата. Кожна із 5-6 фігур мала свою назву і спеціальний музичний супровід. У XVII-XIX ст. кадрили були дуже відомим танцем. У народному побуті вона зберігала свої композиційні особливості, але мелодія і манера її виконання збагачувались народними рисами. Те саме відбувалось і в українському музичному побуті. Власне, дві композиції М.Кумановського і є яскравим прикладом такої видозміни. Кожна із п'єс, в характерному для кадрилі розмірі 2/4, складається із шести невеличких частин, що відповідають такій же кількості танцювальних фігур. Але вже у назві автор зазначав, що твори написані на теми руських пісень, а у третій частині «Первоцвіту» М.Кумановський використав тему із пісні С.Воробкевича «На марші». Цим п'єсам притаманна гомофонно-гармонічна фактура, одноголосий, а подекуди, октавний виклад мелодичного матеріалу та переважно октавно-акордовий акомпанемент.

У 80-90-ті рр. XIX ст. великої популярності у фортепіанній музиці набули думки-шумки, думки і коломийки, чабарашки, козачки, що виникали на основі народної творчості. В такому поєднанні думка трактувалась як ліричний твір з пісенним началом, а шумки, коломийки, чабарашки –

твори танцювального характеру. У формі популярного в домашньому музикуванні «віночка» народних мелодій написана «Думка і 3 коломийки» М.Кумановського (Львів, 1880). В цьому творі використані загальноприйняті засоби фортепіанної техніки. Тематичний матеріал проводиться завжди в партії правої руки, акомпанемент базується на розкладених тризвучках, а часом на повторюваній гармонічній послідовності акордів. «Думка і коломийка» завершуються невеликою кодою, де прослідковуються бравурні оркестрові барви звучання фортепіано у завершальних тактах на тремоло тонічного акорду в правій руці та своєрідному низхідному октавному ході лівої руки на *ff*, що створює ефект звучання оркестрового *tutti*.

Треба зазначити, що автор у своїх фортепіанних творах ретельно проставив відтінки, штрихи, а темпові позначення та визначення характеру виконання п'єс подав італійською мовою. Ці композиції вийшли друком у Ставропігійському інституті у Львові, а дохід було передано на благодійні цілі для бурси в Станіславові.

Попри деяку одноманітність фактури та форми згадані композиції М.Кумановського, завдяки свіжості тематичного матеріалу через звернення до народної творчості, служили збагаченню тогочасного репертуару та творили ґрунт для розвитку професійного музичного мистецтва.

М.Кумановський зазнав також слави композитора і виконавця-цитриста. В музичному житті Галичини другої половини XIX ст., крім таких інструментів, як фортепіано, флейга, скрипка, популярною була гра на цитрі – інструменті, який на той час широко побутував в Австрії та Німеччині. Цитра (нім. *Zither*, від грец. – кіфара) – струнний музичний інструмент з дерев'яним плоским, неправильної форми (з круглим виступом з однієї сторони) корпусом, грифом з металевими ладами, над якими натягнуто 4-5 металевих мелодичних струн, а поза грифом, над декою, закріплювались 25-40 жильних акомпануючих струн, настроєних в квінту. Грали на цитрі способом зацілювання струн пальцем.

У Галичині зустрічалися справжні віртуози-цитристи, як наприклад: С.Купчинський, Д.Андрейко, О.Зарицький та ін. «При незвичайній техніці та артистичному виконанню гра о. Купчинського проявляє глибоке чувство і повне зрозуміння народної музики» [14] – так у часописі «Діло» описувалось виконання С.Купчинським на Шевченківському святі у Львові в 1894 році свого «Попури на теми українських народних пісень» та «В'язанки народних пісень» М.Кумановського.

Твори галицьких авторів для цитри виникали у формі гармонізацій фольклорних мелодій, віночків з народних пісень або варіацій на народні теми. Справді показовими з цього огляду є твори для цитри М.Кумановського, які композитор часто виконував сам. У програмі концерту хорового колективу з м.Тисмениці, який виступав у Шевченківському вечорі в Станіславові 19 (31) березня 1890 року, сповіщалося, що серед хорових творів Лисенка, Ніщинського, О.Нижанківського, Вербицького, А.Вахнянина прозвучала «В'язанка з русько-українських пісень» для цитри М.Кумановського у виконанні автора [3, 356].

Дев'ятим випуском «Бібліотеки музикальної» у Львові вийшли «Три народні пісні на дві цитри» М.Кумановського, в основі яких були народні пісні «Ой зацвила калинонька в лузі», «Ой ти дівчино заручена» та «Ой важу я, важу» [15].

Побутування цитри було настільки великим, що часом цей значно дешевший музичний інструмент замінював фортепіано в сім'ях галицької інтелігенції, а такі композитори, як І.Воробкевич та Д.Січинський своєю творчістю розпочинали з написання п'єс для цитри.

Праця галицьких культурних діячів XIX ст. на ниві фольклористики спочатку обмежувалась невеликою групою шапувальників усної словесності (І.Галька, В.Залеський, Щасний Саламон, Дан. Лепкий, О.Кольберг), що видавали фольклорні праці, збираючи і записуючи народні обряди, звичаї, вірування. Починаючи від 1877 року, з'явилися збірники українських етнографічних матеріалів (переважно пісень): Биковського, Мошинської, Руліковського, Поповського, Шаблевської, Рокоссовської, Наймана, Рошкевичівної, Ів. Колесси, Томашевської. Серед них – вартий уваги і доробок М.Кумановського.

З великим зацікавленням він займався збиранням і вивченням фольклору. Прикладом цього є його фольклорна праця «Колядки з уст народу», записані в селі Ковалівка Коломийського повіту ще

в часи навчання М.Кумановського у Львівській духовній семінарії і опубліковані в 1877 році. Недоліком праці є відсутність мелодій пісень та їх паспортизації. Хоча знаємо, що записані вони від селян села Ковалівка, та без будь-яких прізвищ інформаторів, але це був огріх майже всіх старих фольклорних збірників. Цікавою рисою цієї публікації є те, що це була перша збірка, де зібрано обрядові пісні коломийського Підгір'я. У вступному слові редакції часопису «Правда», де публікувалась збірка, зазначалось, що такі роботи на той час дуже підтримувались задля зібрання і збереження «скарбів усної народної словесності, а в друге, що в той спосіб може заохотимо наших земляків до дальшого записування пісень і т.д. з уст народу...» [8].

М.Кумановський частково зберіг місцевий говір та подав опис виконання кожної коляди чи щедрівки. Праця містить дев'ять зразків обрядового фольклору:

«Була в батечка одна донечка» – ця пісня колядується дівчині на дворі, під вікном; колядують її також церковні братчики в хаті, за столом, додаючи ще два вірші «Ой дай Боже» (15, №№ 8-9. – Тут і далі при коментарях до пісень посилення на вказане джерело – О.Н.);

«По горі, горі пави літали» – співають братчики церковні в хаті (дівчині);

«Ой в доли, в доли стоять намети» – співають хлопці хлопцеві під вікном;

«Ой гордий, пишний, пане Василю» – співається хлопцеві за столом;

«А в горі, горі садок посажений» – співається дівчині за столом;

«У господаря нові двори» – співають господареві за столом;

«В господаречка на подвіречку» – співають газдині за столом, також вдовицям під вікном;

«На Меланії» («Нині Меланіє, завтра Василе») – переодягають хлопця на Меланку, два шандарі, жид, менші хлопці – цигани смарують собі твар сажею. Всі зібрані ходять з музикою від хати до хати та співають щедрівку. При тім всім діються не тільки жарти, але й надужиття, та як «цигани» що вкрадуть, то ніхто сего за зло не бере, бо сказано «вперед ся запряч, а потому Меланку до хати пускай». Дивлячись збоку на те все, ціла ява видається дуже сміхотворною і забавною»;

«В саду киричка» – співається в вечір перед Богоявленням, додаючи ще два стиха «Хрестив се Христос на Йордан».

Такий спосіб опису фольклорних зразків дає уявлення про їх побутування та звичай виконання в даному регіоні.

Видатний вчений-етнограф Ф.Колесса у своїх наукових фольклористичних працях писав: «А проте не треба забувати, що усна народна словесність, як результат духовної праці багатьох віків, є надзвичайно цінне культурне надбання українського народу: пронизана гуманними й свободолобивими ідеями, вона розвиває й підносить усе, що є тільки доброго й гарного в людській душі, плекас почуття краси, піддержує національну свідомість та історичну традицію – взагалі має освітній та виховний вплив на селянські маси, довгі віки заступала їм навіть недостачу школи й письменства» [16, 36]. Збіркою «Колядки з уст народу» М.Кумановський зробив певний внесок до фольклорної скарбниці України.

Ім'я о. Миколи Кумановського тісно пов'язано з розвитком української культури кінця ХІХ – початку ХХ ст.; йому доводилось часом разом із своїми колегами-однодумцями протоптувати перші стежки для розквіту музичного мистецтва Галичини.

Пропонована робота є узагальнюючим дослідженням біографічних даних, збирацького доробку в галузі усної народної словесності та композиторської спадщини М.Кумановського. Не можна говорити про подальший поступ у розвитку музичного мистецтва, забуваючи і відкидаючи творчість тих митців, які були піонерами у цій ділянці, а їх доробок ставав поштовхом до зародження та розвитку професійного музичного мистецтва, формування світогляду та майстерності видатних західноукраїнських композиторів молодшого покоління. До цих перипрохідців належать: М.Кумановський, М.Копко, Д.Леонтович, Д.Андрейко, І.Біликівський, Р.Ганінчак, І.Китрій, О.Заклинський та ін. Борис Кудрик у праці «Огляд історії української церковної музики» охарактеризував М.Кумановського як одного з «мабуть найменш просліджених зо всіх галицьких композиторів цієї доби» [6, 14]. Отож, нові дослідження його творчості мають сьогодні вагоме значення.

Заслужують на перевидання його фортепіанні твори, світська хорова спадщина, які, безпе-

речно, варті бути впровадженими у практику загальноосвітніх шкіл та музичних шкіл, шкільних хорових колективів. Ці композиції зручні для виконання та пройняті глибоким чуттям до народної-сенної творчості.

Отець Микола Кумановський достойно ввійшов до когорти українських композиторів, дослідників, виконавців, які у скромній духовній рясі, часто в тяжких життєвих умовах, сиріяли розвитку і поширенню нашої музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. – Львів: Поклик сумління, 1997.
2. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ. – Том ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 416-417.
3. Історія української музики в шести томах. – Т. 1: Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / Ред. колегія: М.Гордійчук та ін. – К., 1989.
4. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Упорядник Л.Мелех-Яросевич. – Львів: Камінь, 1992. – С. 171.
5. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999.
6. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Упорядник і автор передмови Ю.Ясинівський. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1995.
7. Загайкенич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – К., 1960.
8. Кумановський М. Колядки з уст народу // Правда. – 1877. – № 8, 9.
9. Вісті з єпархії Львівської // Діло. – 1885. – Ч.36.
10. Новинки // Діло. – 1894. – Ч. 162.
11. Новинки // Діло. – 1893. – Ч. 111.
12. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упорядкування З.Штундер. – Т.І. – Львів: Дивосвіт, 1999.
13. Франко І. Руська народна музикальна гармонія // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 33 - С. 25-29.
14. Новинки // Діло. – 1894. – Ч. 101.
15. Письма з краю // Діло. – 1898. – Ч. 252.
16. Колесса Ф. Усна словесність / Упорядники Б.Луканюк, О.Смоляк. – Тернопіль: Підручники та посібники, 1996.
17. Колесса Ф. Українська усна словесність / Упорядкування М.Мушинки. – Едмонтон, Канада, 1983.

Уляна Молчко

СТОРИНКИ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА І ДИРИГЕНТА БОГДАНА ВЕСОЛОВСЬКОГО

Процес становлення державної незалежності ставить перед вченими складні і відповідальні завдання – повернути українському народові імена його талановитих митців та їх творчу спадщину. За роки національно-культурного відродження стають об'єктами численних музикознавчих і культурологічних досліджень постаті видатних композиторів Західної України: о. М.Вербицького, о. І.Лаврівського, о. О.Нижанківського, о. В.Матюка, о. Й.Кишакевича, о. М.Копка, В.Барвінського, Н.Нижанківського, Б.Кудрика, Я.Барнича, Я.Ярославека та багатьох інших, а також здійснюється великий пошук розкиданих по всьому світові нотних рукописів. Серед великої кількості галицьких митців ХХ століття привертає увагу яскрава особистість композитора і диригента Богдана Весоловського, який все своє життя присвятив розвитку української естрадної музики. Його ім'я незаслужено віднесене до окреслень «композитор-аматор» і пропущено в історичних нарисах культури. То-

му це дослідження є першою спробою заявити про одного з фундаторів українського естрадного мистецтва і поставити його в ряд визначних діячів національної культури.

У пропонуваній статті вперше в музикознавчій літературі подається життєпис митця, який творив у так званому легкому жанрі; прослідковується родинне оточення Богдана Весоловського, яке фрагментарно висвітлено в історико-мемуарному збірнику «Стрийщина», а саме діяльність його батьків - визначних громадсько-культурних діячів Прикарпаття того часу. На превеликий жаль, з вини історичних та політичних подій, що відбувалися як в рідному краю, так і в усьому світі, його творчість еміграційного періоду не дійшла до сучасного покоління в Україні. Саме цю сторону досягнень композитора розкрито завдяки закордонним публікаціям, які друкувалися ще за життя автора та засвідчують позитивну оцінку виходу в світ його платівок: «Зірка», «Мрії», «Верба». Інша група газетних повідомлень присвячена світлій пам'яті митця, де відзначається унікальність творчості Б.Весоловського у жанрі естрадної музики [1; 2; 3; 4; 5].

Ця стаття опирається і на нові дослідження вітчизняного науковця О.Зелінського, які розкриті у вступних статтях автора до нотних видань творів композитора. Саме тут музикознавець на основі вокальних творів Б.Весоловського аналізує еволюцію його музичного стилю та глибоко проникає у використану митцем поезію. Але сторінки з життєпису композитора та диригента розкрито фрагментарно.

Зібравши згадані матеріали, усвідомлюємо, що вони не дають цілісного образу видатного композитора та диригента. Пісенна спадщина Б.Весоловського пережила цілі генерації, бо має не чужинну дешевість та пугу банальність, а рідну безпосередність та українську щирість. Тому метою цієї праці є більш глибоке дослідження життєпису і творчості композитора, що дасть можливість привернути увагу музикантів-практиків та вчених до постаті Б.Весоловського.

Стрийщина – край, де зростала, жила, працювала чимала кількість митців, які своєю суспільно-громадською діяльністю і творчими надбаннями збагачували українську культуру. До таких визначних особистостей та патріотів належить композитор та диригент Богдан Весоловський.

Родину Весоловських у 20-30-х роках знали і поважали на Стрийщині всі свідомі українці. Батько Весоловського Остап (1872-1929), за фахом правник, спочатку обіймав посаду повітового судді у Богородчанах, а з переїздом до Стрия – радника окружного судді. В спогадах, видрукованих в історико-мемуарному збірнику «Стрийщина», зазначається, що був суддя високого класу, добрий знавець цивільного права. За часів австрійського панування він блискуче, з великим знанням провадив різні цивільні судові пропеси. Крім того, Весоловський брав активну участь у громадсько-політичному житті, був справжнім українським патріотом, який доклав чимало зусиль для справи відродження народу, розбудови його культурних, господарських і політичних надбань. Саме тому за часів ЗУНРу Остапа Весоловського обрано головою окружного суду в Стрию, а громада делегувала його в Київ представником від Стрийщини на святкове проголошення Акту Злуки 22 січня 1919 року [6, 345]. У повоєнні роки Весоловський - високошанована у Стрию людина. Несподівана смерть (серцева педуга) передчасно – у віці 57 років – вирвала його з-поміж активних стриян-українців у 1929 році.

Мати композитора Марія Весоловська (1884-1946) походила з відомої в Галичині родини Охримовичів. Вона народилася в селі Грабівці біля Богородчан у сім'ї священника Івана Охримовича. Її трое братів були гідними представниками свідомої і діяльної української інтелігенції. Брати мали вплив на Марію. Здобувши тилову для галицьких дівчат освіту (7 класів народної школи), вона багато працювала над собою самостійно і стала надзвичайно освіченою і висококультурною жінкою того часу, згодом – громадською діячкою і постесою. Марія вийшла заміж у дуже молодому віці. З чоловіком і сином Яремою вона на початку дев'яностих років приїздить до Стрия, де зразу ж приєднується до суспільного руху українців. У 1912 році її обирають головою філії «Товариства руських жінок» (у майбутньому – «Союз українок»). З початком Першої світової війни Марія організовує стриянок для забезпечення харчуванням добровольців легіону Українських Січових Стрільців, збору білизни для поранених січових стрільців.

Рятуючись від окупації російською армією, сім'я Весоловських виїжджає до Відня. Тут

з'являється на світ другий син Весоловських – Богдан. Повернувшись до Стрия у 1917 році після трирічної перерви, Марія Весоловська знову очолила філію «Товариства руських жінок». З того часу вона була незмінною головою філії до середини тридцятих років. Займається й іншою громадською роботою. Опікується стрийським Пластом, є секретарем філії «Просвіти». У 1934 році була делегаткою на жіночий конгрес у Станіславові. Під кінець тридцятих років М.Весоловська дедалі більше орієнтується на політичну діяльність, підтримує націоналістично налаштоване крило «Союзу українок». З приходом більшовиків Марія не покинула Стрия, хоч передбачала свій арешт. Її арештували 24 грудня 1940 року. Після п'яти років заслання в Сибір вона повернулася на рідну землю. Померла у 1946 році.

Детальна розповідь про батьків дає змогу зрозуміти, в якій сімейній атмосфері виростав Богдан Весоловський. Своєю життєвою позицією батько і мати прищеплювали любов до рідної землі, її пісні та поетичного слова, а відтак, мужнів характер і патріотичний дух синів.

Б. Весоловський народився у важку воєнну пору 30 травня 1915 року у Відні, куди смігрувала сім'я. Це був час великого патріотичного піднесення серед українського народу, сподівань і віри у те, що Україна здобуде державність. Напередодні подій 1918 року, коли Богданові виповнилось три роки, Весоловські знову перебираються до Стрия, до ошатного будинку по вулиці Колійовій. Батьки займаються громадською і політичною діяльністю. Старший на 12 років брат Ярема, продовжуючи навчання в українській гімназії, був активним пластуном і належав до окремої Стрийської пластунської сотні добровольців УГА, брав участь у подіях Листопадового Зриву.

Після поразки української революції Марія Весоловська якийсь час виховувала синів без батька: у 1919-1920 роках Остап Весоловський був політичним в'язнем польської тюрми. Так польська влада відплатила йому за активну громадянську позицію в часи ЗУНРу. Повернувшись з тюрми, Остап знову займається юридичною практикою.

Весоловські прагнули дати дітям добру освіту: Ярема вчиться у Високій технічній школі у Данці; Богдан, здобувши початкову освіту, в середині двадцятих років вступає до Стрийської гімназії. Одночасно навчається у філії Вищого музичного інституту імені М.Лисенка, яка діяла у Стрию від 1913 року. Лекції в інституті читали відомі в Галичині музиканти, які завдяки гарному зв'язку залізницею могли доїздити до Стрия зі Львова. Богдан навчався в класі фортепіано. Іспит приймала комісія зі Львова. До Стрия екзаменувати учнів приїздили Станіслав Людкевич, Василь Барвінський. Про один з таких іспитів розповіла сучасниця Б.Весоловського Марта Кравців у збірнику «Стрийщина». З її слів довідуємося, що філія музичного інституту знаходилася у приміщенні колишнього будинку Олесницького, але іспити складали у Народному домі, де було краще фортепіано. Серед тих, хто екзаменувався і грав перед знаменитостями музичного світу Галичини, був і Богдан Весоловський [6, 428].

Попри заняття музикою, в юнацькі роки Богдан цікавився спортом, молодіжним рухом. Він, як і його старший брат Ярема, належав до Пласту, а саме до 5-го юнацького куреня імені Осмомисла. Мандрівки, здійснені пластунами, вчили його розуміти і любити рідний край. Враження юнацьких років потім вилились у його піснях і мелодіях. У 1930 році він з друзями-пластунами здійснив водну прогулянку на човні по Дністру. Фотографії, які збереглися з тих часів, свідчать про те, що Богдан оволодів грою на трубі, що була необхідним інструментом у походовому житті пластунів.

Після закінчення Стрийської гімназії в 1933 році Б. Весоловський вступає до Львівського університету на правничий факультет. При цьому не покидає занять музикою, хоча обирає фах, не пов'язаний з мистецтвом звуків; за часів польської окупації музика могла бути лише захопленням, а не професією, що дає заробіток.

Багато з тих, хто добре знав музичне життя Львова тридцятих років, пригадує, що на молодіжних забавах і вечірках з'явився студент права, який співав і акомпонував на фортепіано, компопував власні танцювальні твори. Це – Богдан Весоловський, що мав неабиякий хист до написання творів легкого жанру. Не одного дивувало, як високоосвічений юрист, володіючи кількома іноземними мовами, став творцем розважального жанру. Богдан пояснював, що поштовхом до розвитку його музичного захоплення було бажання заповнити прогалину в розвитку української розва-

жальної музики і на противагу рекламованій польській естраді, поставити кращу – українську.

Вивчаючи музичну творчість, Богдан Весоловський з молодих років цінував у ній легкість і мелодійність. Він писав повні ритму неперевершені танцювальні мелодії, які можна було співати, як задушевні пісні. На той час єдиним, хто міг конкурувати з Весоловським на цій ниві, був А. Кос-Анатольський. Ось так у львівському молодіжному музичному товаристві з'являється постать обдарованого Богдана Весоловського. Богдан презентує свої мелодії, що відразу стають шлягерами.

Одним із перших його творів стала пісня «Параска». Але найбільше увагу привернуло його танго «Ти і твої чорні очі», яке й стало початком музичної кар'єри композитора.

У Львові Весоловський потоваришував з Анатолієм Косом, також правником за фахом, а музикантом за покликом душі, який згодом почав підписувати свої твори псевдонімом Кос-Анатольський. Друзі разом грають у популярному на той час джазовому оркестрі Леоніда Яблонського. Оркестр складався з двох скрипок, контрабаса, труби й акордеона. Весоловський грав на акордеоні. Оркестр Яблонського концертує по всій Галичині. Багатьом запам'яталися їх концерти на курортах у Черче, чи в Карпатах на Зелем'янці. У програмі оркестру були й твори Весоловського. До речі, в цей же час у Стрию Семен Масний також організовує свій естрадний колектив, який концертує в Стрию та в селах Стрийщини. У його програмі – танго і фокетроти Весоловського.

У 1937 році Богдан закінчує юридичний факультет і отримує титул магістра права. З тривогою стежить за подіями національно-визвольної боротьби в Галичині, є палким прихильником визвольного руху в Карпатській Україні. А з початком Другої світової війни виїжджає до Відня, де вступає до Консульської академії з надією, що в майбутньому його знання дипломата послужать вільній Українській державі. Крім того, Весоловський і далі студіює музику. Гроші на навчання заробляє, граючи на фортепіано й акордеоні в ресторанах Відня. Разом з композитором А.Гнатишиним Весоловський видає легкі українські пісні під фортепіанний чи гітарний акомпанемент. У той час ці твори були потрібні й дуже корисні для українських робітників у Німеччині.

У Відні Весоловський познайомився зі своєю майбутньою дружиною Оленою, дочкою відомих українських громадських діячів Олени та Миколи Залізняка. Перші роки їхнього подружнього життя припали на воєнне лихоліття. Під час бомбардування молоде подружжя, втративши усе нажите майно, з двома малолітніми синами – Остаєм і Юрієм – виїжджає з Відня. Сім'я опинилася на території, окупованій американською владою. Дорога в Україну була закрита. Богдан знав про арешт матері і її заслання до Сибіру. Тривога за життя своєї сім'ї змусила залишитись на чужині. Тут Богданові Весоловському допомогло знання іноземних мов. Його призначають на посаду урядовця прикордонної контрольної служби між Австрією і Німеччиною. Перебуваючи на цій посаді, Весоловський допоміг багатьом українцям, емігруючи, пройти кордон і врятуватися від більшовицької навали.

У 1949 році родина Весоловських виїжджає до Канади. У сімейному архіві збереглася фотолістівка із зображенням корабля «Самарія», на якому Весоловські подолали океан. Родина оселилася у місті Содбурзі. Богдан працює в кооперативі музичних інструментів, одночасно займається громадською роботою: співпрацює з українським хором, драматичним гуртком. Дружина Олена викладає в одній з українських шкіл. З часом Богдан отримує запрошення на роботу до канадського радіо у Монреалі. Він – голова української секції радіо «Сі-Бі-Сі».

Богдан Весоловський почав складати музичні твори ще в юнацькі й молоді роки. Але вповні його талант розквітнув уже в зрілості, далеко від рідної землі, на чужині. Весоловський пише пісні і танцювальні мелодії. Творчий доробок композитора становить понад 130 пісень, які за своєю значущістю є справжнім надбанням української культури. Його пісні і танці відзначаються зворушливою і легкою мелодією, багатством музичних мотивів, ритмічністю, темпераментом і дуже влучним підбором текстів.

Найпопулярнішим серед українців на американському континенті стало танго «Лети, моя тужлива пісне». Весоловський став автором не лише музики, а й слів. Це найхарактерніший твір другого – еміграційного – етапу його творчості. Цю пісню, словнену туги за рідним краєм, співали чи не в кожній українській домівці в еміграції. І навіть оркестранти інших національностей включа-

ли таку приємну мелодію до свого репертуару.

У музичне життя нашої діаспори Весоловський увійшов у п'ятдесятих роках. Тоді він створював музику на власні слова і всі твори писав виключно в танцювальному ритмі. Це – танго, фокстроти, вальси. Його твори видавалися спочатку поодинокими платівками, потім – на довгограючих платівках у супроводі оркестру, хору.

Шістдесяті роки стали ще більш продуктивними. На цей час припадає найбільша популярність композитора. Друзі і шанувальники любовно називали його Бонді. Весоловський сам добирав слова до своїх мелодій. Переважно це твори відомих українських поетів В.Сосюри, О.Олеся, М.Рильського, В.Симоненка, Г.Чубач та ін.

Б. Весоловський був тонким знавцем української поезії. Вдома мав багату поетичну бібліотеку. Кожен вірш, покладений на музику, відзначався глибоким змістом. Весоловський популяризував серед українських емігрантів прекрасну українську лірику. Цю пристрасть до поетичного слова композитор набув ще в дитинстві, під впливом матері, яка й сама була оригінальною поетесою та знавцем української літератури. Богдан Весоловський поклав на музику поезії В.Сосюри «Життя», «Онученька», «Жоржина», «Білі акації», О. Олеся «Ти не прийшла», «Ніч в маю», В.Симоненка «Море радості», М.Рильського «На білу гречку впали роси». Це вже не були пісні до танцю, а музичні твори-роздуми. Виконавцями пісень Весоловського стали М. Вербицький, Т. Косач, А. Добрянський, В. Луців. Але найкращим інтерпретатором його творчості був Анґін Дербіш. Виконували його пісні й квіртет «Верховина», тріо «Гроянда».

Головна частина спадщини Б. Весоловського збережена в публікаціях творів і платівкових виданнях. Перша платівка його творів під назвою «Верба» з'явилася на початку 1960-х років. Символічною була сама назва, яка навіювала спогади про Україну. Обкладинку до музичного альбому дуже вдало виконав виходець зі Стрийщини художник Едвард Козак. Напевно, і Козаку, і Весоловському близькими й приємними були спогади про ті розкішні верби, які росли понад річкою Стрий у лузі. Ця платівка стала найбільш популярною. Вона декілька разів перевидавалась.

Другий альбом Богдана Весоловського під назвою «Зірка» побачив світ у 1967 році. На платівці записано сім пісень на слова українських поетів і дві музичні мініатюри для оркестру. Як і на попередній платівці, творам притаманний тужливий ліризм, задума, ностальгія. Альбом виданий завдяки гуртові торонтських меломанів.

Остання (третя) платівка Богдана Весоловського під назвою «Мрії» видана у 1970 році канадською фірмою «Ехо». Платівка була видана за останнім словом звукозаписувальної техніки того часу. Пісні композитора й цього разу базувалися на текстах українських поетів. У піснях тангового ритму – стихія українського степу і зоряної ночі.

Творчість Богдана Весоловського займає особливе місце в житті еміграційної гілки українського народу. Легка лірична пісня, побудована на темах любові і розлуки, туги за рідним краєм, ґрунтується на типовому українському поєднанні мажору з мінором і знаходить шлях до глибин національної душі.

У 1971 році Богдан Весоловський відвідав Україну. Зрозуміло, в той час українська громадськість не була в повному обсязі знайома з творчістю композитора. Туга за рідною землею наклала відбиток на тонку душу композитора. Невдовзі він захворів і помер у грудні 1971 року. Прах Богдана Весоловського у 1972 році привезено до Стрия і поховано у родинному склепі на міському кладовищі. Так Богдан Весоловський повернувся на рідну землю навечно. Він похований поряд з такими видатними діячами Стрийщини, як Остап Нижанківський, Нестор Нижанківський, Ольга Бачинська.

Вагомим внеском до популяризації творчості композитора став випуск на рідній землі двох його пісенних збірників, які мають назви «Прийде ще час» та «Я знов тобі». Упорядник та редактор Олександр Зелінський доповнює ці нотні видання вступними статтями, де аналізує еволюцію музичного стилю митця. Він зазначає, «що стильові орієнтири музики Б.Весоловського були скеровані у бік загальносвітового, певною мірою, позаетнічного естрадного мистецтва, він працював організаційно і духовно у нерозривній сув'язі з українським музичним процесом» [7; 8]. Завдяки виходу в

світ цих збірок його пісні назавжди залишаться на Батьківщині і стануть окрасою багатьох концертів, на них зростатиме нове мистецьке покоління.

У цій статті хотілося ще раз нагадати українському суспільству про здібну людину, композитора, що без галасу і самореклами робила свою справу для збереження українства і його розвитку, повернути на батьківщину пам'ять про Б.Весоловського і його славу; зробити доступним багатьом сучасним співвітчизникам прекрасний пласт нашої музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Богдан Весоловський // Новий шлях. – 1981. – 21 листопада.
2. Калинич Л. Пам'яті талановитого композитора // Гомін України. – 1973. – 21 квітня.
3. Кузь В. Нова платівка «Зірка» // Вільне слово. – 1967. – 17 липня.
4. Левицький В. Другий альбом Б.Весоловського // Новий шлях. – 1961. – 3 червня.
5. Молчко У. Богдан Весоловський повертається до рідного краю // Міст. – 2000. – Листопад. – №4.
6. Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 3-х т. – Т.2. – Нью-Йорк, 1990.
7. Весоловський Б. Прийде ще час / Упорядник і редактор О.Зелінський. – Ч. 1. – Львів: «Галицька видавнича спілка», 2001.
8. Весоловський Б. Я знов тобі / Упорядник і редактор О.Зелінський. – Ч. 2. – Львів: «Галицька видавнича спілка», 2002.

Оксана Фрайт

ПРИНЦИП ПРОГРАМНОСТІ В ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ

Фортепіанний доробок Миколи Колесси – видатного українського композитора, диригента, педагога, музикознавця – одна з яскравих самобутніх граней його різнобічного таланту. Саме в цій ділянці творчості він уперше для себе і вперше в національній музиці виступив сміливим новатором, застосувавши деякі модерні елементи з арсеналу конструктивізму. Традиційне для українських композиторів використання фольклору в фортепіанній музиці також зазнає в М.Колесси своєрідної модифікації, а звернення до усталених загальноєвропейською практикою форм та жанрів набуває оригінального етноспрямованого трактування. Можна твердити, що й більшість складових фортепіанного письма (мелодика, фактура, ритм, гармонія та ладовість тощо) проторували нові шляхи для його наступників.

Поза тим, фортепіанна музика митця не надто повно висвітлена в існуючих музикознавчих публікаціях. З виданого в останнє десятиліття привертає увагу стаття Л.Ніколаєвої та К.Колесси про камерно-інструментальну творчість митця зі збірника «Микола Колесса – композитор, диригент, педагог» під редакцією Я.Якубая. Хоча у статті й підкреслюється кількісна перевага програмних опусів, проте автори ставлять інші завдання: характеристика жанрової палітри, фольклорні впливи тощо. У монографії Л.Кияновської «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст.» розглядаються лише «Дрібнички», «Пасакалія, скерцо, фуга» та «Сонатина», як зразки творчості, що відобразили стильові орієнтири молодого Колесси в 30-х роках ХХ століття. Тому видається доцільним спеціально вияскравити природу програмності фортепіанної музики митця, в чому й полягає мета запропонованої статті. Завданнями є: виявлення зв'язків фортепіанних творів з позамузичним світом та визначення засобів і прийомів композиторського письма, адекватних до конкретно-образних імпульсів натхнення. Або ж можна висловитися коротше, використовуючи «модний» нині запозичений із філософії термін: зацікавлення викликав герменевтичний аспект. Стаття подає у кожному окремому випадку один із варіантів тлумачення музичного тексту, оскільки кожен мистецький твір повинен розглядатися як «джерело поняттєвої невичерпності, створюваної реципієнтом» і, отже, «дає інформацію сам про себе» [1, 7].

Уже в ранньому віці у майбутнього композитора пробудився потяг до фортепіано. «З першого ж дня він наче «прищепився» до інструмента. З-під його невправних пальців виринали різні мелодії. Спочатку це була своя «інтерпретація» знайомих народних пісень, згодом композиторські зді-

бності розвивались, і Микола почав створювати «музичні характеристики» своїх приятелів і гостей. Маленькі музичні дотепи свідчили про образність мислення юного музиканта» [2, 11]. З початком Першої світової війни родина переїхала до Відня, де М. Колесса брав приватні уроки гри на фортепіано, а пізніше навчався в музичній школі італійської піаністки Марієтти де Джеллі. Прикметно, що першими пробами пера стали саме фортепіанні композиції – «Мазурка» та Думка для фортепіанного тріо. Хоча надалі творчі ресурси прикладаються в основному до симфонічної і вокально-хорової гаузей, та, крім того, багато енергії, сили й часу відбирає диригентська й педагогічна праця, композитор спорадично звертається до написання фортепіанної музики впродовж більше 60-ти років (для інших інструментів камерної музики він не писав).

Перш ніж вдатися до конкретних аналізів, варто підкреслити деякі моменти, які проливають світло на схильність М. Колесси до програмності. По-перше, це залурення з дитинства у рідну пісенно-танцювальну фольклорну стихію (найбільше Карпатського регіону). Мелодії, записані на фонографі батьком, ученим-фольклористом зі світовим ім'ям, запали в душу сина, як і краса гірських красивдів, поетичність народних легенд і переказів. Промовистими свідченнями цього є назви ряду фортепіанних творів: сюїта «Картинки Гуцульщини», Сонатина з програмними заголовками частин («Слідами Довбуша», «Довбуш і Дзвінка», «Біля вогнища»), Прелюди «Гуцульський» та «Про Довбуша» (на тему пісні «Ой попід гай зелененький»). Іншою мотивацією тяжіння до конкретизації змісту слід вважати серйозне захоплення молодого М. Колесси живописом, яке настільки заволоділо ним, що деякий час він навіть вагався з остаточним вибором основного роду діяльності. Це також наклало свій відбиток на індивідуальну манеру письма, викликало рельєфну, часто картинну зображальність музики, неповторну мальовничість звукової палітри. Вище наведена цитата з нарису О. Паламарчук щодо образності мислення М. Колесси, здатності вже у дитинстві створювати імпрізаційні музичні портрети – не маловажливе свідчення на користь висунутих припущень (зрештою, симфонічна творчість також дає приклади звернення до програмності).

З точки зору характерного для композитора трактування програмних прообразів показовою є його Сонатина. Можна припустити, що поява твору була навіяна прикладом його вчителя, чеського композитора та педагога, в доробку якого – шість сонатин. З іншого боку, з'являються паралелі з давнішими прецедентами західноєвропейської музики, коли композитори Й. Кунау та Л. Бетховен ставили сонатний стиль на службу програмності. Проте, якщо Кунау в циклі сонат відтворює біблійні епізоди, а Бетховен у Сонаті № 26 (назви частин «Прощання», «Розлука», «Зустріч») наближається до романтичної естетики, тобто вони піднімають загальнозначущі, універсальні теми, то в центрі уваги М. Колесси – герой національної міфотворчості, до постаті якого автор звертається неодноразово. Довбуш стає для нього уособленням найкращих народних рис, символом патріотизму.

Хоча у Сонатині відсутня програма сюжетного типу, тобто немає послідовного опису подій, усе ж легенди про народного месника володіють значною сугестивною силою. Циклічний твір становить собою три довільно вибрані картини, пов'язані з мальовничим карпатським краєм і з переказами про долю опришка. Основний акцент покладено автором на колористичний план: перша частина «Слідами Довбуша» – це створення атмосфери гірського середовища завдяки асиміляції певних елементів гуцульського фольклору; друга «Довбуш і Дзвінка» (ноктюрн) – любовно-лірична сцена з опосередкованим відтворенням карпатської ночі (що зазначено в жанровому окресленні); третя «Біля вогнища» – побутово-танцювальна замальовка, що спирається на ритмічності старовинного чоловічого танцю «Аркан».

Драматургія циклу у взаємодії з програмним тлумаченням нагадує сюїту – в плані зіставлення частин. Але з огляду суто музичного розвитку – вкладається в нормативний формат традиційної сонатності аж до ранньокласичних зразків з їх чіткістю і ясністю архітектоніки. Подібно як і в більшості великих масштабних форм західноукраїнських композиторів, зокрема деяких узагальнено-програмних симфонічних поемах С. Людкевича, чи в оркестровій сюїті В. Барвінського, або у ж сюїті для струнного оркестру «В горах» самого М. Колесси, специфічно музична логіка підкорює собі програмний задум, вкладає його в межі тишових форм, а не навпаки, як це спостерігалось в пізньоромантичній зарубіжній творчості.

У першій частині панує звуковий карпатський «ландшафт». Теми головного героя, як такої, немає. Натомість відтворено «дихання» його батьківщини. Цим пояснюється недраматичність та неконфліктність цієї частини і майже «гайднівська» типowo неокласицистична стабільність її образного світу. Цікаво зіставити фольклорне та авторське начала в музичній мові, позаяк спорідненість із мелосом карпатських пісень очевидна, а закономірності побудови коломийок зберігаються і в ладовій основі, і в ритміці, й у типі розвитку. Можна навіть знайти деякі автентичні зразки коломийок для порівняння з темами частини. Однак ставлення композитора до фольклору не є етнографічним копіюванням. Авторська індивідуальність помітна не тільки у фактурному збагаченні тематизму, його органічному поєднанні з розповсюдженим типом викладу класичної сонати, а й у самій структурі.

Перші два такти головної теми з їх енергійними маршовими ходами на кварту в пунктирному ритмі дещо контрастують зі своїм продовженням, у якому проступають інтонації народнопісенного коломийкового «жалю». Таким чином досягається синтез різножанрових інтонацій. Коли врахувати ще третій танцювальний елемент теми, то вона стає доволі багатозначною за інтонаційним «словником» і свідчить про вдумливе і своєрідне перетворення М. Колесою фольклорних витоків. У гармонічній мові композитор вільно оперує досягненнями сучасної йому техніки, не «зловживаючи» модерними дисонантними співзвуччями чи поліладовими утвореннями, разом з тим виразно загострюючи або трансформуючи окремі особливості народного художнього мислення. Наприклад, у побічній партії коломийкова тема накладається на невластивий їй хроматично сповзаючий бас. Програмна ідея – статична картинність впливає і на драматургію розвитку частини, обумовлюючи певну незмінність загального емоційного тону. Терпкий гармонічний колорит також викликає виразні програмні асоціації – частина «Слідами Довбуша» розшифровується як ланцюг розкішних краєвидів.

Друга частина «Довбуш і Дзвінка» – прозора пастораль, яка ескізно накреслює портрети закоханих. Ця частина, як і попередня, акцентує не стільки експресивні, скільки колористичні якості загального образу, але, на відміну від попередньої частини, тут домінують сутінкові приглушені тони. *Andante cantabile* – натхненний зразок інтимної лірики. Прониклива ніжна мелодія неквапно і тихо ліється, відтворюючи щирість почуттів та емоційні пориви закоханої пари героїв. Любовно-лірична програма може тлумачитись довільно, але чомусь дуже легко собі уявити балетну сцену під цю чудову музику – настільки вона пластична й виразна (хоча композитор уникає будь-яких суто зображальних моментів).

У третій частині принцип вітлення програми аналогічний до двох попередніх з тією лише різницею, що тут підкреслюється не стільки споглядальний, скільки дійовий ракурс основної тематичної лінії. У традиційній для сонатного алегро формі фінальних частин – рондо-сонаті – послідовно проходять теми, більш чи менш пов'язані зі старовинним героїчним «Арканом». У відображенні прадавнього танцю – ритуального дійства біля вогнища – вбачаються паралелі з загальнохудожньою течією початку ХХ ст. – фовізмом, яка прославляла «світанок людства», тобто первісні начала, стихійні сили, автохтонні обряди. В подібних творах різних композиторів – від Стравінського до Бартока, як вважає Г. Головинський, можна знайти «фольклорні за походженням засоби: стислість, формальність настирливо повторюваної мелодичної фрази, поспівки плюс нагнітальні можливості ритмічного остинато» [3, 99].

Окремі «спалахи» дисонантних співзвуч та зіставлення далеких регістрів у фіналі викликають певні аналогії з картинною програмністю. Подібно до попередніх частин елементи фольклорного мелосу трактовані індивідуально, співвідносяться відповідно до авторського задуму і розцвічуються свіжими гармонічними знахідками, які позбавляють гіпотетичну цитату її буквализму. В цьому сенсі М. Колеса сприймає фольклор подібно до Б. Бартока: він не підганяє народний мелос до норм пізньоромантичної гармонії, а використовує закладений у фольклорному матеріалі потенціал. Скажімо, вживає акордику, безпосередньо зумовлену діатонічними ладами, на що вказує В. Золочевський [4, 32]. Тому навіть найгостріші дисонантні звучання в Сонатині виглядають доречними на загальному ладогармонічному тлі, у контексті розвитку.

Дещо відмінний портрет улюбленого героя постає в прелюді «Про Довбуша», котрий ґрунтується на темі народної пісні «Ой попід гай зелененький.» Вже сам збіг назви твору і змісту вико-

ристаної пісні говорить про цілісність наміру і прагнення якомога повніше висвітлити обрану тематику. Адже в українській фортепіанній музиці існує немало творів на фольклорній основі, де про подібний синергізм можна лише здогадуватися. Або ж зазначається тільки жанрове окреслення як доповнення до назви першоджерела. Тому в даному випадку принцип фольклорної програмості, коли запозичена пісня диктує інструментальному творові свою семантику, спрацьовує однозначно. Довбушу присвячено чималу кількість пісень, казок, переказів. Це дійсно народний герой.

Якщо в Сонатині М. Колесси йде шляхом об'єктивації погляду на нього, ніби крізь товщу віків і крізь масив усної народної творчості, то в Прелюді – це більше особистий «відгук», в якому суб'єктивне злилося з епічним. На цю думку наштотує імпровізаційний тип викладу, що спирається на варіантно-варіаційне розгортання музичного матеріалу. Це наче міні-балада, оскільки нарративного характеру тема щоразу отримує нові нюанси змісту. Її мелодичні поспівки оздоблені мелізмами. Значне семантичне навантаження несуть гармонічні ефекти, зокрема вже в другому такті розчленений («улюблений Колессою», як зазначає О. Козаренко) акцентований щабель звучить якось болюсно-надривно, хоча його напруження трохи згладжується (навіть «упокорюється») наступним поступковим ходом.

Навіть мажорний початок репризи не розсіює пануючого «думного» колориту – експресивного й водночас журливо-скорботного. Таке трактування логічно випливає з огляду на трагічну долю Довбуша. Але композитор протиставляє загальному настрою розповіді фінал п'єси. Поступово парощується сила, після крещендного ходу з'являються мужні акорди, наче Довбуш, як казковий велетень, постає в усій своїй величч. Ремарка «рiшучо» для завершення прелюди – остання крапка автора – сповнює відчуттям того, що Колесса не мириться з невблаганним кінцем: Довбуш – назавжди!

Зразком картинної програмості з абсолютною відповідністю поширених уявлень і асоціацій, пов'язаних з даною програмою і музичним втіленням, є «Осіній прелюд» М. Колесси. Тут також в ідеальному співзвуччі і назва й те, що вона окреслює. Розвиток п'єси полягає у висвітленні різних емоційних нюансів єдиного загального стану. Композитор ніби «тиражує» сумний образ, подаючи його під різними кутами зору: меланхолійна задума, тривога, хвилювання, «момент розпачу», згасання і просвітлення. Послідовність зміни настроїв вказує на те, що осінній образ прелюди не стільки зовнішній, зображально-ілюстративний, скільки асоціативний.

Поетично-філософська символіка «осіннього» як безнадії, невідворотності сягає античності, проходить крізь віки у творчості митців слова, пензля, звуку. Пора натхнення навіває роздуми про нерозривну єдність буття людини і природи: «Осінь – відслоняє далину, розсуває обрії. Спалахнувши барвами, тут же й забирає їх, одну по одній, з-перед очей, дедалі й на звуки скупишає. Осінь призвичає людину... до зустрічі... з Вічністю. А ще – привчає людину до самотності, радше до перебування наодинці зі своєю душею: зір і слух, не знаходячи, за що б ухватитися, звертаються всередину – по своє. Тоді сама душа – і бачить, і чує» [5, 219]. Душа митця – додамо – ще й ділиться з тим, що чує і бачить.

«Осіній прелюд», присвячений доньці Ксенії, – винятковий, незвичний для почерку М. Колесси. Він дещо випадає із загального ряду фортепіанних опусів, але водночас говорить про досконалу майстерність автора та широту творчих устремлінь. Якраз у цьому прелюді студії над образотворчим мистецтвом найбільше далися ознаки, тим паче, що твір належить до імпресіоністичної стилістики. Варто згадати, що, навчаючись у Празі, М. Колесса брав уроки у Федора Якименка (учня М. Римського-Корсакова) – українського композитора, котрий у зв'язку з рядом обставин був вилучений з національного духовного життя. Протягом свого тривалого творчого шляху Якименко виразно тяжів до символізму та імпресіонізму, тож, безперечно, передавав секрети звукопису, зосереджені у сферах гармонії та фактурного викладу, своїм учням. Відтак не без впливу Якименка вдалося М. Колесі здійснити настільки вдалий «прорив» у типову для імпресіоністів царину вражень.

Подібним до скрябінського «томління» настроєм (невипадковою є авторська ремарка *Andante amoroso*) перші два речення вводять в осінню атмосферу. Гармонічні блукання, зсуви, мінливість та загальна тональна невизначеність поруч зі секвенційними способами розвитку стають і надалі провідними засобами виразності. До них доулачується динамічна шкала, часом доволі «капри-

зна». М'яке й дещо безвольне перетікання одних фраз у інші підводить до першої фази наростання звучності. В цьому епізоді за настирливим повторенням пунктуваної ритмоформули можна вловити навіть завуальовану імітацію прощального квиління відлітаючих журавлів. Наступна фаза розгортання, яка веде до кульмінації прелюду, складається з двох хвиль. Перша – після тривалого підйому несподівано уривається раптовим затиханням, друга виростає з нього і закінчується пристрасним емоційним спалахом. Поступово все заспокоюється і з репризою повертається початковий настрій, але ще більше субтильний (як марево кризь осінні дими). Лінії фактури розводяться по крайніх регістрах, звукова маса, дедалі розмитіша і невагоміша, остаточно розчиняється на трьох *p*. Художня переконливість цього твору досягається взаємодією емоційної градації та колористичної палітри.

Аналіз втілення принципу програмності у фортепіанній музиці М. Колесси був би неповним, коли б не звернутися до творчості для дітей. Мініатюра «По дорозі жук, жук» з циклу «Дрібнички» – модерна обробка народнопісенного зразка, портретно-характеристичний спосіб його тлумачення. Це опосередкована звукова подоба химерної вайлуватої постаті, утворена за допомогою дисонансних політональних зіставлень партій правої та лівої рук. Тема всім відомої жартівливої народної пісні осмислюється композитором достатньо індивідуально, трансформуючись відповідно до власного контексту. Така суттєва трансформація зумовлена завданнями гротескного музичного зображення. Суто з технічного боку слушним є спостереження дослідників про виявлену близькість цієї п'єси з прийомами Б. Бартока [6, 39]. Але в плані дотепу така природійна маршовість радше перегукується з образами С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича (зокрема, згадується «Похід коників-стрибунців» з «Дитячої музики» С. Прокоф'єва (1935)).

Колискова «Спи, Ксеню» – лагідне звернення до донечки. Це осучаснена стилізація народнопісенних зразків жанру. Композитор зберігає основні властивості пісень того роду: вузькооб'ємні мотиви, мірність ритму, повторюваність. Характерний гуцульський ладовий колорит з підвищеними четвертим та шостим шаблями в мінорі витончено доповнюється багатого гармонічною мовою, наближеною до імпресіоністської манери (зокрема, на неї вказує дисонуюча вертикаль з розхитуванням функційної основи). Тут панує споглядально-колористичний тонус. Епізодична поява заколисливої метроритмічної формули «гальмується» псевдосинкопою.

В мініатюрі «Серед пастушків» своєрідно переплітаються звукозображальні та звукописні асоціації. З одного боку, назва налаштовує на відповідну імітаційну «гру звуками», а з іншого – на мальовниче гірське пейзажне оточення, яке примножує звукову перспективу. Основним інтонаційним матеріалом є трембітання пастухів, викладене з просторовим фонічним ефектом, що відтворює відлуння в горах.

Сам наспів відзначається максимальною простотою і лаконічністю мелодичного рельєфу, проте свіжо й оригінально розвивається композитором протягом цієї фортепіанної п'єси. Тут можна вирізнити три вузлові моменти «модернізації» традиційного наспіву. По-перше, це ладотональне зміщення в дуже контрастну сферу – з До-мажору в Мі-бемоль-мажор в дусі дванадцятитонової діатоніки (не модуляція, а висотне переключення поряд з прийомом «ладового блукання»). По-друге, це вдало знайдені контрапунктні елементи, спочатку у вигляді гетерофонних підголосків, котрими розріджується органічний пункт, візніше – взаємодії двох виразно контрастних голосів (у сукупності вони отримують вагомим образним навантаженням як перегуки пастушків). По-третє, великою є роль позиційності гармонічних змін. У результаті отримуємо образну сценку, оформлену просторово і дуже барвисто.

Інші програмні твори композитора – «Картинки Гуцульщини» (сюїта з чотирьох частин: «Прелюд», «Контрасти», «Колискова», «Веснянка») та Гуцульський прелюд – репрезентують узагальнено-картинний тип програмності, об'єднуючись тотожністю тематичною та ідейною. Їм властиве «поєднання поезії, лірики з веснянковою щедрістю барв, сонячністю та радістю життя» [7, 6]. Групу «Карпатських п'єс» органічно доповнює «Фантастичний прелюд», сфера образності якого доречно порівнюється з фантазмагорією М. Коцюбинського. В українській фортепіанній музиці вже зустрічалося звернення до ірреальних істот – Я. Лопатинський у вальсі «Русалки» та М. Завадський в «Українських танцях ельфів» вирішували цю тематику в салонно-романтичному ключі, в дусі свого

часу. М.Колесса насамперед модерною ладотональною та гармонічною організацією твору виводить музичну фантастику на нові обрії. Якщо його наступники (М.Скорик «У лісі», Б.Фільц «Закарпатська новелетта № 9»), продовжуючи цей напрям, розвиваючи засади М.Колесси, змальовують також і злі, грізні сили, то в прелюді М.Колесси – виключно добрі, граційно пурхаючі й політні, що тихо і гасмично ширяють у високих регістрах.

Розглянуті показові фортепіанні твори М.Колесси яскраво демонструють особливості застосування ним принципу програмності. Як видно, здебільшого автор прагне конкретизувати свій задум розмаїто – через пояснення різного рівня, найчастіше поєднуючи словесне окреслення зі жанровим, кожний раз демонструючи винахідливість і художній смак. Фортепіанні твори композитора тісно пов'язані з українською ментальністю, вони часто спираються на фольклорні джерела, а їх музична мова стилістично близька до пісннотанцювальної народної лексики. Не менш важливим імпульсом фортепіанної творчості М.Колесси є також інструментальна народна музика. Ці фольклорні джерела завжди переосмислені митцем в індивідуальній манері, з них елімінується пайсуттєвіше зерно, а в їх перевтіленні помітне (навіть більше, ніж у інших галицьких композиторів ХХ століття) прагнення до модерних прийомів музичної виразності, до подолання традиційного сприйняття фольклорного матеріалу в індивідуальній інтерпретації. О.Козаренко, визначаючи колессівський тип «роботи з фольклором» як «моностильовий» [8, 177], підкреслює «композиторську інвенційність у тонкому відтворенні та розвитку особливостей національного музичного мислення». Система музично-виразових засобів, якою оперує М.Колесса в цілому, свідчить «про вишукане поєднання неокласичних, неофольклористичних та імпресіоністичних ознак» – вважає Л.Кияновська [9, 240]. Він є творцем фортепіанної музики, мова, словник і стиль якої своєрідно і самотутньо наповнені.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Г.-Г.Гадамер. Герменевтика і поезика. – К.: Юніверс, 2001. – С. 7-15.
2. Паламарчук О. Микола Колесса. – К.: Муз.Україна, 1989.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981.
4. Золочевський В.Н. Ладогармонічні засади української радянської музики. – К.: Муз.Україна, 1976.
5. Содомора А. Сивий вітер. – Львів: Літопис, 2002.
6. Ніколасва Л., Колесса К. Камерно-інструментальна творчість // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: 36 статей. – Львів, 1996. – С. 30-43.
7. Гнатів Т. Передмова до нотного видання: М.Колесса. Вибрані фортепіанні твори: К.: Муз.Україна, 1984. – С. 5-7.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: вид-во НТШ, 2000.
9. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000.

Оксана Гнатишин

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО. ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ

Ось уже 20 років, як нема серед нас композитора, народного артиста України, професора, відомого громадського діяча Анатолія Кос-Анатольського. Свій талант митець виявив у багатьох сферах творчості. Попад сорок років він блискуче поєднував різноманітні види мистецької діяльності, багатогранну композиторську творчість, плідну працю ґрудованого педагога й активного громадського діяча. Як композитор, він розкрився у багатожанровій палітрі музичних творів. Фахівцям і слухачській аудиторії спадщина композитора в більшості відома, та все ж значна частина творів так і залишилася неопублікованою, а отже мало знаною. Це є ускладнюючим фактором для існуючої сьо-

годні необхідності переоцінки нашого недавнього минулого, зокрема його «емблематичних постатей», до яких без сумніву належить А.Кос-Анатольський. При невеликій часовій дистанційованості від моменту творчого акту неспросто визначити роль і значення митця в національному стильоутворючому процесі. Запобігти можливій недооцінці, або ж невмотивованим критичним судженням повинен уважний розгляд і глибокий аналіз «катакомбної», «шухлядної» частини творчої спадщини композитора.

У загальному творчому доробку А.Кос-Анатольського доля інструментальної музики є порівняно невеликою. Деякі моменти історії її створення стали предметом пропонованого дослідження.

Відповідно незначною є і кількість автографів цих творів у архіві композитора, що стали у нашому випадку об'єктом вивчення. На жаль, ділянка інструментального доробку митця на джерельному рівні вивчення недостатньо. Зважаючи на неможливість фахового її опрацювання без вивчення збережених матеріалів варто розглянути їх ближче. Саме це і визначило мету пропонованої статті, прагнення досягти якої можливе через вирішення таких основних завдань: висвітлити та відповідно інтерпретувати збережені автографи творів інструментальної музики; у обраному жанрі визначити головні напрями творчого процесу.

На відміну від пісень, солов'яків та хорів, над якими композитор працював упродовж усього життя, твори для скрипки, фортепіано, віолончелі, арфи, гобоя чи окремі зразки симфонічної або апсамблевої музики створювались хоч і паралельно, та все ж децю відсторонено, ніби супроводжуючи основний напрям творчості.

Першими за часом створення композиціями інструментального жанру були твори для скрипки, які А.Кос-Анатольський почав komponувати на межі 40-50-х років. Про це свідчить важливий документ: у архіві композитора зберігається укладений ним же хронологічно список творів, у якому першопол за порядком у цьому жанрі названо «Вечірню мазурку» для скрипки і фортепіано (1949). На жаль, автограф чи хоча б якась копія цього раннього твору не збереглися, а тому говорити про детальніші відомості початку інструментальної творчості композитора не доводиться.

Пізнішими за часом створення є три фрагменти з балету «Хустка Довбуша»: Танець Дзвінки, Мазурка ля мінор і Романс у тому ж укладі. До скрипкової музики композитор звертався і пізніше. Загалом протягом багатьох років творчої діяльності активність А.Кос-Анатольського змінювалась і до кінця життя набула такого вигляду:

1949	Вечірня Мазурка
1950	Баркарола
1953	Колискова
1955	Закарпатська рапсодія
1956	Мрії. З опери «Назустріч сонцю» ¹
1957	Адажіо. З балету «Сойчине крило» *
	Думка і танець. З балету «Сойчине крило»
	Куяв'як і оберек. З балету «Сойчине крило» *
	Полька. З балету «Сойчине крило» *
1962	Поєма-рапсодія
1964	Біля водограю
1973	Фантазія на тему пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»
1981	Пасакалія
	Мазурка*
1982	Верховина. Поєма
1983	Вальс*

Навести тут повний список скрипкових творів композитора змушують надто розрізнені дані,

¹ Згадок про твори, позначені * у виданнях про композитора не знаходимо, немає їх назв і в авторському хронологічному списку. Однак їх рукописи у вигляді копій Л. Розенберг зберігаються в архіві композитора у завершеному вигляді

які подають відомі монографічні дослідження про композитора. Ще менше відомостей містить згадуваний хронологічний список творів: надто вже неухважно поставився композитор до свого доробку в цьому жанрі, внісши до переліку лише вісім назв. Таким чином, завдяки збереженим у архіві А.Кос-Анатольського матеріалам вдалося реконструювати картину створення творів для скрипки. Переважна більшість тих з них, які побачили світ у друкованих виданнях, на жаль, не збереглися серед матеріалів архіву у вигляді повного (зі скрипковою партією) автографа композитора. Залишились лише окремі чернетки або ж неповні копії, переписані, судячи з почерку, довголітньою помічницею композитора Л.Розенберг. З огляду на усталену протягом багатьох років звичку надсилати до видавництва виключно копії (нагадаємо про позначку на найбільш повних і точних автографах «власність композитора») мусимо констатувати прикрий факт їх відсутності або (що найгірше) втрати.

Наведений повний перелік скрипкових творів А.Кос-Анатольського свідчить про їх програмність, яка «не конкретизується певним змістом, а здебільшого носить узагальнено-картинний характер» [1, 61]. Авторські назви творів вказують на певне коло образів («Гомін Верховини», «Біля водограю») і настроїв («Мрія», «Колискова»). Інколи первісний задум змінювався. Прикладом є хоча б автограф Баркаролі, на титульній сторінці якого спочатку був заголовок «Серенада», який автор пізніше перекресляв. Так «вечірня пісня» стала «піснею на воді».

Такий же пісенний характер мають Романс і Колискова, а також фантазія на тему пісні «Ой ти, дічино, з горіха зерня». Нерідко мелодика деяких творів для скрипки має яскраво виражену танцювальність. Такими є переважно переклади для скрипки балетної музики А.Кос-Анатольського: Танець Дзвінки і Мазурка з балету «Хустка Довбуша», Адажіо, Думка і танець, Куяв'як і оберек та Полька з балету «Сойчине крило». Їм притаманні і деякі прикмети народної інструментальної музики: фольклорні інтонації, гармонічні комплекси, жанрові моделі, тональні плани.

В архіві композитора зберігається цікавий документ – протокол невстановленого засідання, датований вереснем 1950 року. Це два аркуші рукопису, судячи з почерку – автограф А.Кос-Анатольського. На засіданні були присутні композитори – викладачі Львівської консерваторії: С.Людкевич, М.Колесса, Р.Сімович, а також В.Задерацький, І.Вимер, А.Солтис, О.Лисенко, Є.Козак (усього 16 прізвищ). А.Кос-Анатольський, очевидно, нашвидкоруч занотовував сказане на зібранні. На ньому демонстрували свої твори молоді автори О.Теплицький та Анатолій Кос, а старші ділились враженнями від почутого, аналізували, давали поради. У протоколі, серед іншого, є висловлювання Людкевича, Колесси, Задерацького, Сімовича про почуті Романс, дві Мазурки, Танець Дзвінки А.Кос-Анатольського. Станіслав Людкевич, наприклад, відзначив у Романсі вплив Рубінштейна, а в Мазурках (як, до речі, і М. Колесса) – Шопена. Солтис не задоволений їх «капризністю». Задерацький і Вимер зазначили у Мазурках їх «несучасність», вказуючи, що ця музика «не радянська». Такої ж думки дотримувався і Теплицький, котрий зауважив, що у представлених творах нема «духу сучасності». Наостанок Микола Колесса підсумував прослухані твори А.Кос-Анатольського, відзначивши, що «тішитися успіхами його», водночас вимагає бути більш самокритичним до деталей, «визбутися салонності до решти». Молодий композитор серйозно поставився до зауважень і в подальшому його інструментальна музика набула дещо інших рис.

За три місяці до смерті А.Кос-Анатольський написав два скрипкові твори, які виявились останніми: Ноктюрн (липень) та Вальс (серпень). Обидва, як свідчать підписи на автографах з позначкою «Гребенів», створені 1983 року. Зараз важко пояснити причину звернення композитора до інструментальної, зокрема скрипкової музики в останні місяці життя, адже маємо усі підстави не вважати її визначальною у загальному творчому доробку автора. Натомість можемо припустити, що композитор створив ці мініатюри, усвідомлюючи невелику кількість творів цього жанру, а з іншого боку, настроїв згаданих творів, ймовірно, відповідав тодішньому внутрішньому стану А.Кос-Анатольського.

До фортепіанної музики композитор уперше звернувся у 1954 році. Кількісний склад цієї групи творів майже не відрізняється від попередньої. Найбільша активність у цьому жанрі припадає на 1954-55, 1958-60 та 1974-79 роки. Серед здобутків раннього періоду творчості слід назвати цикл

із 6-ти прелюдій та Гомін Верховини³. На жаль, і в цьому випадку чистових автографів названих творів не збереглося, хоча вони (твори) й опубліковані. Проте є чорновики «Гомону Верховини». На одному з них викладено 42 такти музики з позначкою «зміни». На другому – лише 17 тактів і це – «варіант закінчення». Цікаво, що на титульній сторінці автографа є дата «1972», а в кінці твору – «19 / X 1975». Отож, композитор на початку 70-х ще раз звернувся до відомого і популярного серед виконавців твору, коли він уже достатньо давно (у 1959 р.) був видрукуваний.

На зламі 60-х років А. Кос-Анатольський створив на замовлення «Гуцульську токату», скерцо сі мінор. Кілька прелюдій («Погляд в минуле Львова», «Желязова Воля, Прелюдії мі мінор та сі бемоль мінор»). Поштовхом до написання «Гуцульської токати» стало придбання Львівською філармонією нового фортепіано. Про це довідуємось, читаючи напис рукою композитора на титульній сторінці копії Л. Розенберг: «Присвячується – новому Steinway Львівської філармонії». Появою Прелюдій та Скерцо завдячуємо, мабуть, і давньому захопленню композитора романтичною лірикою Шопена (на одній копії, ймовірно, призначеній для подарунка, є напис рукою автора «Пам'яті Шопена»).

На період другої половини 70-х років припадає поява «Ірської легенди», «Буковинської сюїти» (у 2-х редакціях). До цього ж часу відноситься й робота над створенням Раисодії «Вечір в Перечині» для фортепіано та симфонічного оркестру. На жаль, праця зупинилась на етапі створення чернетки (олівцем) клавіру «музичної картини» (визначення автора). Композитор не продовжив роботи над твором у чистому вигляді, не працював над оркеструванням. Оскільки аналіз чернетки свідчить про завершення авторського задуму, нотний текст на ньому чіткий і зрозумілий, то довести справу до кінця – почесне завдання майбутнього.

Що стосується «Буковинської сюїти», то збереглися два чорнові автографи твору. Вони проливають світло на історію формування задуму композиції. Перший (ранній) документ, датований червнем 1976 року, являє собою порівняно невелику (60 тактів) *чотирьохчастинну* композицію: *Аркан, Гагілки, Рондо, Аркан*. Через 10 років (червень 1979 р.) – нове звернення, нова чернетка. Твір значно збільшився (133 такти) і змінив свою структуру: тепер це *тричастинна* композиція: *Рондо, Елегія, Аркан*. У монографії А. Терещенко (1986 р.) йдеться про нову, відмінну від попередньої, *чотирьохчастинну* будову сюїти, по черзі подається характеристика її складових: *Коломийки, Елегія, Аркана, Буковинського рондо*. При цьому відзначається, що в Елегії «майстерно розроблено тему широковідомої свого часу хорової мініатюри «Над Прутом» буковинського композитора Ісидора Воробкевича» [1, 63]. Оскільки жодного нотного автографа, який підтверджував би цю структуру сюїти, в архіві не зберігається, залишилося вдатися до вже згаданого композиторського списку творів. На сторінці, що містить вгорі напис рукою А. Кос-Анатольського «1979 (продовження)» під заголовком «Буковинська сюїта», своєрідно вказано новий, досі невідомий порядок її частин:

- «Буковинське Рондо» - п'еса для ф-но соло
- «Аркан» - п'еса для ф-но соло
- «Над Прутом» - елегія для форт. (Пам'яті І. Воробкевича).

Цікаво, що друга частина – «Над Прутом» – знаходиться в архіві у вигляді чернетки окремого твору (53 такти) і визначена композитором як «Прелюд для фп.». Дата створення – липень 1979 року. Подібно існує і чернетка іншого окремого твору (113 тактів), а саме Коломийки, створеної 1981 року. Ймовірно, вона аж тоді увійшла до «Буковинської сюїти», про що свідчить і новий запис, який з'явився у списку справа: «Коломийка (замість 1981 року)». Отож, задум композитора щодо структурної композиції «Буковинської сюїти» з часом змінювався. «Над Прутом» та Коломийка входили до неї по чергово, відповідно до часу їх створення. Очевидно, у згаданій монографії про композитора йдеться про невідому нам найпізнішу редакцію твору.

Крім названої фортепіанної сюїти, у 1969 році були створені ще дві: «Сині гори» (Сині гори, Полоніза, Місячне колесо, Веселий шум) та «Козацькі могили» (Дума, Далекий гомін, Катакомби, Слава не поляже). У першій програмність базується на цісечно-танцювальних засадах. «Козацькі

³ Тоді ж було написано «Рондо» (1954), вальс «Сніжинка» (1955).

могили» – роздуми про минулі битви, невмирущу славу козаків.

Віолончельна музика представлена в архіві пізніми творами. Це дві поеми – «Вечір в Чорногорі» (1982) та Поема (1981), а також Прелюдія сі мінор і Рондо (1962). Усі вони не надруковані.

Важливою прикметою переважної більшості інструментальних композицій А.Кос-Анатольського є їх романтична піднесеність, що поєднується з елегійністю, картинністю. Вокальність мелодії, її розспівність чи танцювальність бере свій початок з національних джерел.

У симфонічному доробку композитора найбільш відомі три Концерти: для арфи з оркестром фа мінор, для фортепіано з оркестром № 1, який є транскрипцією арфового концерту, та фортепіанний концерт № 2 ля мінор. В архіві Кос-Анатольського є лише автограф партитури другої редакції Концерту для арфи. Як відомо, робота над ним була завершена 10 листопада 1954 року (в кінці твору зазначено навіть час закінчення роботи – «год. 17. 45»). Твір уперше був виконаний Ксенією Ерделі у супроводі оркестру Львівської філармонії під керуванням Миколи Колесси 27 листопада того ж року. У липні наступного року А.Кос-Анатольський відредагував твір, очевидно, з метою його видрукувати. Зміни виявилися незначними і стосувалися, в основному, оркестрового супроводу.

Цікавими матеріалами архіву є також автографи партитур Кантати для мішаного хору та симфонічного оркестру на слова Р. Братуня «Львівська легенда», концертної увертюри «Gaudeamus» («Радіймо») і двох творів для баритона та симфонічного оркестру «Давно те минуло» (сл. Шевченка) і «Ой коли б я сокіл» (сл. А.Кос-Анатольського). З огляду на назви творів, а також авторські присвяти на їх титульних сторінках маємо підстави вважати, що й вони мають яскраво виражені риси програмності. «Gaudeamus» – концертна увертюра, присвячена студентській молоді Львова, «Давно те минуло» присвячується 100-річчю з дня смерті Т. Шевченка, «Львівська легенда», як зазначено в автографі, – «100-річчю Леніна».

Творчий портрет композитора у ділянці інструментальної музики був би неповним, позбавленим однієї дуже привабливої риси, якби огляд матеріалів архіву оминув галузь естрадної музики. В тому, що ім'я А.Кос-Анатольського стало широковідомим, велику роль відіграли його естрадні пісні, які згодом були ним перекладені для ансамблів змішаного складу, естрадних ансамблів. Розважальною музикою композитор захоплювався ще в юнацькому віці, відтоді співпрацював з різними естрадними колективами малого складу, в тому числі й театром мініатюр «Веселий Львів», які на професійному рівні виконували популярні твори. Композитор сам писав для них чимало творів. На жаль, зберігся лише автограф «Джаз-фантазії» – «в'язанки для джаз-ансамблю на мотивах найпопулярніших пісень», датований 1964 роком [2, 309].

Водночас збереглося чимало автографів для струнного ансамблю, ансамблю скрипалів з солістом, фортепіано, струнного квартету. Були це, в основному, аранжування, оркестрування його вокальних композицій [2, 302-307], а тому їх створення відноситься до пізнього етапу творчості, а саме 70-х років. Серед них такі, що на той момент уже стали добре відомими і популярними, як «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» для голосу, фортепіано, скрипки і віолончелі, «Коли заснули сині гори» для баритона та скрипкового ансамблю з фортепіано, «Не грай, скрипалю» для голосу, скрипки і фортепіано, «Соловей і троянда» для колоратурного сопрано, флейти та фортепіано. Однак крім таких перекладів у доробку А.Кос-Анатольського заслуговують на увагу й цілком самостійні твори для скрипкового ансамблю: «Думка і чабарашка» (для скрипки соло та фортепіано), «Пассакалія» (для ансамблю скрипалів) та дві «Рапсодії» (ре мінор та Соль мажор). Оригінальний тематизм композитора і тут «несе в собі родові ознаки мелодики старогалицької елегії, міської пісні-романсу (хроматичне оспівування акордових звуків, секстові ходи, секундові інтонації «зітхання» та ін.), вирізняючись якоюсь особливою ширістю, простотою, інтимністю» [3, 126].

Не маючи на меті вдаватися до глибокого і різностороннього аналізу форми, гармонії, фактури інструментальних творів композитора, відзначимо, що порівняно нечисленні збережені матеріали виявляють досить загальні, хоча й важливі риси творчості А.Кос-Анатольського. Відзначаючи програмність цих творів, не можемо оминати увагою їх яскраво вираженого концертного характеру з елементами віртуозності, «екстравертну яскравість», які на думку музикознавців, «лозирно цілком суголосні естетичним критеріям сопреалізму» [3, 127]. Водночас особлива поетичність вислову, де-

що сентиментальна тематика, «часом надмірна пишність фактурних шат (у фортепіанних п'єсах «Гомін Верховини», «Гуцульська токата», «Мазурка» для скрипки і ф-но) виявляють швидше типологічну спорідненість з «стетикою салону» [3, 127] (пригадаймо Колессівську пораду «визбутися салонності до решти». Притаманною внутрішньому еству митця є ще одна важлива риса, а саме: мелодійність, пісенність, своєрідна «вокальність». В основі мелодики, як правило, – інтонації західноукраїнської народної пісні, гуцульської, бойківської, закарпатської народної музики. Відчутний у них і вплив народного інструментарію. І усе це на тлі переважно нескладної гармонії, зручної, позбавленої карколомних чи витончених прийомів фактури. Цим рисам творчого методу, стабільності кола засобів композитор не зрадив до кінця життя. Додамо до цього і яскраву, характерну тільки цьому композитору образність, часто – віртуозність, ефектність і завжди органічність фактурного викладу і отримаємо загальну картину інструментально-симфонічної музики А.Кос-Анатольського на підставі поодиноких збережених авторизованих чернеток, ескізів, копій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Терещенко А.Анатолій Кос-Анатольський. Творчі портрети українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1986.
2. Архівна спадщина композитора Анатолія Кос-Анатольського. Каталог рукописів / Укл. автор передм. О.Мельник-Гнатишин. – Львів: НТШ, 1998.
3. Козаренко О. Творчість А.Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю // Питання стилю і форми в музиці. Збірка статей. (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка. Вип.4). - Львів: Каменяр, 2001.

Світлана Коробецька

**СТИЛЬОУТВОРЮЮЧІ ФУНКЦІЇ ТЕМБРУ
В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ
(ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ)**

У музиці ХХ століття надзвичайно зросла роль тембру, який не тільки отримав «рівноправність» з іншими засобами виразності, а й почав навіть превалювати над ними. Тембр став авангардним полем художніх пошуків у сучасному музичному мистецтві, яке надає приклади виявлення нових функціональних якостей тембру, що поступово «визрівали» у попередні епохи. Панування тембру, вихід його на передній план, максимальне все це зумовлює гострий інтерес дослідників до тембро-музичних явищ. Дослідження стильоутворюючих функцій тембру тісно пов'язане з вивченням питань загальної теорії музичного та оркестрового стилів. Найскладнішим серед них постає завдання наукового проникнення у «серцевину» стилю – його стильоутворюючий апарат – та з'ясування стильоутворюючих процесів. Тим більше, що художньо-музична практика ХХ століття надала величезний матеріал для наукового вирішення цих складних завдань.

Теоретичні проблеми тембру, висвітлення його окремих функцій в оркестрових творах різних композиторів містяться в роботах М.Агафоннікова, І.Барсової, Ф.Вітачека, Е.Денисова, М.Друскіна, Д.Житомирського, Ю.Кона, Ю.Крейна, Л.Мазеля, Є.Назайкінського, С.Слонимського, Р.Тер-Теряна, І.Фінкельштейна, Ю.Холопова, В.Холопової, В.Цукермана, В.Цитовича, А.Шнітке та ін. В українському музикознавстві питанням тембрової драматургії, окремим аспектам оркестрового мислення композиторів присвячено праці О.Дмитрієва, Ю.Іценка, В.Самохвалова, С.Коробецької, С.Бородавкіна та ін.

Теоретичний аспект дослідження тембру, широкий підхід до його розуміння як об'ємно-інтегрованого явища з висвітленням внутрішньої структури подано в одному з розділів книги Є.Назайкінського [1]. (Схожий підхід до тембру, що має інтегративні властивості, пропонує В.Медушевський [2]).

У панорамно-аналітичних дослідженнях стильових процесів зарубіжної та вітчизняної симфонічної музики ХХ століття [3, 4, 5] проблеми тембру закономірно постають у зв'язку з розглядом нових типів виразності, функціонування таких стилістичних напрямків, як сонористика, електронна

музика, полістилістика тощо.

Цінні спостереження щодо процесу поступової «автономізації» тембру, розгляд нових його якостей в музиці К. Дебюссі (фонізм оркестрової вертикалі) містяться у статті В.Циговича [6].

Специфіку прояву тембру в інтонуванні сучасних ударних інструментів, трактування їх узагальненого значення як «носіїв колориту», як джерела шумових ефектів та як тембро-динамічного фактору – ці питання висвітлюються в спеціальних дослідженнях, цілком присвячених ударним інструментам (роботи Е.Денисова [7] та Г.Дмитрієва). Розширення групи ударних, збагачення її новим інструментарієм і, найголовніше, радикально нові функції у тембровому трактуванні цих інструментів – ці аспекти також склали симптоматику сучасних оркестрово-стильових процесів. Цікавий ракурс поєднання тембру з артикуляцією та підтрихами («темброві артикуляції») як джерело виникнення збагачених тембрових явищ досліджується А.В.Соколом [8].

Найменш дослідженими й найбільш складними функціями тембру, на нашу думку, є *с т и л ь о в і*, або стильоутворюючі, *ф у н к ц і ї*, тобто такі, що спричиняють утворення (за допомогою тембрових та оркестрових засобів музично-художньої цілісності) *о р к е с т р о в о г о* *с т и л ю*. Функціональні можливості тембру в музиці ХХ століття вражають своєю численністю та різноманітністю. Тембр набуває безлічі значень: це скрипювальний засіб, фактор музично-психологічного сприйняття, явище фізично-акустичної природи, інтонаційний, драматургічний, композиційний чинник і т.д. Тому, гадаємо, біфункціональний підхід до тембру, запропонований О.Веприком [9] стосовно музики XVIII-XIX століть, слід замінити на поліфункціональний підхід до тембру в музиці ХХ століття.

Таким чином, нас цікавитиме роль тембру в утворенні оркестрово-стильових комплексів та як стильоутворюючого фактора. Вирішення цього завдання в теоретичному аспекті й стало головною метою статті.

Оркестрово-стильові функції тембру витікають із самої природи тембру як іманентної якості звука. Немає звука без тембру, цю якість звука можна вважати абсолютною. У той же час звук не завжди має визначену висоту, точний регістр (звуки ударних інструментів). Але коли йдеться про *інтонаційну, виразно-сміслову* організацію звукових комплексів, тоді значення інших виражальних засобів стає закономірним. Інша справа – ступінь значущості функцій окремих складових у таких комплексах. Отже, лише за умов усвідомлення виражальних комплексів (на «чолі» із тембром) як інтонаційних елементів, останні набувають значення стильових. Однак подібне твердження цілком відповідає стильовим умовам оркестрової музики XIX століття. У ХХ столітті умови формування оркестрового стилю значно змінюються порівняно з XIX. Це пов'язано, з одного боку, зі змінами у тембровому мисленні композиторів, з їх новим ставленням до тембру, розширенням його функціонального діапазону, а з іншого – відсуванням на другий план інтонаційного руху або взагалі відмовою від інтонації у її звичному розумінні.

У XIX столітті тембр мислився переважно як інтонаційно-виразний або зображально-колеристичний засіб, а оркестрові стилі ґрунтувалися саме на таких якостях тембру. Про це свідчать оркестрові стилі Глінки та Чайковського, Римського-Корсакова та Лівста і т. д.

Свого часу про темброву інтонаційність писав Б.Асаф'єв: «Гадається, що у безсумнівній чутливості композиторів XIX століття до тембрового інтонування й криється «рух вперед», до нових далей виразності, а отже, до ще більш художньо-чуйного *п і з н а н н я р е а л ь н о с т і*» [10, 329]. Еволюцію тембру Асаф'єв бачив у його трансформації від тембрової зображальності до тембрової виразності: «Шлях до тембру як до виразного елемента музики йшов через дуже поширене відчуття й розуміння тембру як фактора зображальності, як виявлення звукобарвності. У XIX столітті саме темброва зображальність переважала. Не можна зміщувати стадію – сучасну – розуміння тембру як *виразної мови* [з розумінням] тембру як «розфарбовування інтонацій». В останньому випадку тембровість може бути застосована до будь-якої музики, ніби нашаровуючись на неї, у першому ж тембр визначає собою мелодіку, гармонію, ритм, образність, тобто стає інтонаційною єдністю» [10, 330-331].

Зміни, що відбувалися з тембром протягом ХХ століття, позначилися на стилях й, більш то-

го, стали причинами виникнення яскравих, оригінальних оркестрових стилів. ХХ століття збагатилася новими оркестровими стилями, у яких тембр мислиться вже не тільки як інтонаційне явище, а оркестрові стилі ґрунтуються на неінтонаційній основі (такими можна назвати стилі Веберна, Айвза, Вареза, Булеза та ін).

Проте ряд видатних композиторів ХХ століття, серед яких Шостакович, Стравінський, Прокоф'єв, Хачатурян, Лятошинський, залишилися прихильниками інтонаційно-виразної сутності тембру, одночасно збагативши свої оркестрові стилі попитними тембровими знахідками. Тому можна констатувати, що ставлення композитора до тембру та його художніх завдань у творчості є визначальним фактором утворення композиторського оркестрового стилю, який у свою чергу виступає як «продукт» цих «стосунків».

Аналіз стильових функцій тембру перш за все вимагає уточнення та вписання деяких змін у розуміння самого поняття *тембру*. В теорії музики звичним є розгляд тембру разом із висотою, динамікою та тривалістю звука як його особливих характеристичних властивостей. Дійсно, при збереженні цих засобів виразності незмінними тембр виступає ніби нарівні з ними. Однак, «на відміну від висоти, гучності й тривалості, ...тембр не може бути охарактеризований якою-небудь одномірною величиною... Тембр, по суті, є щось складно-об'ємне» [1, 31].

Розглядаючи тембр у широкому розумінні, С.Назайкіньський розрізняє принаймні три його компоненти по зв'язку зі збудником звука, який виконує функції артикулювання, з вібратором, що забезпечує тону та його зміну – інтонацію; парешті, з корпусом інструмента (у найширшому розумінні), що створює загальну характеристику тембру. Отже, на думку музикознавця, «в широкому сенсі тембр виявляється поза рядом, утвореним висотою, гучністю, тривалістю й просторовою локалізацією. Його відношення до них є не координативним, а субординаційним – тембр вибирає ефекти усіх інших властивостей (виділено мною – С.К.), виступаючи як характер звучання в цілому» [1, 34]. Фактично мова йде про тембр як інтегральну властивість звучання та підпорядкованість темброві інших звукових якостей, що виступають як засоби музичної виразності в процесі звукорозгортання.

Основу численних пошуків нових звукосистем у ХХ столітті склало «нове розуміння звука, явища, в першу чергу, просто *фізичного*, акустичного (не тону, не інтонації), і бажання з нового розуміння сутності звука створювати нові й, звичайно, більш сучасні звукові світи» [3, 141]. На перше місце висувуються не ладо-інтонаційні якості звучання, а іманентна якість звука – тембр та «супутні» йому артикуляційні, динамічні, регістрові, фактурні характеристики. Слід зауважити, що таке розуміння тембру виникло вже у зв'язку із музикою ХХ століття, тоді як раніше тембр ще не мислився функціонально самостійним.

Європейська музика ХХ століття збагатилася зовсім новим явищем: «а в т о н о м і є ю т е м б р у». Проте це ствердження вже стало звичним. Потрібно з'ясувати, як автономія тембру вплинула на оркестрово-стильові явища у музиці ХХ століття. Справа у тому, що в музичній теорії та практиці далеко не кожен елемент системи засобів музичної виразності став усвідомленим як самостійний («іменний») стильовий чинник. Серед низки засобів виразності далеко не кожен з них «дістається» стильового рівня (більш-менш звичними є вирази «поліфонічний стиль», «мелодичний стиль», «гармонічний стиль», але без чіткої науково-систематизованої розробки цих понять). Незвичними у науковому вжитку є вирази «ритмічний стиль», «динамічний стиль», «фактурний стиль». Усі вони об'єднані єдиним широким поняттям – музичний стиль. Беззаперечним фактом стало існування поняття *оркестрового стилю*, утворення якого зумовлене тембровим та оркестровим мисленням композитора.

Чому ж тембр, як один із «представників» музичних засобів, отримав «право» на власний стиль? Гадаємо, для цього є кілька причин.

1. Мова йде не про буквально «тембровий», а про оркестровий стиль. Проте останнє поняття пов'язане також з явищем тембрової природи – оркестром. Необхідність залучення цього додаткового зовнішнього фактора є виразом ускладнених та специфічних умов функціонування оркестрового стилю.

2. Досягнення в еволюції оркестрового мислення рівня відносної самостійності тембру в системі музичних засобів виразності.

3. Усвідомлення органічної єдності, цілісності тембру зі змістовною стороною музики, «тембровості як інтонаційно-виразної якості» (Асаф'єв), тобто **тембру як інтонації**. Це стало імпульсом до утворення оркестрово-стильових інтонаційних комплексів, а згодом й оркестрового стилю як цілісного явища.

4. Усвідомлення тембру як драматургічного чинника «вивело» його на найвищий – концепційний – рівень музичного твору. Адже саме через художні концепції творів реалізується оркестровий стиль як цілісна система.

Оркестровий стиль містить у собі тембр як чинник власного функціонування. Можна стверджувати, що без тембру не може бути й оркестрового стилю, оскільки тембр утворює його «серцевину», ядро усіх оркестрово-стильових елементів. Отже, **тембр є базовим компонентом оркестрового стилю**.

Спираючись на структуру оркестрово-стильової моделі, подану у нашій статті «Композиторський оркестровий стиль як об'єкт системного дослідження», нагадаємо, що ця модель утворюється двома структурними рівнями: рівнем компонентів («носіїв» оркестрового стилю) та образно-змістовним рівнем («стилюуючі фактори»). Тембр, як і деякі інші засоби музичної виразності (наприклад, гармонія), відноситься до обох рівнів, тобто є водночас і «носієм» оркестрового стилю, і стильуючим фактором. Але на відміну від *музичного стилю*, в елементах якого тембр може відігравати другорядну або супутню роль, в *оркестровому стилі* тембр виступає, як зазначалося, базовим центральним елементом.

У якості «носія» стилю тембр слід розуміти як компонент «матеріального» боку оркестрового стилю разом з оркестром, оркестровими інструментами та оркестровими групами. На цьому рівні тембр виступає як особлива якість звучання певного оркестрового інструмента або їх сполучень, тобто як один із компонентів реалізації не тільки оркестрового стилю, а й оркестрового звучання взагалі.

Інша іпостась тембру постає в оркестрово-стильових елементах, «ядро» яких також становить тембр та оркестрова фактура. Беручи на себе провідне виразально-сміслові значення, на цьому рівні темброве звучання може відокремлюватися від свого джерела (наприклад, оркестрового інструмента), утворюючи якісно нові темброві явища.

Тембр виступає як стильуючий фактор тоді, коли він (у поєднанні з іншими засобами) набуває виразально-сміслового значення. У процесі «автономізації» тембр став звільнятися від міцних зв'язків з іншими засобами виразності. Це відзначалося неодноразово. Так, Е.Денисов у книзі «Ударні інструменти у сучасному оркестрі» наголошує, що у XIX столітті «темброва виразність завжди сполучалася з виразністю інтонаційною, у той час як у XX столітті композитори часто використовують б а р в у, що несе у собі значну виразність п о з а прямим зв'язком з інтонацією» [7, 253]. Структура музичної інтонації в музиці XX століття зазнає глибоких змін, на які вказує С.Назайкіньський: «В музиці XX століття колористичність звучання (яка має темброву природу – С.К.) і композиційна логіка ... так чи інакше взаємодіють з інтонацією, але нерідко відсувають її на задній план» [1, 163]. «Інтонація ... скоріше зображується, виступає як щось вторинне, перестає безпосередньо зачіпати слух та емоцію» (курсив мій – С.К.) [1, 165]. Знищення інтонаційного руху перетворює тембро-інтонаційний процес на тембро-звуковий, у якому на передній план висувається **тембро-барва, тембро-звучність** як така, розгортання звукової тканини, фактури, шплетінь голосів і т.п.

Характер взаємодії тембру з іншими засобами виразності в оркестровому стилі можна визначити трьома його основними функціями:

- **змістовно-виразною** (темброва семантика) (у тому числі барвисто-колористичною, зображальною, сонорною);
- **композиційно-формотворчою**;
- **драматургічною**.

Тембр є первинним осередком утворення оркестрового стилю та його елементів. Дія інших

засобів підпорядковується цим провідним стильовим функціям тембру, підсилюючи та доповнюючи їх.

Навколо тембру групуються інші засоби виразності, виникають «похідні», більш складні темброві явища: фонізм та сонорність. Але без тембрів їх існування було б неможливим. У процесі «автономізації» тембру, за виразом Є.Назайкінського, відбулося «феноменологічне відбруньковування звука з його характером від джерела й поступовий розпад звукового синкрезису, що призвів, зрештою, до усвідомлення й закріплення нових явищ – фонізму та сонорності» [1, 34]. Багатозначність цих понять відома, проте в контексті тембрової проблематики нас цікавить синонімічний аспект їх прояву: «Як синоніми вони постають в один ряд із колоритом, барвистістю, звучністю, характером звучання» [1, 31].

Ці два явища відрізняються протилежним ставленням до звуковисотності. Якщо **«висотна визначеність»** виявилася вихідним моментом явищ фонізму» [1, 35], то сонористика визначається як «вид сучасної техніки композиції, яка використовує головним чином барвисті звучання, що сприймаються як висотно недиференційовані» [11, 207] (підкреслено мною – С.К.).

Отже, і фонізм і сонорність є якісно новими рівнями усвідомлення та функціонування тембру й тембро-оркестрових засобів у музиці ХХ століття. Питання взаємозв'язків цих тембрових явищ з оркестровим стилем є досить складним і вимагає окремого теоретичного аналізу. В межах статті ми намагалися лише окреслити стильові функції тембру.

У багатьох симфонічних творах композиторів ХХ століття фонізм та сонорність залучаються до орбіти оркестрового стилю, оскільки ці якості оркестрового звучання переростають у художньо-цілісну систему, що втілює тембро-оркестрові принципи мислення композиторів. Так, зокрема, про фонізм оркестрового звучання музики К.Дебюссі пише В.Цитович, пов'язуючи його з визначеною звуковисотністю по вертикалі, тобто з гармонічними комплексами: «Тембр, фонізм – це перш за все звучання оркестрової вертикалі» [6, 66]. Поняття фонізму більше стосується гармонічних явищ, виступаючи як «найспецифічніший фактор гармонії». В.Самохвалов, досліджуючи явища фонізму, відзначає, що «у певних інтонаційних конценціях (фонічна сторона – С.К.) може представляти гармонію як компонент музики поза ладовою сферою, вступаючи у зв'язки з іншими складовими музичної «матерії» (звукоряд, фактура, тембр, колорит та ін.)» (виділено мною – С.К.) [12, 87]. У таких умовах фонічні якості звучання, звільняючись від ладо-інтонаційних зв'язків, взаємодіють з тембровим звучанням, утворюючи новий, збагачений спектр барвистості й оркестрового колориту.

У сонористичній інтонаційності теж втрачається, замість неї висувається **тембро-звучність** як така, що, власне, й репрезентує змістовно-смысловий план твору. У сонорних звучаннях звуковисотність «розчиняється» у тембровозвучностях, поступаючись чистим **тембро-барвам**. Тембр «поглинає» у собі решту засобів (хоча у партитурі візуально можна визначити і регістр, і динаміку, й фактуру) й стає панівним засобом. Однак інколи вдається диференціювати звуковисотні моменти, проте вони не є інтонаційно-виразними у звичному розумінні й сприймаються як «охолоджені» інтервальні послідовності.

Функціональна самостійність та автономія тембру на концепційному рівні музичного твору обумовлює утворення такого явища, як **темброва драматургія**.

В музикознавстві досить розповсюдженими стали терміни «тональна драматургія», «інтонаційна драматургія», «концертна драматургія» тощо. У цьому ряду знаходиться й поняття «темброва драматургія», що свідчить про самостійне функціонування самого терміна «драматургія» та його широкий смисловий діапазон. Якщо з точки зору драматургійної організації творів їх ієрархічний розподіл на драму, епос та лірику (пропонується у роботах Є.Назайкінського та Т.Чернової) відповідав музиці ХІХ століття, то для аналізу творів ХХ століття такий підхід виявляється недостатнім. На це доречно вказує І.Нікольська: «Неокласицистські опуси, пов'язані з естетикою «нової речовинності», різноманітні концертні форми, що ґрунтуються, наприклад, на сонорному матеріалі, неможливо зарахувати ані до драми, ані до лірики, ані до епосу» [3, 9].

Музична драматургія стає найвищим рівнем організації музичного твору, який відбиває «процес його організації як художнього цілого» [3, 10]. (Таке тлумачення драматургії зустрічається

у працях В.Бобровського і С.Скребкова). Логічно пов'язати драматургію твору з його найвищим – концепційним – рівнем, на якому «музична драматургія визначає розвиток як образного змісту, так і форми на всіх рівнях» [3]. У ХХ столітті форма все частіше народжується з драматургії, а у другій половині століття обидва поняття зливаються, утворюючи неподільне ціле – форму-драматургію. Це призвело до того, що у ХХ столітті розширюється смисловий обсяг і поняття тембрової драматургії, виходячи за межі традиційного як інтонаційного явища (наприклад, у симфонічній музиці Чайковського). Злиття форми та драматургії обумовило залучення до кола тембро-драматургійних явищ творів із сонорним типом мислення та різними видами драматургії: «концертною сонорною драматургією», «драматургією мети» (фабульною) і т. ін.

Дія стильоутворюючих факторів (у тому числі й тембру) охоплює вже не тільки (й не стільки) інтонаційний рівень, але й концепційний: «Індивідуальність концепції, яка є основним ціннісним показником авторського стилю, в сучасній музиці ... визначає *стиль твору*» [5, 24].

В оркестровій музиці ХХ століття розширюється функціонально-стильовий діапазон тембру також і через використання композиторами нових технік. Наприклад, у симфоніях А.Шнітке, Р.Щедріна тембр відіграє стильову функцію в контексті полістилістичної техніки, яка, на думку М.Арановського, є «особливою концепцією *індивідуального стилю*» [4, 152]. Тембр бере участь у відтворенні оркестрового звучання стильових пластів різних музичних епох, він є необхідним атрибутом (разом із фактурою) у процесі репрезентування або імітування обраного композитором музичного стилю (у тому числі і його оркестрового аспекту): наприклад, у Симфонії №1 А.Шнітке – це стиль Concerto grosso генделівського типу, музика Гайдна, Бетховена, Шопена, Чайковського у вигляді «*стильових цитат*». Разом із цим тембр виступає як стильоутворюючий фактор у формуванні *авторського оркестрового стилю*, який залучається до полістилістичного середовища. У цьому ракурсі чітко проглядаються різнорівневі стильоутворюючі функції тембру: як засобу створення «стильової цитати», імітації оркестрового стилю (стилізації або квазіцитати), створення «варіації» на стиль та фактора утворення авторського пласта оркестрового стилю (див. схему 1):



Схема 1. Стильоутворюючі функції тембру в оркестровій музиці з використанням полістилістичної техніки.

Деякі джерела збагачення та оновлення оркестрових стилів за допомогою нових тембрів та різноманітних явищ тембрової природи у симфонічній музиці ХХ століття можна представити за допомогою наведеної схеми 2:



Схема 2.

Тембр став могутнім засобом виразності в художньому арсеналі сучасних композиторів. «Отримавши у свої руки величезне темброве багатство сучасного оркестру, багато композиторів занадто щедро розкидають барви. Це захоплює слухача, але швидко пересичує його. У той час як заощаджена і вчасно застосована барва спроможна створити сильний ефект» [7, 256]. Гадаємо, що одним із найголовніших завдань композиторів у наш час є вибір та суворя економія тембрових ресурсів. Знов актуальними стають провідні принципи *оркестрових стилів Глінки та Чайковського* з їх вибіркоким ставленням до тембрів, художньою обґрунтованістю та виправданістю у використанні тембро-оркестрових засобів. Отже, провідним принципом у стильоутворенні стає не можливість застосування безлічі новітніх тембрових звучностей, а, навпаки, відмова від них на користь строго обмеженої тембрової логіки. Оркестровий стиль стає такою свідомо «обмеженою» системою, яка, зокрема, віддзеркалює принципи ставлення композитора до тембру.

Отже, досліджуючи стильоутворюючі функції тембру, слід виходити з його розуміння в широкому сенсі як інтегральної властивості звучання в цілому. В оркестровому стилі тембр виступає базовим центральним елементом, він є головним компонентом оркестрово-стильового «ядра» і разом з фактурою визначає провідне виразально-сміслові значення стильових елементів. Стильоутворюючі функції тембру в музиці ХХ століття виявляються як у процесі інтонування (де *тембр* виступає як *інтонація*), так і за відсутності інтонаційного руху (у вигляді сонорних та фонічних якостей оркестрового звучання). Темброві функції висуваються на найвищій – концепційній – рівень організації твору, розширюючи зміст поняття тембрової драматургії як інтонаційного явища. Нарешті, нові функції тембру обумовлені застосуванням композиторами нових технік, зокрема *полістилістики* з репрезентуванням низки оркестрово-стильових моделей чи окремих їхніх елементів.

Ми вказали лише на деякі суттєві функції тембру в утворенні оркестрового стилю в музиці ХХ століття. Остання схема наочно демонструє й інші аспекти тембрового стильоутворення. Це, зокрема, джерела розширення оркестрової виразності завдяки цілій низці якісно нових тембрів, що увійшли до музики ХХ століття: електронні та синтезовані, шумові звуки та ефекти, незвичні тембри крайніх регістрів та нових інструментів, «темброві артикуляції» і т.д. Висвітлення цих аспектів може скласти переклику подальшого дослідження сучасних стильоутворюючих процесів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.
2. Медушевский В. О музыкальных универсалиях // С.С.Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1979. – С.176-212.

3. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. – М.: Сов. композитор, 1990.
4. Арановский М. Симфонические искания. – Л.: Сов. композитор, 1979.
5. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки II половины XX века (50-80-е годы). – М.: Сов. композитор, 1989.
6. Цытович В. Фопизм оркестровой вертикали Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. – Л.: Музыка, 1983. – С.64-90.
7. Денисов Е. Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Сов. композитор, 1982.
8. Сокол А.В. Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки. Дис. д-ра иск.-я. – Одесса, 1996.
9. Велрик А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. – М.: Сов. композитор, 1978.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.
11. Холопов Ю.Н. Соноризм // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т.5. – С.207-212.
12. Самохвалов В. Фопизм в системных представлениях // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Муз. Україна, 1989. – С.85-93.

Герман Макаренко

ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ РОЗВИТКУ ОРКЕСТРУ

Творчість диригента постає вкрай цікавим та водночас одним з найменш досліджених різновидів художньої творчості. Відповідно до цього професію диригента симфонічного оркестру та музичного театру по праву вважають однією з найбільш складних та неординарних серед інших виконавських спеціальностей музичної культури. Як свідчить історичний досвід, поява професії диригента стає можливою лише внаслідок формування та становлення одного з найбільш унікальних витворів людського духу й інтелекту – оркестру. Тому теоретичний розгляд історичного шляху розвитку оркестру, з одного боку, безпосередньо пов'язаний з науковими дослідженнями проблем евристичної діяльності маєстро, з іншого – має прямі виходи на практику виконавського мистецтва, яка стосується, перш за все, колективних видів творчості.

Серед публікацій останнього часу у вітчизняному музикознавстві дослідження проблеми історичного розвитку оркестру в контексті формування та становлення професії диригента практично не відбувалось. У запропонованій статті автор спирається на праці двадцятип'ятирічної давнини, зокрема «Симфонічний оркестр і його інструменти» [1] та «Книга про оркестр» [2] І.О. Барсової. У своїх працях російський музикознавець віддає перевагу розгляду питань оркестрового інструментарію, шляху його історичного становлення та розвитку, наявності інструментарію у сучасному симфонічному оркестрі тощо, залишаючи поза увагою виявлення певних типів оркестру, аналіз їх сутнісних ознак та безпосередній зв'язок з певними формами управління.

Розгляду перших в історії культури людства оркестрів, виявленню їх характерних ознак, порівняно з інструментальними колективами та ансамблями, а також визначенню відповідних форм управління присвячена дана стаття. Метою запропонованої публікації постає дослідження барочного і класичного типу оркестрів у контексті формування професії диригента на історичному шляху розвитку музичної культури.

Історія оркестру налічує приблизно останніх чотири століття – зовсім малий відрізок історичного часу, особливо порівняно з багатотисячолітнім існуванням музичної культури людства. За цей період оркестр зазнав дивних метаморфоз: від декількох виконавців на лютні та чембало в італійській опері та балетній виставі XVII століття до повнокровного сучасного колективу з потрійним або почотвірним складом, який налічує понад сотні учасників. Зрозуміло, що на цьому стрімкому шляху були як часи «кількісного» накопичення, так і періоди завоювання нових якісних висот, що і визначало певні етапи історичного розвитку.

Серед дослідників оркестру (І.Барсова, Г.Благодатов, Д.Рогаль-Левицький, М.Фіндейзен, Ю.Фортунатов та ін.) не існує єдиної точки зору на періодизацію його історії: одні вважають

етапним кожне століття, інші визначають періоди довжиною в півтора або навіть два століття. Ми хотіли б запропонувати власну періодизацію історії розвитку симфонічного оркестру, яка налічує п'ять позицій:

- 1) зародження та формування перших оркестрів (кінець XVI – середина XVII ст.);
- 2) барочний оркестр (середина XVII – середина XVIII ст.);
- 3) класичний оркестр (середина XVIII – перша третина XIX ст.);
- 4) романтичний оркестр (перша третина XIX – 20-ті роки XX ст.);
- 5) сучасний симфонічний оркестр (20-ті роки XX століття – й до сьогодні).

Важливим, на нашу думку, є те, що, по-перше, кожний з п'яти періодів віддзеркалює основні тенденції розвитку музичної культури, а, по-друге, кожна з зазначених позицій відповідає певним етапам формування та становлення професії диригента у сучасному її розумінні.

Серед великої кількості художніх факторів, які впливали та впливають на історичну ходу розвитку оркестру, хотілося б виокремити два:

- 1) еволюція музичного інструментарію;
- 2) оркестрове мислення композиторів.

Поява або винахід нових інструментів, удосконалення старих, зникнення з практики музичного виконавства застарілого музичного інструментарію – все це процеси, які мали пряме відношення до творчого «союзу» багатьох виконавців на різних інструментах, яким слід вважати оркестр. Наявність певного інструментарію формувала межі оркестрового мислення композитора. З іншого боку, в пошуках нових змістовних форм та виражальних засобів композитори досить часто ініціювали новаторські рішення художніх завдань, що впливало на процеси формування оркестрового інструментарію: введення нетрадиційних інструментів, незвичних прийомів гри тощо.

Визначені художні фактори, на нашу думку, є найбільш значущими, більш того – наріжними в історії розвитку оркестру: саме вони, з одного боку, визначали художньо-професійні параметри оркестрового виконавства, з іншого – формували способи та форми керування музичним колективом, що, в свою чергу, позначалось на вирішенні таких суто ремісничих питань, як розміщення музикантів, розсадка оркестру та ін.

Переходом до нового – гомофонно-поліфонічного – стилю мислення композиторів слід вважати появу basso-continuo. В оркестровому виконавстві цифрований бас, або, як його інакше називали, «генерал-бас» сприяв створенню навколо себе певної групи інструментів, до функцій яких входив супровід багатоголосої гармонії. Перші групи-continuo були доволі численними та склались з органа, чембало, лютні, теорби, арфи, віолончелей, віол, фаготів та інших інструментів. З другої половини XVII століття їх склад різко зменшується та вміщує у собі лише клавішні та басові інструменти (віолончелі, контрабаси та фаготи). Залежно від функціонального призначення оркестру клавішні інструменти варіювалися. Так, у церковних оркестрах їх функцію виконували орган або чембало, в світських – два чембало, в опері – чембало та інколи теорба. Наявність більш-менш усталених груп-continuo дає всі підстави визначати, що з появою цифрованого баса починається процес стабілізації та поступового формування постійного складу оркестру.

Перехід до гомофонно-поліфонічного стилю мислення ознаменував появу барочних оркестрів. На відміну від своїх найближчих родичів – перших оркестрів, інструментарій барочних оркестрів відчув радикальних змін та значно наблизився до сучасних аналогів: скрипки, які мали більш-менш та яскравий тон доволі швидко витіснили з практики музичного виконавства «вагідні» інструменти часів Ренесансу – лютні та віоли; більш гучні поперечні флейти прийшли на зміну поздовжнім; дискантна сопілка була реконструйована в гобой; бомбарди, які відходили у небуття, поступалися місцем фаготам; повністю зникли дерев'яні цинки, лише залишаючи в історії музичного виконавства про себе згадку далеких предків мідних духових.

З другої половини XVII століття спостерігається підвищений інтерес до оркестру, що забезпечило бурхливий для своїх часів розвиток «оркестрової справи». Барочні оркестри починають швидко поширюватись у багатьох країнах Західної Європи. Окрім італійських музичних центрів (Неаполь, Рим, Флоренція, Венеція та ін.), Париж, Берлін, Гамбург, Відень, Лондон та інші міста

можуть пишатися наявністю одного, а пізніше навіть кількох оркестрів.

Функції упорядкування всього процесу виконання в добу барочного оркестру перебирає на себе виконавець партії цифрованого баса на органі або чембало, якого згодом почали називати капельмейстером. У професійні обов'язки згаданого музиканта, яким, як правило, був автор виконуваного твору, окрім виконання своєї партії входило слідкування по партитурі за партіями інших музикантів та надання всіма посилюваними, доволі обмеженими в ті часи засобами всілякої допомоги у випадку їх помилки. Подальша організація виконавського процесу навколо єдиного центру, спроби впливу одного музиканта оркестру на виконання інших в історії диригентського мистецтва визначили появу капельмейстерського способу керування музичним колективом, який зробив свій вагомий внесок у процес виникнення сучасного типу диригента.

Принциповою ознакою барочного оркестру, на відміну від перших оркестрів, окрім оновлення інструментарію, процесу усталення складу виконавців тощо, слід вважати формування оркестрових груп з позицій їх сучасного розуміння, де за основу було взято принцип об'єднання інструментів за тембровими та динамічними характеристиками. Першою оркестровою групою, остаточно становлення якої відбувалось у межах барочного оркестру та припадає на період другої половини XVII століття, була група струнно-смичкових інструментів. Її прообразом по праву слід вважати «Двадцять чотири скрипки короля Людовіка XIV» та аналогічний колектив короля Карла II – фактично перші струнні оркестри, які були створені в Франції та Англії відповідно в 20-х та 60-х роках XVII століття.

Посиленню скрипок різних розмірів та їх сумісному функціонуванню в оркестрі значною мірою сприяла творчість видатних композиторів свого часу: К.Монтеверді, К.Скарлатті, Ж.-Б.Люлі, Г.Персела, які у своїх творах тонко відчували і талановито розкривали виразний і технічний потенціал новоствореної групи. Стосовно інших оркестрових груп сучасного оркестру, зокрема дерев'яних та мідних духових інструментів, слід зазначити, що в часи барочного оркестру вони знаходились в стадії формування та становлення.

Важливою віхою на історичному шляху розвитку оркестру стає його розмежування на окремі групи залежно від соціального запити суспільства. Зазначені процеси починаються та чітко простежуються на прикладі барочного оркестру, який за цією ознакою поділявся на три групи: церковний, оперний та камерно-концертний. Функціональне призначення визначало для кожної з зазначених груп оркестрів певну аудиторію, місце виступу, більш-менш сталий склад виконавців та ін.

Найбільш різноманітний склад виконавців серед інших мав оперний оркестр. Залежно від сюжетної ситуації звучання оркестру в оперній виставі вимагало більшої насиченості, в зв'язку з чим композитори досить часто поряд із традиційними для свого часу струнними та дерев'яними духовими інструментами, зокрема флейтами, гобоями та фаготами, задіювали труби, литаври, тромбони, а пізніше навіть валторни.

Неодмінним учасником церковних оркестрів був орган, який міг виконувати подвійну функцію – одного з виконавців партії цифрованого баса і концертуючого інструмента. Поруч з постійними учасниками церковного оркестру – струнними інструментами, до них приєднувались флейти і гобої, а іноді мідні духові, головним завданням яких було підсилення окремих хорових голосів.

Камерно-концертний оркестр по праву вважається найбільш юним порівняно з поважним віком двох інших музичних колективів доби Бароко – оперного та церковного. Якщо дві останні групи оркестрів практично з моменту свого народження набули постійного місця виступу – оперний театр та середньовічний собор, то камерно-концертний оркестр ще доволі тривалий час шукав місце свого постійного пристановища, блукаючи по родових замках, палацах, оперних театрах, а також випробовуючи для цієї мети під час фейерверків, маскарадів та ін. майданчики просто неба і навіть «на воді». Порівняно з оперним та церковним склад камерно-концертного оркестру був найбільш невизначений. «Мандри» по палацах, оперних театрах, різного роду розважальних заходах передбачали абсолютно вільний склад учасників: від невеличкого в *concerto grosso* (камерний варіант) до більш численного (концертний варіант). Для останнього показовою може бути «Музика до фейерверку» Г.Ф.Генделя, де автор передбачав мінімум 5-6 виконавців на духових та ударних ін-

струментах.

Зміна одного художнього стилю, а разом з ним і відповідного типу оркестру в історії розвитку художньої культури людства відбувалась неквашиво та повільно. Плавне перегікання процесу обумовлене поступовою появою та накопиченням певних ознак, які і визначали перехід до нової якості. Протяжний в часовому вимірі характер змін значною мірою обумовлював приблизність визначення термінів народження нових типів оркестру в запропонованій раніше класифікації. Показовим в цьому плані може бути 1759 рік – рік, в якому зі смертю Г.Ф.Генделя та написанням Й.Гайдном своєї першої симфонії доволі символічно відбувалось відмирання старої та народження нової доби в історії розвитку музичної культури.

Виникнення класичного типу оркестру пов'язано, передусім, з переходом до гомофонно-гармонічного стилю мислення композиторів. Саме поява зазначеного стилю вимагала перегляду традиційних підходів до оркестру та обумовила його чітку структуризацію за вертикальним принципом. На зміну генерал-басу з його «інструментальним військом» (групою-continuo) приходив новий розподіл оркестрової фактури на мелодичну лінію, гармонічний супровід, басову основу, оркестрову педаль, контрапункт та т.ін., де за плідне функціонування кожної з зазначених складових «несла відповідальність» певна група інструментів.

Нова структурна організація оркестру обумовила принципові зміни інструментарію: в останні десятиліття XVIII століття надовго (майже на півтора століття) покидає оркестр клавесин, остаточно відходить ціла група «старих» інструментів – поздовжні флейти, гобої д'амур, віоли, теорби та ін. Їм на зміну приходять та отримують постійну оркестрову «прописку» мала флейта, контрфагот, великий барабан, тарілки, трикутник та ін., міцні, непорушні й до сьогоднішні позиції в класичному оркестрі займає кларнет, який ще у 1690 році було сконструйовано І. Деннером.

Зазначені зміни інструментарію в класичному оркестрі призвели до появи або подальшого становлення нових оркестрових груп. Поруч зі «старожилом» оркестру – струнно-смичковою групою – з'являється група дерев'яних духових інструментів, остаточно формування якої відбулося з приходом до неї кларнета. В стадії становлення і творчого пошуку в цей період знаходиться група мідних духових інструментів. Відкриття та впровадження вентильного механізму, сміливі кроки винахідників (Т.Бьома, А.Сакса та ін.) з удосконалення інструментів, що відбувались наприкінці XVIII – на початку XIX століття, призвели до появи хроматичного звукоряду та принципово нового рівня чистоти інтонування.

Нові якісні характеристики «міді» були гідно оцінені композиторами, які більш сміливо, без боязні спалювати фальшифою грою загальне звучання твору почали включати зазначені інструменти до своїх партитур. Завдяки цьому факту в пізньокласичному оркестрі, зокрема в останній симфонії Л.Бетховена група мідних духових інструментів набула свого традиційного для сучасного розуміння складу: 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони.

Оновлення та розширення інструментарію класичного оркестру, порівняно з барочним (зокрема, появою великого та малого барабанів, тарілок, трикутника, а також більш частого використання дзвіночків), призвели до початку активного формування нової оркестрової групи – ударних інструментів.

Принциповою відмінністю класичного оркестру від свого попередника слід вважати стабілізацію складу виконавців. Представники Мангеймської школи – Я.Стаміць, А.Фільц, К.Канабих, сини І.С.Баха, а також Ж.Рамо, Ф.Госсек та інші композитори – від твору до твору (передусім, йдеться про нові для свого часу жанри – симфонію та інструментальний концерт) в своїх партитурах виписували більш-менш постійний склад оркестру. Остаточне усталення виконавського складу відбулося в творчості віденських класиків: Й.Гайдна, В.Моцарта та Л. Бетховена, оркестр яких в першій більшості визначали 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаги, 2 (а іноді 3-4 валторни), 2 труби, 2 літаври та струнно-смичкова група. Наявність парного складу більшості духових та ударного інструментів позначилась на назві оркестру – «подвійний» або «парний». На шляху подальшого історичного розвитку парний склад стає незмінною основою сучасного симфонічного оркестру.

Протягом останніх двох століть оркестр поширювався, доповнювався, поділявся, але принципово нових змін, як це, наприклад, було між барочним та класичним його типами, практично не зазнав. Саме тому період остаточного формування парного (а надалі малого) оркестру без сумніву можна вважати датою народження сучасного симфонічного оркестру. В свою чергу, поява сучасного оркестру стала головним чинником виникнення через певний проміжок часу диригента, який поступово стає одноосібним, звільненим від гри в оркестрі творчим керівником всього процесу оркестрового виконавства.

У багатьох країнах Західної Європи наприкінці XVIII – на початку XIX століть починають з'являтися оркестри з постійним (переважно подвійним або подібним до нього) складом учасників: дрезденський «Королівський оркестр», паризькі оркестри «Духовних концертів», а пізніше «Товариство оркестрів консерваторії», лейпцизький «Гевандхауз» та мангеймський оркестр – музичні колективи, які практично з часів свого заснування набули заслуженої поваги та більшість з яких й по сьогодні користується всесвітнім визнанням.

У Росії активний розвиток оркестрової справи припадає саме на цей період. Починаючи з другої половини XVIII століття, з одного боку, відбувається розподіл придворного оркестру, штати якого було офіційно затверджено Катериною II ще в 1731 році, на два колективи – «камер-музики» у складі 47 музикантів та «бальний» (43 особи); з іншого боку – не лише в двох російських столицях, а й у провінції з'являються або продовжують чарувати мистецтвом своїх багатих хазяїв кріпацькі оркестри, під силу яким було виконання більшості творів композиторів-сучасників (зокрема, Ф.Госсека, Я.Стаміца, А.Фільца, Й.Гайдна та ін.).

За функціональним призначенням класичний оркестр відчув значних змін порівняно зі своїм попередником. Серед трьох типів барочного оркестру – церковного, оперного та камерно-концертного – недоторканим залишився, фактично, лише другий – театральний. Виходить з практичного ужитку церковний тип оркестру; його функції – виконання релігійної музики – перебирає на себе концертний оркестр. Таку назву третій тип класичного оркестру отримує після переосмислення слова «камерний», яке в новому значенні почало застосовуватись до ансамблів з невеличкою кількістю учасників та в зв'язку з цим протиставлятися оркестровому виконавству.

Диференціація між оперною та концертною групами класичного оркестру була значною та доволі відчутною, а також позначилась, передусім, на кількості учасників. Якщо склад оперного оркестру вже в середині XVIII століття характеризувався чисельністю, повнотою виконавців та різноманітністю інструментарію, то склад концертного оркестру в ці часи знаходився в стадії формування, закінчення якого, як вже згадувалось, відбулось набагато пізніше.

Відповідно до цього значно відрізнялись і форми керування зазначеними колективами. Чисельність театрального оркестру, а також загальна кількість учасників оперної вистави, викликали до життя подвійні та потрійні форми керування музичним колективом, чим, до речі, загострили кризу оркестрового виконавства та значною мірою ініціювали і наблизили появу диригента-професіонала. Форми керування концертними колективами залишались незмінними з часів Бароко лише з тією різницею, що функції капелмейстера в переважній більшості починає виконувати концертмейстер оркестру (перший скрипаль) замість клавесиніста чи органіста періоду цифрованого баса.

Таким чином, з проведеного аналізу стає очевидним, що барочний та класичний типи оркестрів викликали до життя народження та функціонування капелмейстерського способу управління музичним колективом. Розвиток класичного оркестру призводив до кризи між художніми задумами тогочасних композиторів, новими можливостями оркестрового виконавства та існуючими формами управління. Тому, на нашу думку, подальші розробки цього напрямку дадуть змогу на базі дослідження історичного розвитку оркестру виокремити процес формування та становлення професії диригента у сучасному її розумінні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И.А. Симфонический оркестр и его инструменты. – М.: Сов. композитор, 1962.
2. Барсова И.А. Книга об оркестре. – М.: Музыка, 1978.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Оксана Басса

СОЛОСПІВИ ПЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО В АСПЕКТІ ТЕОРЕТИЧНОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ (ДО 110-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)

У 90-х роках ХХ століття у зв'язку з кардинальними суспільно-політичними змінами в українській культурі починається своєрідний «ренесанс» – відродження творчої спадщини багатьох діячів вітчизняної культури, зокрема деяких композиторів Галичини, музика яких довгий час була вилучена з мистецького життя.

Серед них виділяється постать Н.Нижанківського, діяльність якого вписала яскраву сторінку в історію національної музичної культури. Публікуються фортепіанні твори композитора, солоспіви¹, його творчість частково висвітлюється у розділі «Музична культура Західної України» шеститомної Історії української музики [1], перевидається, доповнена новими фактами, монографія Ю.Булки, присвячена вивченню життєвого шляху і творчості композитора [2]. Значну роль для повернення з небуття та пропагування творчої спадщини Н.Нижанківського відіграв І.Соневицький. Йому належать публікації оглядового характеру [3, 4, 5]. Особливостей стилю творчості митця торкається Л.Княповська у фундаментальній праці, присвяченій розвитку галицької музичної культури ХІХ–ХХ століть [6]. Згадки про окремі твори Н.Нижанківського знаходимо в статтях та нарисах з різних питань української культури².

Разом з тим, творча постать Н.Нижанківського, його різнобічна діяльність заслуговує на більш докладне вивчення, а його спадщина мала б привертнути до себе більш пильну увагу виконавців, хоча певні зрушення на цьому шляху вже є³.

У зв'язку з тим, що частина творів Н.Нижанківського вже видана і вони поступово виходять на концертну естраду та включаються до навчального процесу, постає проблема інтерпретації його

¹ Нижанківський Н. Фортепіанні твори для молоді. – Тернопіль, 1996; Нижанківський Н. Солоспіви. – Львів, Київ, Нью-Йорк, 1996. На жаль, це видання, що є «лерною ластівкою» у справі відродження камерно-вокальної спадщини композитора, рясніє великою кількістю помилок.

² Наприклад, у статті Л. Ніколасової «Духовна тематика в українській камерно-вокальній музиці» йдеться про його молитву «Богородице Діво». Див.: Духовність українства: Зб. наук. праць. Вип. 3. – Житомир: Ред.-вид. відділ ЖДПУ, 2001.

³ Певні кроки у напрямку популяризації камерних жанрів композитора робляться в Галичині. У м. Стрию був започаткований дитячий міжнародний конкурс ім.Н.Нижанківського. До 110-ї річниці від дня народження композитора у Львівській музичній академії ім. М.Лисенка відбувся концерт силами студентів. Солостка Львівської філармонії Л.Коструба (сопрано) підготувала концертну програму, до якої увійшли солоспіви (а також деякі інструментальні твори за участю відомих львівських виконавців) Н.Нижанківського та його батька – О.Нижанківського, для якого 2003 рік також став ювілейним (140-річчя від дня народження).

музики, зокрема солоспівів. На відміну від вокальних доробків інших галицьких композиторів (О.Нижанківського, Д.Січинського, Я.Лопатинського, С.Людкевича, М.Колесси, А.Кос-Анатольського, навіть В.Барвінського), які входять до репертуару багатьох українських співаків, записані на грамплатівки, є у фондах радіо, солоспіві Н.Нижанківського тільки-но починають знаходити своїх інтерпретаторів. Поодинокі записи, які нам вдалось відшукати у Львові, – це виконання його солоспівів Є.Зарицькою та М.Байко¹.

Н.Нижанківський, який був не лише композитором, але і громадським діячем, публіцистом-критиком, педагогом, концертмейстером-акомпаніатором, залишив кількісно невелику творчу спадщину, що, однак, охоплює різні жанри. Писав солоспіві, твори для фортепіано, хорові композиції (оригінальні авторські й обробки українських народних пісень для хору а capella), камерно-інструментальну музику, твори для симфонічного оркестру і музику до театральної п'єси.

Особливий інтерес становить камерно-вокальна творчість композитора – одна з яскравих сторінок національної вокальної лірики. На матеріалі його музики цікаво дослідити ряд проблем, а саме:

- трансформації традицій національного і західноєвропейського романтизму в українській музиці першої третини ХХ століття;
- особливості прочитання поетичного тексту, взаємозв'язків слова і музики;
- питання взаємодії інструментального та вокального начал у солоспівих композитора-піаніста: роль та значення фортепіанної партії в його солоспівих.

Нам найбільше цікавить останній аспект.

У загальних рисах камерно-вокальна творчість Н.Нижанківського висвітлюється у згаданих вище працях. Наприклад, Ю.Булка у дослідженні 1997 року [2], опрацювавши великий фактологічний матеріал, що міститься в численних рецензіях та публікаціях С.Людкевича, В.Барвінського, А.Рудницького, М.Нижанківської, В.Витвицького, Б.Кудрика, М.Сабат-Свірської, Р.Климкевича, Р.Придаткевича та інших, торкається і питання стильових рис вокальної лірики композитора, особливостей її образно-емоційного змісту, жанрового спрямування, аналізує форму деяких солоспівів, риси мелодики, гармонії, фактури тощо. І.Соневіцький обмежується загальною характеристикою, зосереджуючи основну увагу на історії створення солоспівів [4, 5]. Обидва дослідники відзначають, що камерно-вокальний жанр Н.Нижанківського є однією з найяскравіших сторінок його мистецької спадщини, в якій він проявив себе майстром вокальних мініатюр, які відзначаються різноманітною гамою почуттів – від споглядальної меланхолії до екстатичних, позначених внутрішнім неспокоєм, експресивних переживань.

Мета і завдання цієї публікації – розглянути камерно-вокальну спадщину одного з яскравих представників пізнього романтичного стилю західноукраїнського романтизму ХХ століття у світлі виконавської проблематики. Визначити чинники, що спонукали його до творчості саме в цьому жанрі, висвітлити значення співпраці з солістами-співаками для формування рис стилю Н.Нижанківського та особливостей його вокального письма, накреслити шляхи реалізації творчого задуму композитора, адекватного втілення образно-емоційного змісту його солоспівів.

Доречно навести слушну думку Я.Якубця про те, що для виконання творів, які представляють певну національну школу, «потрібний стилістично відповідний виконавський «ключ». Однак подібний ключ не раз потрібний також і для різних композиторів однієї і тієї ж національної школи, а іноді навіть різних періодів чи тенденцій у творчості одного і того ж автора» [7, 215].

Якщо говорити про чинники, що спонукали композитора до творчості в галузі камерно-вокальної музики, то цілком ймовірно, що одним з них став той, що сам композитор був активним концертуючим піаністом-акомпаніатором. Його перші виступи (ще в молодому віці) відбулися у концертах разом зі стрийським хором «Боян». Плідною була його діяльність у «Музичному товаристві».

¹ Ці записи виявлено у фондах львівського радіо: «Прийди, прийди» (№ 260388), «Снився мені» (№ 160387) у виконанні М.Байко (партія фортепіано – Т.Лагола). У кабінеті звукозапису ЛДМА ім.М.Лисенка зберігаються такі твори: «Засумуй, трембіто», «Прийди, прийди» в інтерпретації М.Байко та два ромansi – «Ти, любчику, за горою», «Засумуй, трембіто» у виконанні Є.Зарицької.

Розквіт ансамблевої виконавської діяльності Н.Нижанківського припадає на 20-30-і роки ХХ століття (дослідники називають цей період його діяльності «празьким»). Він виступає з концертами у Празі, гастролює з Р.Любинецьким, з Українським академічним хором, у Львові виходить на концертну естраду з С.Крушельницькою, С.Руснаком. Співпрацює з багатьма виконавцями, готуючи нові концертні програми: з І.Приймою-Шмериківською, І.Синенькою-Іваницькою, М.Сабат-Свірською, М.Голинським, В.Тисяком, М.Дудою, Є.Зарицькою, О.Бандрівською, Т.Юськівим-Тереном, а також зі скрипачами Є.Перфецьким та В.Цісіком.

Високо оцінювали гру Н.Нижанківського А.Рудницький, М.Скала-Старицький, С.Людкевич, рецензуючи концерти вокалістів чи інструменталістів за участю цього піаніста, відзначав «справді мистецький» фортепіанний супровід свого молодшого «музичного побратима» [8, 519]. В одній з рецензій читаємо: «До вдержання вечора на високім артистичнім рівні причинився, в немалій мірі, знаменитий фортепіанний дострій доктора Н.Нижанківського» [8, 587]. В.Барвінський вважав, що саме Н.Нижанківський підніс фах концертмейстера до найвищого мистецького рівня, а кожен його виступ «мав незатертий відпечаток його сильної мистецької індивідуальности» [2, 50].

Саме практика піаніста-акомпаніатора стала найважливішим чинником превалювання камерно-вокального жанру в творчому доробку Н.Нижанківського. До написання солоспівів митця, мабуть, спонукала і традиція батька – Остапа Нижанківського, котрий, як відомо, створив багато солоспівів і обробок народних пісень.

Ще одним чинником звернення композитора до камерно-вокальної лірики було прагнення вивести жанр галицького солоспіву на широкий загальнонаціональний і європейський рівень. Цим же керувались, створюючи свої вокальні композиції, С.Людкевич і В.Барвінський. Вони усвідомлювали, що значна частина вокальних творів галицьких композиторів ХІХ ст. була позначена рисами аматорства (хоча й високого художнього рівня – досить згадати твори Д.Січинського, Я.Лопатинського, О.Нижанківського, В.Матюка).

Як і кожен митець, Н.Нижанківський пройшов певний еволюційний шлях у виробленні своєї композиторської ідентифікації, зокрема, це яскраво проявилось саме у камерно-вокальній творчості. Стиль цього жанру не є однорідним, цільним, що характерно і для інших видів музичної творчості, в яких працював композитор. Це зумовлено тим, що солоспіви написані в різні періоди життя митця і відображають ступінь професійної зрілості, є різнобарвними за стильовим звучанням, «бо все його свідоме життя, – пише Ю.Булка – це постійні пошуки власного світосприймання, власного способу вислову»¹ [9, 22].

Н.Нижанківський за стильовим спрямуванням є яскравим неоромантиком, творчість якого спиралась на досягнення західноєвропейського й українського романтизму, зокрема його вчителів – Й.Маркса, В.Новака, а також М.Лисенка та західноукраїнських композиторів ХІХ ст.: Д.Січинського, Я.Лопатинського, О.Нижанківського, В.Матюка та ін. Як і В.Барвінський, він був ліриком-мініатюристом і найбільш яскраво виявив себе у жанрах фортепіанної та вокальної мініатюри, хоча обидва писали і твори великої форми, переважно циклічні, розширюючи рамки камерного жанру. З В.Барвінським Н.Нижанківського споріднюють ліричні теми і образи, типи фортепіанної фактури, вибір засобів гармонічної виразовості. Для обидвох особливо близькою була поезія Б.Лепкого, О.Олеся, І.Франка. Втілюючи їхні тексти в своїх солоспівах, вони створили справжні перлини вокальної лірики. Вибір поезій, співзвучних внутрішньому світові Н.Нижанківського, виявляє деякі риси спорідненості з естетичними уподобаннями С.Людкевича².

Загалом, для композиторів галицької композиторської школи ХІХ – поч. ХХ ст. характерним є звертання, переважно, до західноукраїнських поетів та до перекладів чи оригінальних текстів німецької поезії, зокрема Г.Гайне. Коло поетів, до яких звертається Н.Нижанківський, обмежене, бо

¹ На думку Л.Кияновської, його стиль втілює ознаки септесійної стилістики «із більшим ухилом до салонності, камерної рафінованості солоспіву [...] поезизації побутових жанрів» [5, 205].

² В обох композиторів є солоспів на один текст Р.Купчинського «Засумуй , трембіто», про що стало відомо лише нещодавно. Автор цієї статті розшукала його в архіві С.Людкевича, за що виносить щире подяку кандидату мистецтвознавства, дружині композитора З.Штундер.

його доробок у жанрі солоспіву невеликий. Поки що відомі його дев'ять творів на оригінальні авторські тексти та дві пісні-молитви. Звертався до поезій сучасників і близьких йому людей. Поклав на музику два німецькомовні вірші, написані дружиною – Меланією Семакою. Дві вокальні мініатюри створив на тексти близького друга і побратима по еміграції О.Олеся. Звертався до поезій Б.Лепкого, Р.Купчинського, І.Манжури, У.Кравченко, І.Франка.

Перші спроби композиторського пера припадають на 1917-18 роки, коли були написані солоспіви «Не співай по весні» (текст І.Манжури), «Прийди, прийди» (слова О.Олеся) та «Снишся мені» (слова Б.Лепкого). Дослідники (зокрема Ю.Булка) відзначають, що ці твори ще не позначені яскравою індивідуальністю автора, хоча характеризуються самобутнім національним колоритом.

У 20-ті роки написані романси – «Жита» на слова О.Олеся (приблизно 1920-1923 рр.), «Чому я пробудивсь» та «Осінь» – інтерпретація німецького тексту М.Семаки¹, «Засумуй, трембіто» на слова Р.Купчинського (1922 р.).

30-ті роки знаменуються появою таких солоспівів, як «Поклін тобі, моя зів'яла квітко» для голосу з оркестром на слова І.Франка (1933 р.)²; «Ти, любчику, за горою» на слова У.Кравченко (1930 р.), а також пісень-молитов «Отче наш» та «Богородице Діво».

Романси 1920-1930 років – більш зрілі і довершені зразки камерно-вокальної спадщини композитора. Вони вирізняються вільнішою формою, більш індивідуалізованою музичною мовою, поєднанням пісенної кантиленності з речитативно-мовними інтонаціями. В цих солоспівах зростає значення фортепіанної партії, яка відіграв велику виражальну і зображальну роль у творенні музично-поетичного образу.

У композиціях тих років, зокрема у солоспівах «Засумуй, трембіто» та «Ти, любчику, за горою», композитор оригінально використовує національні традиції. У першому творі виявляються риси українських епічних жанрів – дум, позначених великою вагою драматичних елементів, підвищеною експресією висловлювання. У другому – проступають обриси ліричної коломийки.

Різноманітними аналогіями апелює до слухача один з перших солоспівів Н.Нижанківського «Не співай по весні». Вже в перших тактах інструментального вступу (9 тактів) вчуваються інтонації відомого «Щедрика» М.Леонтовича (характерні поєднання інтонацій малої секунди і ритмічного малюнка – вісімка і дві шістнадцятки), які асоціюються, швидше, з мотивами українських веснянок, а не з солов'їним тьохканням. Партія соліста також виростає з початковою інтонаційною «зерном». Фортепіанна «інструментовка» цих поспівок, звучання у «світлому» верхньому регістрі асоціюються з веснянковими образами музики багатьох українських авторів.

Цікаво провести паралелі між цим твором і солоспівом С.Людкевича «До соловейка» на слова П.Грабовського (1964 р.). Композитори звертаються до різних текстів, але співзвучних за змістом, побудованих на співставленні двох образів: природи (її уособленням є соловейко) і героя, що мріє про щастя. Така двоплановість є дуже характерною для українського фольклору і типовою для романтичного мистецтва³.

Споріднюють обидва романси такі моменти: вибір темпу (*Andantino* і *Andante e capriccioso*); міжорні тональності (*d moll* і *h moll*); тричастинні композиції, середні розділи яких будуються на активних гармонічних модуляціях. Але є між цими творами і суттєві відмінності, які особливо важливо усвідомити інтерпретаторам. У тексті віршів йдеться про спів соловейка, і це часто спонукає композиторів вдаватись до звуконаслідування (згадаймо хоча б «солов'їні романси» Кропивницько-

¹ Автор перекладів німецьких текстів невідомий, дослідникові І.Соняницькому не вдалось цього дізнатись. У виданні солоспівів Н.Нижанківського [Львів-Київ-Нью-Йорк, 1996] ці твори подаються з українським перекладом, хоча композитор компонував їх, враховуючи інтонаційну специфіку німецької мови, що відчувається у вокальній партії.

² Існує і клавірний варіант твору, зроблений автором.

³ Для прикладу можна згадати шубертівські пісні, де часто в одній вокальній мініатюрі співіснують два образи («мельник і струмок», «мандрівник і крук»), відомого глінкінського «Жайворонка», а також численні солоспіви українських авторів, де акцент робиться не на звукозображальності, ілюстративності, а на психологічному стані героя. У деяких творах ці два моменти поєднуються, як, скажімо, в «Солов'їному романсі» А.Кос-Анатольського.

го, Кос-Анатольського). Йде цим шляхом і С.Людкевич, але доручає ці звукові характеристики партії фортепіано. Н.Нижанківський використовує звуконаслідувальні елементи ще економніше й опосередкованіше. Вони містяться у фортепіанному вступі (9 тактів) та у 33-му такті інструментальної партії (короткі мотиви у високому регістрі фортепіано, які водночас нагадують веснянкові заклики, про що вже йшлося). Ці асоціації виникають на основі не лише звукової, але й вербальної інформації, яка міститься в тексті: «не співай *по весні*». У солоспіві Нижанківського в цілому переважає пісенно-романсова кантілена в партії соліста та фігуративна фактура у партії фортепіано. Переливи гармонічних пасажів та хроматичні пасажі в партії лівої руки (у середній частині форми), до того ж у низькому регістрі фортепіано (у басовому ключі), аж ніяк не асоціюються зі співом птаха.

У фортепіанному вступі солоспіву Людкевича більш виявлені звукозображальні елементи: вже в перших тактах звучать хроматизовані тріольні групети, які «перехоплює» партія соліста.

Твір Людкевича – це схвилювана оповідь про долю сиротина. І цей контраст жалібно-стогнучих, розпачливих інтонацій (сиротина) і безтурботного пташиного «гьохкання» ще більше підсилює драматичність сюжету, яка вловні розкривається в момент каденції-кульмінації – в останніх чотирьох тактах твору.

У Н.Нижанківського загальний характер романсу більш урівноважений, панує настрій сумно-елегійний з моментами «світлого смутку» (на початку середньої частини), хоча музика також містить елементи драматизму, які виявляються в кульмінації на словах: «і загра гіркий сміх на устах враз моїх» (авторські ремарки: *rosso agitato, ff*). Цей солоспів – згадка про щастя, що минуло, соціальна драма тут відсутня, і це є ключем до інтерпретації твору.

Першою виконавицею солоспіву «Не співай *по весні*» була С.Корінець, якій Н.Нижанківський акомпанував на певченківському концерті 11 березня 1921 року (тоді ж було виконано і солоспів «Снишся мені»).

Цікавими вокальними мініатюрами є романси «Прийди, прийди» (сл.О.Олеся) та «Снишся мені» (постичний текст Б.Лепкого), який в 1937 р. виконував тенор В.Тисяк. Записи «Прийди, прийди» у виконанні І.Сивенької-Іваницької з фортепіанним супроводом Г.Куна та П.Кева зберігаються у колекції Марти і Романа Савицьких [2, 56].

Поезія О.Олеся була дуже близькою Н.Нижанківському, обидва митці часто зустрічались на зібраннях літературного клубу в Празі. Поет вважав музику найкращим втіленням стану душі, людських переживань. Складаючи свої вірші-пісні, він чув їх у звучанні музичних інструментів – арфи, ліри, кобзи. Тому його поезія, «сповнена загадкових ритмів, мелодій, тонів і справді моцартівської легкості, стала невичерпним джерелом для композиторів», – пише у своїй передмові до збірки поета Р.Радишевський¹.

Поезії О.Олеся «Прийди, прийди» та Б.Лепкого «Снишся мені» створені майже одночасно (в 1906 р. і в 1905 р.) і походять із перших збірок поетів: «З журбою радість обнялась» (з підбірки «В Криму») та «Весною». Мова віршів багата, образна, побудована на контрастах, порівняннях, насичена тонкими емоціями, позначена впливами поезій символістів. Вони пов'язані з образами почі. У них йдеться про найпотаємніші людські бажання і поривання, які здійснюються лише у снах чи у нічних мріях, коли все навкруги засинає, і людина залишається наодинці зі своїми думками, стражданнями і прагненнями.

Образний зміст віршів має елегійний характер. Туга за минулим, смуток і розпач самотності переплітаються із зверненнями-закликами до коханої, образ якої – світла мрія, що асоціюється із запашними квітами, співами солов'я, дзижчанням бджіл.

Обидва солоспіви забарвлені в темні, смуглі кольори – тональність *g mol!* (не випадковий

¹ Олеся О. Поетичні твори / Ред.-упор. Р.Радишевський. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1990. – С.15. О.Олеся – один з найлюбленіших поетів М.Лисенка, С.Людкевича, К.Стеценка, Я.Степового, Б.Фільц, а також багатьох зарубіжних авторів, які брали за основу поетичні шедеври митця і створили кілька сотень музичних творів найрізноманітніших жанрів – від солоспівів, пісень для дітей, хорів до театральної, оперної музики. Тонкі, пелловими настроями барви його поезій напрочуд органічно єдналися з музикою. Серед солоспівів досить згадати «Айстри» М.Лисенка, «Ой, чого ти, тополенько, не цвітиш», «Літньої ночі» К.Стеценка, «Дихають тихо акації ніжні» Я.Степового, «Піду, втечу» С.Людкевича, цикл «Срібні струни» Б.Фільц.

вибір тієї ж тональності для втілення споріднених текстів різних поетів), яка «освітлюється» мажором – В dur (в першому творі – це другий розділ двочастинної репризної побудови) і D dur (в другому – середній контрастний епізод тричастинної побудови)¹, коли з'являються емоції, пов'язані з образом коханої.

Однак у солоспівах виявляються різні типи драматургії й композиції. У «Снишся мені» – «замкнена» побудова, що виникає внаслідок репризності. Після невеликого просвітлення («А па душі так любо, красно») знову повертається образ ночі – містичної порадниці і втішниці; музика, відповідно, «огортається» в темні фарби *g moll* (у «Снишся мені»). Закінчення забарвлене навіть у трагічні тони. Рівномірне ритмічне повторення октав на тонічному звуці «соль» (у заключних тактах) створює відчуття трагічної невідворотності, неможливості щастя. Воно підсилюється словами «тоді я засну на вічний сон». Остинатні октави звучать, як подзвін. У цьому солоспіві також зауважуємо, що композитор зосереджує увагу виключно на емоційному стані героя. Звуки природи, про які йдеться у тексті («журчить потік, співають соловії, бринять пчілки»), не «провокують» композитора на їх втілення в музиці. Лише в одному такті він «віддукується» на слова «співають соловії» і прикрашає треллю ноту «ре».

Солоспів «Прийди, прийди» значно динамічніший, побудований на яскравому контрасті, форма його розімкнена. Драматургічний розвиток відбувається внаслідок протиставлення двох емоційних станів, що пов'язані з двома образами. Перший – стан невтішної журби, яка огортає вночі героя. Другий – дифірампічно-екстатичний, викликаний спогадами про кохану, її ніжність і красу. Композитор створює контраст засобами фактури, динаміки, зміною ладу (співставляються бемольна і дізна тональності частин: соль мінор – ре мажор). Вокальна мелодика першої частини (характеристика «першого образу») містить мовні інтонації, вигуки (авторські позначки протягом 15 тактів вокальної партії: *grave, più mosso, doloroso, ritard., accel., energico*, які поєднуються з частою зміною розмірів). У другій частині романсового характеру панує кантілена (*andante cantabile*).

Н.Нижанківський в обидвох солоспівах ставить до поетичних текстів досить вільно, вдається до їх трансформації: замінює деякі слова синонімами (у «Прийди» замість «журби» використовує «нудзі», замість «і ти» – «бо ти», «оця» – «отся»; у «Снишся мені» – замість «найчастіше» – «найвірніше», «минулу» – «змарілу», «про тебе» – «о тоді», «бджілки» – «пчілки»); повторює фрази, цілі епізоди (в «Прийди, прийди» – останні два рядки поезії повторюються двічі, як і друга строфа вірша; у «Снишся мені» – третій розділ теж повторюється двічі). Композитор додає нові слова чи уникає їх (це стосується навіть цілих фраз). Це спричиняється до інших, ніж у поетів, смислових і ритмічних акцентів (у О.Олеса: «нудьую по тобі», у Нижанківського: «Нудьую я по тобі» чи «і ніч ясна мене не втіше» – «ніч ясна мене не втіше»; у Б.Лепкого: «Та годі, годі! Минулися надії, мрії, не буде другої весни»; у музичному варіанті – «Та годі, годі, не буде другої весни»; чи: «Аж колись з тим сном про тебе я засну на вічний сон...» – «аж колись з тим сном, о тоді я засну на вічний сон...»).

У музичних формах своїх солоспівів композитор відтворює будову поетичних текстів (відповідно, двочастинну і тричастинну). Музика тонко реагує на зміни в поезії, «йде» за текстом, і зміною образу змінюється лад, динаміка, позначення виразності (*dolce cantabile, doloroso*), фактурний виклад фортепіанної партії: у «Прийди, прийди» тремоландо в низькому регістрі (перша частина), які пов'язуються з образом ночі і підсилюють настрій тужливості, гнітності, поступаються місцем повнозвучній акордовій фактурі (до неї долучаються віртуозні «арфові» пасажі), яка охоплює далекі регістри фортепіано і створює урочисто-піднесений настрій. У «Снишся мені» неспокійні тріолі і секстолі «переходять» у мрійливо-споглядальний епізод, навіяний образами природи. Тип фактури подібний до того, який був у ліричній частині попереднього романсу. Фортепіанний виклад – насичений, оркестральний, об'ємний. Розлогі фігурації у партії лівої руки, що розливаються по всій клавіатурі, поєднуються з повнозвучною акордиком та низхідними пасажами-форшлагами у верхньому регістрі. Тип викладу в цілому досить віртуозний, традиційно-романтичний (поєднани

¹ Тут можна не погодитись із Ю.Булкою, який вбачає «емоційний зміст солоспівів у сфері світлої, тендітної «якосенсентиментальної лірики» [2, 30].

акордовості з фігуративністю гармонічного складу).

Тематичний матеріал фортепіанної партії цих солоспівів інтонаційно пов'язаний з вокальною мелодикою¹. Вокальна партія позначена впливом традицій старої галицької пісні XIX ст. Характеризуючи музичну мову ранніх солоспівів Н.Нижанківського, Ю.Булка пише: «тут переважає мелодика узагальненого пісенного типу» [10, 3].

Виконання цих, на перший погляд дуже простих солоспівів, вимагає від виконавців підвищеної уваги до авторських ремарок щодо темпу й характеру виконання. Композитор використовує багато алогічних позначень, у нотному тексті є велика кількість фермат над нотами (підкреслюють певні слова, що є смисловими «віхами» у розгортанні музично-поетичного процесу) та над паузами (моменти роздуму, зупинки). Вдумливий аналіз усіх авторських ремарок (динамічних, алогічних) допоможе вокально-фортепіанному дуету адекватно втілити задум композитора, відтворити особливості його письма. Разом з тим, вони надають простір для більш вільного трактування темпу, цезур, дають ширші можливості для виявлення виконавської індивідуальності.

У камерно-вокальному доробку Н.Нижанківського є ще одне втілення поезії О.Олесь. Це – солоспів «Жита», текст якого був написаний поетом у 1919 році в Бадені, а в 1920-1923 роках у Відні Н.Нижанківський поклав вірш на музику. Солоспів був дуже популярним у свій час, часто виконувався в українських концертах. Першою виконавицею цього солоспіву була Анда Остапчук, виконували його І.Сипелька-Іваницька (партія фортепіано Г.Кун і Г.Коваль), І.Маланюк (записи зберігаються у колекції Савицьких) [2, 56].

Неодноразово його чув і О.Олесь, захоплений музичним втіленням своєї поезії, про що пише Ю.Булка [2]. Всі музикознавці, що писали про Нижанківського, однакостайні в тому, що це – найкращий його солоспів. У ньому композитор, як і в інших своїх камерно-вокальних творах, досить вільно ставиться до тексту. Він додає від себе рефрен-звернення:

О, дорогі мої, о, дорогі жита,
О, дорогі мої жита, о дорогі,

який використовує в середині музичної побудови і в її завершенні. Останній рядок поезії також повторюється двічі. Митець вдається до такого засобу для надання творові більшої експресивності, бо в цих рядках йдеться про коханий край. Тут також мають місце заміни слів синонімамими, як от: «біля» – «коло», «шуміть» – «кажіть»; замість особової першої особи однини «схиляюся і падаю на землю» Н.Нижанківський подає третю множину: «схиляються і падають», маючи на увазі жита.

Композитор вдається до перенесення ритмічно-сміслових акцентів, проте це не перешкоджає адекватному інтерпретуванню поезії, не змінює її характеру, а лише підкреслює окремі її елементи для надання музиці більшої виразності.

Солоспів написано у «темній» мінорній тональності (f moll), яка своїм забарвленням допомагає досягти емоційної експресії для передачі стану героя-емігранта, що тужить за Батьківщиною.

Твір вирізняється масштабністю побудови (65 тактів).² У ньому є велика інструментальна прелюдія (16 тактів), дві інтерлюдії (4 і 6 тактів) і фортепіанна постлюдія (4 такти). Вже в першому епізоді домінує фортепіанна партія, воєна – виразник ідеї, головної думки твору. Після інструментальної перегри головна роль переходить до партії голосу, проте роль фортепіано не зменшується, інструментальна партія дуже насичена фактурно (велика кількість арпеджіюваних арфових «переливів», октавних, акордових послідовностей).

Такий концертно-віртуозний тип фактури був зумовлений виконавськими можливостями цього композитора-піаніста³. Тематичний матеріал фортепіанної партії інтонаційно пов'язаний з

¹ Уже перші такти фортепіанних вступів в обох солоспівах (5 тактів і 4 такти) містять у собі «зерно» мелодії соліста. В інтерлюдіях романсу «Снишся мені» (сольні фортепіанні перегри є лише в цьому солоспіві) вони продовжують партію голосу, інтонаційно «виростають» з неї. Це має почути і виразно проінтонувати піаніст.

² У попередніх солоспівах розгорненість форми досягалась за рахунок репризних повторень частин (у «Прийди, прийди» – 55 тактів, «Снишся мені» – 68 тактів).

³ Багатощаровість фактури супроводу викликає аналогії з інструментальними партіями вокальних творів деяких

партією голосу, як лейтмотиви звучать мелодичні звороти партії соліста в інструментальних інтерлюдіях, вторять голосу чи навіть дублюють його (у другому і третьому розділах).

Вокальна партія будується на інтонаційно-мовних силабічних інтонаціях (кожному складові слова відповідає нота) та кантиленних поспівках (поступеневий рух, стрибки в межах кварта і поступове їх заповнення, єдиний стрибок на сексту в кульмінаційний момент твору), які виявляють свою національну природу (як і окремі ладо-інтонаційні звороти, особливо кадансування), хоча композитор не вдається до цитування. Український фольклор у його творчості органічно вростає в авторський мелос, який навіть на слух сприймається як національний.

Ця велика розгорнена композиція містить елементи, що можуть сприйматися як звукозображальні. В середньому розділі твору у фортепіанному супроводі застосовуються «переливи» фігуративні на *pp*, що асоціюються з «шелестом-коливанням» жита і мають знайти адекватне відтворення фортепіанними засобами. Важливо, щоб на початку другої строфи («Кажіть мені забуту казку»), де вокальна партія звучить на *pp*, жито дійсно «шелестіло», а фортепіанні пасажі (починаються в низькому та середньому регістрах) динамічно «виростали» лише на слові «диханням» і рвучко злітали вгору на хроматичній гамі (ремарка автора *velocissimo*).

В нотному тексті цього твору також дуже багато авторських позначок, адресованих виконавцям (*triste, con passione, dolce, velocissimo*), агогічних нюансів (*accelerando, rallentando, rubato*). Широкою вирізняється шкала динаміки (від *pp* до *smorzando*, від *sff* до *p. subito, diminuendo* і *morendo*).

У цьому творі Н.Нижанківський спирається на традиції пізнього романтизму. Він не прагне до радикального оновлення традиційних форм і засобів виразовості (такі тенденції були дуже характерними для творчості багатьох композиторів першої третини ХХ ст.) проте, як В.Барвінський та С.Людкевич посилює образно-драматургічну роль інструментальної партії в жанрі солоспіву¹, що для галицької музики того часу було новим.

У солоспівах «Прийди, прийди», «Снишся мені» та «Жита» композитор узагальнено передає тон вірша, для цього важливішим є створення емоційного настрою, а не зображення фону чи пейзажу, виражальне переважає над зображальним (на відміну від В.Барвінського, частково С.Людкевича). Хоч поезії О.Олеся і Б.Лепкого містять елементи, що надаються для «музичного ілюстрування».

У більш зрілих творах композитора можна відчутти «подих ХХ століття» – підвищену експресію висловлювання, використання мовної патетики, зростання ваги речитативних елементів. До певної міри тут виявляються впливи італійського веризму, німецького експресіонізму. Підстави для таких аналогій дає аналіз музичної мови солоспівів (ладоінтонаційної та метроритмічної будови) та вивчення ремарок автора.

Твором новаторського для галицької музики спрямування є солоспів Н.Нижанківського на слова І.Франка «Поклін тобі», в якому виявилось прагнення до симфонізації камерно-вокального жанру. Романс написано для голосу з оркестровим супроводом, що в 30-х роках ХХ ст. було новим для української музики². Твори такого плану були написані лише В.Барвінським (до речі, саме він подав Н.Нижанківському ідею написання солоспіву на текст Франка для голосу з оркестром). У його доробку є три розгорнуті вокально-оркестрові композиції, в яких дослідники вбачають риси по-

композиторів-романтиків, у яких фактурний виклад залежав від можливостей власного виконавського апарату, як, наприклад, у Ф.Ліста, С.Рахманінова, М.Метнера, В.Косенка.

¹ Перебуваючи на навчанні у Й.Маркса, а пізніше у В.Новака, Н.Нижанківський ознайомився із найсучаснішими течіями і музичними експериментуваннями, що мали місце в тогочасній західноєвропейській музичній культурі. Але вони на нього не вплинули. Це відбилися на його вокальній творчості і тенденції переростання солоспіву у вокальну поему (як, скажімо, у В.Барвінського), трансформації традиційного жанру романсу у «вірш з музикою» чи інструменталізація вокальної партії, характерні для вокальної музики ХХ ст.

² Поодинокі зразки українських камерно-вокальних творів у супроводі інструментального ансамблю епізодично з'являлися в творчості українських композиторів ще у ХVІІІ ст. У 1775 році Д.Бортнянський створив молитву «Ave Maria» на канонічний латинський текст для сопрано і контральто в супроводі струнних та 2-х валторн. Галицькі композитори продовжили цю лінію розвитку камерно-вокального жанру, перервану на півтора століття, надаючи своїм солоспівам рис вокально-симфонічних поем, кантат.

емності.

Солоспів «Поклін тобі» вперше був виконаний з нагоди святкової академії в пошану І.Франка 27-28 травня 1933 р. тенором М.Голинським. Н.Нижанківський використав поезію І.Франка «Моїй не моїй» із збірки «Мій Ізмарагд» (підзбірки «Поклони»), написану у 1897 р., створивши розгорнуту композицію (66 тактів) із сольними інструментальними епізодами (прелюдія – 11 тактів, інтерлюдія – 9 тактів).

Композитор у цьому творі також вдається до заміни слів поетичного оригіналу, застосовуючи скеспресивніші за змістом синоніми. Вносить зміни в структуру тексту: останні три рядки поезії повторює двічі, а попередні три випускає. Декламаційно-мовна патетика партії голосу органічно поєднується з оркестровою насиченістю партії супроводу. Музичне втілення поезії Камеяра адекватне урочистому характеру солоспіву.

Цікавим з огляду інтерпретаторських втілень є романс на слова Р.Купчинського «Засумуй, трембіто» (поезію створено в 1920 р., а солоспів – у 1922 р.). Перші виконавці цього твору – Є.Зарицька, І.Синенька-Іваницька, М.Скала-Старицький. Записи їх виконань та М.Мінського, Г.Шерей в супроводі Л.Вахнянина зберігаються у колекції Савицьких [2, 56].

Поезія Р.Купчинського – трагічного змісту, в ній йдеться про загибель 40 тисяч молодих січових стрільців, що боролись за незалежність Галицької України. Тон оповіді – патетично-трагедійний, позначений підвищеною експресією як вокальної, так фортепіанної партії. Характер мелосу витриманий в дусі історичних балад, дум, на що звертає увагу Ю.Булка¹.

Композитор обирає мінорну тональність із характерним четвертим підвищеним ступенем, використовує елементи жалібного маршу (чотиридольна пульсація, гострі пунктирні ритми), які поєднують з експресивними заплачковими інтонаціями, що містять збільшені секунди, насичені мелізматикою, мають примхливу ритміку, виявляючи імпровізаційну природу. Протиставлення цих двох елементів – маршового (об'єктивного, втіленого в «хоровій» акордовій фактурі) і суб'єктивного (одноголоса заплачкова фраза) відбувається вже у двотактовому вступі.

В тексті багато фермат, темпових відхилень, авторських позначок *rubato*. Це передбачає досить вільну, quasi-імпровізаційну манеру виконання, яка вимагає від виконавців великої агогічної гнучкості, доброї ансамблевої взаємодії.

У вокальній партії композитор вдається до мовної патетики, випуклих фраз, речитацій. Партія фортепіано віртуозна, динамічно-експресивна, захоплює всі регістри інструмента, ущільнена. У фактурі виявляється тенденція до оркестральної насиченості фортепіанного супроводу, властива творчості пізніх романтиків (Ліст, Штраус, Рахманінов, Метнер, Лисенко), яка стала характерною рисою вокальної музики ХХ ст.

Генетичну спорідненість солоспіву Н.Нижанківського з думовим епосом виявляють фортепіанні пасажі-перегри, що містять елементи «думового» ладу (по звуках мінору з лідійською квартою, але без VI ступеня).

До трьох строф поезії Н.Нижанківський застосовує двочастинну форму рапсодійного типу. Характер оповіді – надзвичайно драматичний, напружений. Динамічна шкала – широка, музика насичена різкими і часто раптовими динамічними спадками і наростаннями. Виконавцям слід звернути на це особливу увагу, бо у межах одного такту (чи навіть півтакту) відбувається динамічне коливання від *ff* до *pp*. Цей солоспів, як і інші вокальні твори Н.Нижанківського, вимагає від виконавців підвищеної емоційної «температури», великої напрути, вміння раптово переходити від одного динамічного нюансу та тембру до іншого.

Цікаво провести аналогії цього твору Н.Нижанківського з баладою С.Людкевича «За байраком» на слова Т.Шевченка, в тексті якої також йдеться про загибель людей – козаків («нас тут триста, як скло товариства лягло»). Епіко-драматична оповідь Людкевича містить трагедійні елементи (в центральному розділі також використано жанрову модель жалібного маршу), обидва композитори спиралися на український спос. Проте у Людкевича переважає епіко-драматичне пачало, оповідь

¹ Ю.Булка пише про епічно-драматичне звучання солоспіву, «в численних мелізмах і характерних мелодичних каденціях якого відтворений дух козацьких історичних пісень і дум» [2, 31].

про трагічні події більш об'єктивна, описова (в епізодах «від автора»), суб'єктивне (розповідь козака про трагічні події) позбавлене емоційної надмірності, екзальтованості (хоча тут також є кульмінацій-спалахи). Музичний матеріал ґрунтується на мелосі пісенного складу, який ритмічно «організований» чотиридольною рівномірною пульсацією. Зрушення темпів та динамічні наростання відбуваються переважно в межах великих розділів. У фортепіанній партії багато моментів звукозображальності (зумовлені елементами фантастики, які є в шевченковій баладі), вдається композитор і до звуконаслідування. Є певні елементи театралізації (послідовне розгортання дій), розвиток – наскрізний.

У Н.Нижанківського панують вибухові суб'єктивні емоції, текст подається крізь призму особистісного переживання. Тричі повторюється «ключова» фраза «засумуй, трембіто» – і кожен раз з новою інтонацією. Виконавці мають звернути увагу на динаміку трьох фаз емоційного її розвитку – $p - f < p$ *oso agit.* – pp *molto semplice*, а також на ритмічні малюнки, в яких кожен раз втілюється ця фраза. Ці моменти є дуже важливими для інтерпретації.

Виконавцям вокальної музики Н.Нижанківського слід звернути увагу і на те, що така емоційна насиченість, «відвертість», безпосередність висловлювання властива навіть його творам на тексти, позбавлені драматизму, зокрема духовні (безумовно, діапазон емоцій тут вузький і тип інтуїтування інший, ніж у творах трагічного чи драматичного змісту).

Дві пісні-молитви «Отче наш» та «Богородице Діво» композитор написав у 30-ті роки у львівський період творчості для свого стрийка отця Олександра, використовуючи релігійний канонічний український текст. До духовної тематики у світській вокальній музиці неодноразово зверталися композитори різних національних шкіл (Й.Брамс, А.Дворжак, С.Рахманінов, С.Гречанінов). У творчості ж українських композиторів-класиків ХІХ століття духовна тематика зосередилася переважно в хорових та вокально-симфонічних жанрах, на що звертає увагу в згадуваній вже статті Л. Ніколаєва. Надзвичайна зацікавленість такою тематикою і впровадження її в камерно-вокальні жанри спостерігається в українській музиці, починаючи з другої половини ХХ століття. Музичні молитви на канонічні тексти (латинські, українські) створюють І.Соневицький, М.Шух, І.Кириліна, О.Козаренко та багато інших¹.

«Богородице Діво» є українським варіантом католицької молитви «Ave Maria». Н.Нижанківський трактує духовний текст дещо в незвичному ключі, надаючи висловлюванню яскравої емоційності, пристрасності, екстагічності, які виявляються в момент кульмінації.

Струнка тричастинна невелика композиція (14 тактів, кожен із розділів форми композитор відокремлює цезурою чи підкреслює агогічно) при її адекватному звуковому втіленні викликає алюзії з архітектурою храму, а будова музичного тематизму – з лішкою скульптурних композицій собору. Композитор використовує крайні регістри інструмента задля досягнення просторовості звучання, насичену об'ємну фактуру з «упіщеними» музичної тканини, що надає творові оркестральних барв. Важливим виразовим і формотворчим засобом у молитві є динаміка. Велике «накопичення» звучності спостерігається в другому розділі (такти 5-6), де відбувається динамічне наростання від pp до f , а після цього емоційного «вибуху» – раптове повернення до pp . В останньому розділі динамічний розвиток досягає апогею в екстагічній кульмінації. Цьому сприяє ущільнення та збільшення об'єму фактури, розширення діапазону звучання в момент кадансування, октавні басові форшлаги. Але раптово щільна музична тканина «розріджується», відбувається просвітлення, динаміка зменшується до pp . Ефекти накопичення звукової маси та танення звучання застосовуються і в «Отче наш». Для цього твору-молитви також є характерним підвищений емоційний тонус, побудова яскравими динамічними хвилями (вже в перших 4-х тактах вступу відбувається розвиток від pp до ff з раптовим поверненням до p). Тому важко погодитись з Ю.Булкою, який вважає солоспів-молитви позбавленими «будь-яких слідів [...] емоційної вибуховості», а фактуру фортепіанного супроводу характеризує як повнозвучну, але стриману [9, 10], та з І.Соневицьким, що визначає настрій цих творів як «молитовний» [4, 5].

Ліричною мініатюрою з використанням жанрових ознак коломийки є солоспів «Ти, любчику,

¹ У творах духовного змісту часто використовується й авторська світська поезія на біблійні чи євангельські сюжети.

за горою» на слова Уляни Кравченко, присвячений акторці Л.Кривицькій. Виконавцям треба звернути увагу на характерні інтонації гармонічного мінору, динамічні градації проансуювання (в кожному такті відбувається наростання і спад динамічної хвилі), часте підкреслювання мовних акцентів, контрасти виразності (від *espressivo* до *sotto voce*). Чітка метроритмічна будова (дводольність у перших двох строфах, яка змінюється на тридольність в останній) підкреслює риси танцювальності. Це має бути головним для виконавців при визначенні темпу твору. Ремарка автора вказує лише на те, що темп має визначатися характером музики (*Tempo giusto*)¹. Другий розділ солоспіву позначений іншим пастросом, тут з'являються «ноти» смутку, навіть розпачу («Ой, лягла туга тяженька на моїм серденьку»), тому позначення *piu mosso*, мабуть, є помилковим, органічнішим було б *meno mosso* (так вважає також проф. Я.Матюха, яка виконувала цей твір зі співачкою М.Байко). С запис солоспіву у виконанні С.Зарицької (партія фортепіано – Дж.Фаваретто).

Розглянувши вокальну спадщину Н.Нижанківського в синтезі теоретичної та виконавської проблематики, можна зробити певні узагальнення. Серед найважливіших чинників його звернення до камерно-вокальної музики була, безперечно, власна виконавська акомпаніаторська діяльність, співпраця зі співаками. Це позначилося на вокальних партіях його солоспівів, які виявляють добре знання природи голосу і переважно ґрунтуються на кантілені. Навіть тоді, коли композитор використовує речитативно-декламаційні, мовні елементи, він уникає складної для вокального інтонуювання інтервалики.

Аналіз фортепіанної фактури солоспівів також виявляє риси письма композитора-піаніста. Воша дуже розвинена, оркестрально насичена, ущільнена (октавно-акордовий виклад домінує у більшості творів), часто містить віртуозні елементи – пасажі, які «пробігають» по всій клавіатурі, інструментальні ритурнелі. Такий тип фортепіанного викладу виявляє близькість до тих формул, які часто застосовують акомпаніатори, імпровізуючи музичні супроводи.

Неабияку роль у написанні солоспівів відіграла любов композитора до поезії та спілкування з видатними майстрами слова (такими, наприклад, як О.Олесь). Н.Нижанківський використовує для своїх солоспівів виключно українську поезію та німецькомовні тексти, в чому виявляється продовження однієї з традицій його галицьких попередників. Ставиться композитор до поетичних першоджерел досить вільно, трансформує їх структурно, вносить зміни в текст. Головний акцент ставить на емоційному відтворенні образного змісту віршів, характеру, тону висловлювання. Дуже рідко вдається до звукообразності і звуконаслідування, навіть якщо зміст поезії спонукає до цього.

Композитор не прагне до трансформування традиційних жанрових форм солоспіву, виявляє, в першу чергу, прагнення до піднесення його на рівень європейських зразків. Разом з тим, йому (як і В. Барвінському), належить пріоритет у створенні перших зразків композицій для солюючого голосу та симфонічного оркестру.

Суттєвими рисами солоспівів Н.Нижанківського є лірико-драматичний тон висловлювання, підвищена експресія, імпульсивність, насиченість динамічними контрастами, рельєфність фразування. Виконання його творів вимагає від учасників вокально-фортепіанного дуєту великого емоційного напруження, вміння раптово «відгукуватися» на численні авторські ремарки, миттєво переключатися в різні емоційні стани.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю.П. Музична культура Західної України // Історія української музики. – К.: Наук. думка, 1992. Т. 4. – С. 545-489.
2. Булка Ю.П. Нестор Нижанківський: Життя і творчість. – Львів, Нью-Йорк, 1997.
3. Соневицький І. Життєвий і творчий шлях Н.Нижанківського // Бандура. – Нью-Йорк. – 1991. – № 3. – С. 5-36; С. 1-5; № 37-38. – С. 11-17.
4. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського // Записки НТШ. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. – С. 334-352.
5. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. – Рим: Богослов'я, 1973.

¹ У виданні 1996 року замість *giusto* надруковано *giusto*.

6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000.
7. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: Монографія. – Львів: ДВУ НТШ, 2003.
8. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор. З.Штундер. – Львів, 2000. – Т. 2.
9. Булка Ю.П. Нестор Нижанківський. – К.: Муз. Україна, 1972.
10. Булка Ю.П. Солоспів Нестора Нижанківського // Нижанківський Н. Солоспів / Упор. М.Скорик. – Львів, Київ, Нью-Йорк: В-во М.П.Коць, 1996. – С. 3-4.

Людмила Садова

РОЛЬ ПАЛЬЦЬОВИХ ВПРАВ У ВИХОВАННІ ПІАНІСТА

У методиці виховання виконавсько-піаністичної техніки вправи займають особливе місце. Багато видатних піаністів-виконавців і педагогів минулого і сучасності не обходились у своїй практиці без використання цієї своєрідної щоденної гімнастики. За словами Я. Мільштейна, починаючи від Й.-С. Баха, стало майже традицією зводити в певну систему жанри та форми фортепіанної техніки [1, 3]. Вправи для фортепіано писали Ліст, Гензелът, Таузіг, Брамс, Бузоні, Маттей; обдумував їх, очевидно, й Шопен, не говорячи про тих композиторів-піаністів, які спеціалізувалися на навчально-інструктивній літературі, наприклад: Клементі, Черні. Залишили нам технічні вправи й багато піаністів, які переважно займалися концертною або педагогічною діяльністю, наприклад: Теодор Куллак, Шміт, Пішна, Йозефі, Чезі, Сафонов, Філіпп, Пледі, Ганон, Корто, Лонг, Бланше, Курц, Курцова-Штепанова та ін.

У радянській фортепіанній педагогіці першої половини ХХ ст. склалося негативне ставлення до щоденних фортепіанних вправ як небажаного явища: пустої трати часу, бездумного механістичного вправляння, що, як вважалося, тягне за собою беззмістовне, поверхневе виконання. Рекомендувалось, зокрема, для розвитку піаністично-виконавської техніки вивчати інвенції та прелюдії і фуґи Й.-С. Баха, використовувати в якості технічних вправ фрагменти класичних сонат або творів композиторів-романтиків тощо [2, 103-105, 142-143, 149-151; 3]. Найбільше «потерпіли» пальцьові вправи, які було відкинуто ще й через те, що в тогочасній радянській педагогіці культивувався метод вагової гри. Лише з середини 1960-х років почали з'являтися публікації відомих піаністів-виконавців і педагогів, в яких спочатку обережно, а потім все сміливіше наводились аргументи на користь технічних, зокрема пальцьових, вправ. «Мені видається надзвичайно важливим побесідувати про деякі принципи фортепіанної техніки, до того ж я хочу, перш за все, звернути увагу на порівняно «вузький», але чи не найважливіший її розділ – пальцьову техніку» – писав Лев Оборін [4, 71]. «За останні роки справедливе різко негативне ставлення до механічних вправ привело частково до того, що постановка рук і будь-які вправи почали вважатися непотрібними, необов'язковими і мало не шкідливими» [4, 73].

Подібні думки висловлював і Яків Зак: «Не можу не сказати про те, що з піанізмом у нас далеко не все гаразд, що класичні традиції піанізму, на жаль, не завжди підтримуються на відповідній висоті. Погано, коли людині, яка володіє «чистою технікою», немає що сказати, але ще прикріше, коли відсутність технічного «спорядження» стає перешкодою в розкритті музичного образу» [5, 96]. Розвиваючи свою думку стосовно корисності спеціальних технічних вправ, Зак вступає в полеміку з прийнятою у московській школі вищеписаною методою використання художніх творів задля технічного вправляння: «Блюзнірство – спотворювати геніальні твори, які є напоєю естетичною совістю, змінюючи властивий їм ритм, динаміку, фразування, перетворюючи їх на гімнастичні вправи. Проте потрібно чесно займатися «гімнастикою пальців» на навчальному матеріалі, вивчати етюди Клементі, Кулау, Мошковського, Шлецера, вчити legato і поп legato, вісімками з крапками тощо. Е.Гігельсу ніколи не прийде до голови вивчати гамми за сонатами Бетовена, але він щоденно грає гамми» [5, 97]. Саме в 1960-ті роки видавництво «Музыка» почало випускати збірки фортепіанних вправ зарубіжних авторів (своїх напрацювань у цій галузі, відповідно, не було): Корто, Йозефі, Бузоні та ін. У вступних статтях до цих збірок Яків Мільштейн активно відстоює право на існування технічних фортепіанних вправ. Він аргументує: «По-перше, те, що не потрібно для одних (найчас-

тіше високообдарованих в технічному відношенні) піаністів, може виявитися корисним для інших. По-друге, технічні вправи являють собою чудовий матеріал для «розігрування» рук. Вони приводять руки у робочий стан краще, ніж будь-який інший засіб. По-третє, деякі технічні навички зручніше і легше розвивати на спеціально призначених для цієї мети вправах, ніж на концертних п'єсах. По-четверте, вправи сприяють технічній витримці і впевненості виконання. По-п'яте, з допомогою вправ легше налагоджувати систематичну роботу над розвитком техніки, тобто раціоналізувати свою працю. І, нарешті, без вправ робота підростаючого піаніста ніколи не буде повною; вправи не тільки сприяють підйому техніки на висоту, але й утримують на цій висоті» [1, 3]. Наприкінці 1960-х років вийшла друком праця учня Л.Ніколаєва - С.Савшинського «Робота піаніста над фортепіанною технікою» [6], в якій він, спираючись на психофізичний аналіз роботи піаніста над подоланням технічних труднощів, приходять до висновків про важливість застосування у щоденній роботі за фортепіано технічних вправ, що виховують міцні виконавські навички. «Ані п'єси задля них самих, ані труднощі, як такі не повинні займати нас, а ті здібності, ті технічні досягнення, які дають можливість бути у світі музики не зніченим чи, що гірше, безпардонним гостем, а митцем, творцем і господарем» – писав він [6, 107].

Отже, до 60-х років ХХ ст. радянська фортепіанна педагогіка офіційно не визнавала фортепіанні вправи за потрібний дидактичний матеріал. Систематизовані технічні вправи (маються на увазі збірки фортепіанних вправ) не фігурували в навчальних програмах фортепіанного класу ДМШ та спеціалізованих шкіл-десятирічок [7]. Тим часом, у західноєвропейській фортепіанній педагогіці, не залежно від естетично-стильового спрямування шкіл, технічні вправи були невід'ємною частиною усього навчального циклу [8; 9; 10; 11; 12, 104-115]. Видатний піаніст-педагог Ізидор Філіппі (1863-1958) зазначав: «Ставитися з презирством до ремесла, як це робить дехто, – означає прирікати себе на безсилля» [12, 108]. У фортепіанному класі видатного чеського педагога-піаніста Вілема Курца (1872-1945) система технічного виховання учнів становила продуманий, строго послідовний процес накопичення навичок володіння різними технічними формулами, який було поєднано з усвідомленням притаманних різним художнім стилям виразових засобів. Усього у навчальній програмі, яку склали Вілем та Ружена Курци за 1930 рік [13], налічується понад 100 авторів фортепіанних вправ. На цьому матеріалі легко прослідкувати за еволюцією фортепіанного мистецтва. Хоча система технічного виховання піаніста за методикою Курца в цілому широко охоплювала проблеми комплексного розвитку піанізму, він особливо акцентував на ділянці виховання пальцевої техніки [14; 15]. Його методичні засади знайшли подальший розвиток як у чеській фортепіанній школі (Ілона Штепанова-Курцова, Франтішек Максїан, Павел Штепан та ін.), так і в українській (Василь Барвінський, Тарас Шухевич, Роман Савицький та ін.).

Дотепер питання про місце і роль пальцевої техніки у процесі виховання виконавської техніки піаніста не знайшло свого спеціального розгляду в сучасному українському музикознавстві. Тим більше не звертається особливої уваги на огляд спеціальних вправ, призначених для розвитку пальцевої техніки взагалі і п'ятипальцевим послідовностям із затриманими пальцями зокрема. Отже, завдання нашої статті (з врахуванням її обмеженого обсягу) – довести важливість застосування пальцевих вправ, зокрема п'ятипальцевих послідовностей з затриманими звуками, у комплексному вихованні виконавської техніки сучасного піаніста.

Протягом ХІХ – поч. ХХ ст. більшість фортепіанних шкіл переважно розробляли техніку пальців і засновувалися на їх виключній ролі у фортепіанній грі. В контексті нових ідей організації граючого апарату і звуковидобуття І пол. ХХ ст. (вагова техніка) школи, які сполучали нові методичні тенденції з класичними традиціями виховання фортепіанної техніки, залишилися в меншості. У цей складний період модою стало критичне ставлення до традицій. Однак музиканти-виконавці поступово доходили до висновків про важливість допільного поєднання усіх напрацьованих фортепіанної педагогіки за весь час існування фортепіанного мистецтва. В зв'язку з цим цікаво відзначити зміну поглядів Вальтера Гізекінга на організацію піаністичної техніки. На початку 1930-х років він був категоричним прихильником вагової гри: «Жест звуковидобуття я визначив би як рух руки, що падає: при fortissimo – тяжко, при силі гучності, що зменшується – більш м'яко, при цілком

pianissimo – заздалегідь підготований на клавіші палець натискає її (перед ударом вага цілої руки, яка наче ширяє у повітрі і утримується плечовим суглобом, обережно передається пальцю). При такого роду звуковидобутті усі суглоби руки залишаються пасивними і роблять тільки злегка пружні руки. Карл Лаймер називав це «звуковидобуттям з допомогою цілої руки» [16, 223-225]. Але потім його погляди поступово змінилися, і вже на кінець 1940-х років він визнавав необхідність розвитку дрібної пальцевої техніки. Маючи, зокрема, на увазі виконання музики Дебюссі і Равеля, він писав: «Виконання усіх цих вишуканих нюансів потребує вишуканої техніки звуковидобуття, яку можна розвинути тільки оволодівши основами абсолютно рівної і точної гри. Той, хто ще недостатньо натренував пальці і не навчився подібного вирівняного звуковидобуття, зможе добитися цієї барвистої гри лише у щасливих випадках, коли особливо чуйний слух інтуїтивно примусить пальці виконувати усі необхідні модуляції звуковидобуття» [16, 246].

Принципова позиція фортепіанних педагогів I половини ХХ ст., які захищали класичні цінності, була досить сміливою. В цьому плані з національних фортепіанних шкіл слід виділити французьку (Лонг, Корто, Філіпп), англійську (Тобіас Маттей) і чеську (Курц). Спостерігається, на перший погляд, парадоксальна річ: Лонг і Корто були виконавцями-пропагандистами найсучаснішої французької фортепіанної музики, яка вимагала виразових засобів, далеких від класичних або навіть романтичних; вихованцем Філіппа був Ігор Стравінський (що говорить само за себе), а Курца – Едвард Штоерман, який став першим інтерпретатором творів Арнольда Шенберга. У методиці вищезазначених піаністів-педагогів превалювали класичні традиції у вихованні піаністичної техніки – і вражаючий результат: спорядження учнів найнеобхіднішими для виконання сучасної музики піаністичними навичками!

Деякі тогочасні педагоги-піаністи розробляли піаністичну техніку для виразових потреб фортепіанної музики I пол. ХХ ст., випускаючи перший (класичний, пальцевий) етап виховання виконавської техніки піаніста у своїх методичних збірках. У зв'язку з цим можна навести показовий приклад. Серед сучасників Курца і Корто виділявся своєю оригінальністю швейцарський піаніст-педагог Еміль Бланше, який власні естетичні і методичні погляди виклав у збірці екзерсисів «Сучасна фортепіанна техніка» (1935 р.) [17]. Ця збірка концентрує в собі піаністичні проблеми кінця ХІХ – першої пол. ХХ ст. Піанізм тут представлений як синтез різних стилевих напрямків і способів використання інструмента. Екзерсиси Бланше не стільки сприяють розвиткові механіки гри, скільки ведуть піаніста по шляху інтелектуального розвитку виконавської майстерності. В основу збірки покладена ідея ритмічної поліфонії, автор зосереджується більше на розвитку мислення, слуху і звукової (тембральної) уяви піаніста. Отже, ця збірка була призначена для раціонального вдосконалення піаністів, які вже мали **б певну професійну підготовку** (більшість етюдів Бланше з цієї збірки вимагають доброї пальцевої техніки, власне – незалежних, вправних, активних пальців); для автора був важливий готовий рівень розвитку самостійності, гнучкості, сили окремо взятого пальця.

Ті викладачі фортепіанної гри, котрі не відмовились від досягнень класичної фортепіанної педагогіки, як початкові рекомендували, здебільшого, позиційні вправи. У початкових позиційних вправах, у вправах на підготовку гри гам, арпеджіо, пасажів (підкладання 1-го пальця), опрацювання октав вони часто застосовували специфічний прийом: гру з затриманими пальцями. Сама ідея подібних вправ не нова. Ще наприкінці ХVІІІ ст. геніальний педагог Муціо Клементі застосовував подібні вправи для розвитку самостійності, сили, незалежності в ударі, гнучкості кожного окремо взятого пальця, розвитку розтягу кисті [13, № 1, 3, 4, 6, 7, 12, 13, 20, 22, 25, 27]. Вправи з затриманими пальцями зустрічаються у відомій збірці чеського педагога ХІХ ст. – Йозефа Пішни [18, 3-33, 34-35, 36-37, 42, 43, 51, 52, 74, 77-78], у вправах Йоганеса Брамса [19, 13-20, 23-27, 30-31, 40, 42, 47, 49-50, 52-53], Рафаеля Йозефі [20, 5-9, 11, 18-23, 28, 44-45, 48-49, 56-57, 59, 72-75, 94-95, 100-103, 108-113], Теодора Лешетицького [8, 8-18, 23-27, 28-29, 33, 57], Феручо Бузоні [21, 55-57, 68, 71-72, 86, 88], Альфреда Корто [1, 8-14, 19-20, 24, 35-36, 62-63], Маргарити Лонг [22, 11-15, 22, 25-29, 33, 37], Еміля-Робера Бланше [17, № 4, 7, 14, 15, 21, 22, 23, 25, 35, 40, 60, 61-62] та ін. Тобіас Маттей вважав, що користь, яку можна дістати з початкових вправ з затриманими пальцями, повністю залежить від способу їх застосування, від засадничого принципу і стає очевидною лише в контексті загальних завдань технічного роз-

випку. Він писав: «Ці вправи з затриманими нотами є найстарішими і найкраще знайомими. Якщо їх грати правильно, вони надзвичайно корисні, як критерій правильної техніки, тоді, як грані неправильно чинять щонайбільшу шкоду» [23, 259].

Однак, якщо мета вправ з затриманими пальцями у Пішні і Йозефі мало чим відрізняється від Клементієвої, то вже Брамс, Лешетицький, Корто, Лонг, Філіпп і Курц розширюють значення цих вправ, а в Бузоні і Бланше ідея затриманих пальців у фортепіанних вправах здебільшого пов'язана з опануванням нових фактурних формул. Але, в яких би комбінаціях і технічних ситуаціях не зустрічався цей прийом вправління, його механічна суть дає відомий результат: розвиває спритність, гнучкість, незалежність, тактильну чутливість кожного окремо взятого пальця. Якщо проаналізувати механіку дії граючого апарату при беззвучному натиску позиції, зазначеної автором вправ (Лешетицький, Курц, Корто, Лонг), то видно, що перед натиском потрібних клавіш в кінчиках пальців наперед виробляється необхідне тактильне відчуття, і пальці особливим чином мобілізуються до «зустрічі» з поверхнею клавіатури. Оцей первинний момент «готовності» пальців торкнутися клавіш так, як задумано, – перша сходинка до дуже складної, але важливої ділянки у фортепіанно-виконавській майстерності – колористичного звучання на інструменті. Ще наполовину ізольовано роботу слуху (натиск беззвучний), уся увага прикута до фізіологічних тактильних відчуттів. Наступний момент виховання тактильного відчуття в кінчику пальця – кількаразове видобуття звука натиском клавіші без відриву пучки пальця від її поверхні, в той час, як інші пальці беззвучно натискають решту клавіш позиції. Тут до спільної роботи приєднується слух, адже потрібно видобути відповідний за забарвленням звук (Курц здебільшого вимагав неголосної співної, але ясної звучності; Лонг, до прикладу, – *forte*).

На відміну від представників класичного піанізму, педагоги I пол. XX ст. обирали для вправління з затриманими пальцями не лише позиції на білій клавіатурі. Більшими «традиціоналістами» тут виявились Лешетицький, Корто, Лонг, Маттей. А от Філіпп і Курц розвинули цю ідею далі. Філіпп зосереджує велику увагу на інтенсивному розвитку пальцевої техніки шляхом охоплення широких позицій в різних інтервальних поєднаннях (так звані розтягнення). У передмові до «Щоденних вправ» він пише: «Надійний засіб оволодіння солідною технікою полягає в охопленні різних комбінацій в межах децими, їх перестановці, роботі над динамікою» [12, 108]. Різні інтервальні поєднання в п'ятипальцевих позиціях використовує й Курц. Він сполучає «білі» позиції з мішаними [10, 12]. У позиціях на білих клавішах, що розташовані підряд, звуковидобуття різними за довжиною і природною силою пальцями повинно півелюватися до абсолютно однакового, чим досягається та знаменита «вирівняність звучання», про яку писав Гізекінг (див. вище). Розташування пальців на позиції, що охоплює септиму й октаву та включає білі і чорні клавіші, не тільки дає можливість вправління тактильного відчуття в кінчиках пальців, сили та гнучкості кожного окремо взятого пальця, але й сприяє вправлінню розтягу кисті. Про вправи на розтяг кисті, як найважливіші для розвитку пальцевої техніки, говорив Філіпп. У передмові до «179 вправ для розтягнення пальців» він писав: «Жоден розділ техніки не потребує стільки турботи і уваги, як розтягнення руки» [12, 110]. Фізіологічно обґрунтовуючи ці вправи, радянський методист Г. Прокоф'єв у 1930-ті роки теж прийшов до висновку, що «суперта праця над збільшенням розтягу між пальцями незмінно нарощує вправність у руках так званої дрібної техніки, ... розтяг руки зміцнює силу і збільшує обсяг міжкісткових м'язів, а також поліпшує процес іннервації і гнучкості цих м'язів, бо на них спрямовано в даному випадку всю увагу піаніста. Якщо відбувається робота над міжкістковими м'язами, то результати її виявляються не тільки у розтягу, а й у легких, вправних рухах згинання основної фаланги пальців» [24, 112]. Необхідними умовами в роботі над цими вправами Філіпп та Курц вважали правильну постановку руки і пальців, вслуховування, тобто постійне обдумування, концентрацію уваги на завданні, яке потрібно розв'язати. Обидва уникали застосування *forte* з затисненням якихось м'язів: пальці повинні триматися на клавіатурі природно і спокійно, пальцове туше має бути чітко артикульоване, ясно забарвлене, але співуче, рука – зовсім вільною [12, 110; 14, 7-19].

Дещо іншого погляду на сенс вправ з затриманими пальцями дотримувалась Маргарита Лонг. Вона вважала, що ці вправи не годяться використовувати для розтягання кисті [22, 11-12]. На

думку Лонг, «статичні» пальцьові вправи сприяють виробленню доброї артикуляції, пальцьової «дикції», придатності до ясної, усвідомленої і виразної вимови музичної думки. Ці властивості фортепіанної техніки впливали з естетичних засад французького піанізму, якому притаманні такі риси, як ясність, гнучкість, вишуканість, почуття пропорцій, логіка і душевна рівновага [22, 6]. Але подібним чином можна характеризувати й основні засади чеського піанізму, зокрема школи Курца, який у своїй методиці виховання піаністичної техніки також прагнув до вищеприписаної мети. На це неодноразово вказував він сам, про це згадували його учні [25, 161-164]. Корто називав вправи з затриманими пальцями «справжньою інструментальною гімнастикою», які «повинні лише надати гнучкість пальцям, кисті і зап'ястку для того, щоби пристосувати їх до інструмента» [1, 8]. Він строго вимагав щоденного їх вправлення протягом чверті години, незалежно від того, на якій стадії вивчення інших вправ знаходився б учень. Маргарита Лонг писала: «Вправи – це гімнастика, різні елементи якої доповнюють одне одного і часто переплітаються. Головна її вимога – гнучкість руки і кисті. Вправи з затриманими п'ятами допомагають досягнути незалежності і м'язового контролю пальців, точності і глибини удару, стійкості руки» [22, 11]. Близькість методичних поглядів Курца на виховання виконавсько-піаністичної техніки до методичних принципів французької фортепіанної школи підтверджено дружиною і помічницею Вілсма Курца – Руженою Курцовою [10, 7], хоча до своїх методичних засад він прийшов самостійно, без будь-якого наслідування (свою методичну працю «Технічні засади фортепіанної техніки» (1924) Курц написав на кілька років раніше від «Рациональних принципів фортепіанної техніки» А. Корто (1928), а «Фортепіано» М. Лонг взагалі почала писати в 1940-ві роки).

Спільність у поглядах Корто, Лонг, Філіппа, Маттея і Курца в цілому простежується не тільки в питанні виховання механіки гри, але й у принципах психологічного підходу до технічного вправлення. Вони вимагають свідомого й уважного ставлення до найдрібніших деталей того, що вправляється, чіткого усвідомлення поставленої мети і ясного вирішення проблеми. Ці вимоги сформульовані в передмовах до вправ, вони ж закладені безпосередньо й у конкретні завдання. У Курца і Корто – вимога суворого дотримування послідовності у виконанні завдань, навіть регламентація часу вправлення, поєднується з пропозицією творчо підходити до виконання тих чи інших завдань у плані створення різноманітних варіантів, модифікацій вправ на певну технічну тему. За визначенням Савшинського, ті вправи, які спрощують або ускладнюють завдання (вправлення напам'ять, у сповільненому темпі, з транспонуванням того, що виконується, з застосуванням ритмічних, артикуляційних варіантів, з затриманням пальців тощо), належать до категорії психологічних, запобігають механічності заучування, розвивають волю, інтелект, виховують менталітет учня [6, 87-98].

Отже, ідеї класичного методу виховання піаністичної техніки (пальцьові вправи, зокрема вправи з затриманими пальцями), які були доповнені знахідками психофізіологічного методу навчання гри на фортепіано, дістали свій подальший розвиток у методиках піаністів-педагогів першої половини ХХ ст.: Курца, Корто, Філіппа, Лонг, Маттея, Бузоні, Бланше та ін.

Це дало можливість західноєвропейській піаністиці ХХ ст. розширити свої виразові виконавські можливості, сприяло встановленню діалогу між творцями і виконавцями нових художніх стилів. Адже пальцьова топка гра виявилася потрібною, на противагу романтичній музиці, для багатьох стилів музики ХХ ст. Саме завдяки їй вдається забезпечувати різноманітну, дуже тонку артикуляцію у Стравінського і Шенберга; витончені нюанси динаміки в серійних композиціях Булеза і Штокгаузена; колористичні знахідки туше у Бартока, Мессіана, поліфонію Хіндеміта тощо.

Зрештою, саме у ХХ ст. проявився великий інтерес до виконання старовинної клавірної музики. Спорядження піаністів-виконавців добре розвинутою пальцьовою технікою дозволяє об'єднувати у виконавському репертуарі фортепіанну музику як старих, так і нових стилів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бланше Э.-Р. Современная фортепианная техника. – Ленинград: Музыка, 1980.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – Издание четвёртое. – М.: Музыка, 1982.
3. Гизекинг В. Так я стал пианистом. Статьи о пианистическом искусстве // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 7. – М.: Музыка, 1975. – С. 221-253.

4. Обориш Л. О некоторых принципах фортепианной техники // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 2 – Москва: Музыка, 1968.
5. Зак Я. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 2. – Москва: Музыка, 1968.
6. Иозефи Р. Школа виртуозной фортепьянной игры. – Москва: Музгиз, 1962.
7. Навчальна програма класу фортепіано для музичних шкіл-десятирічок. – Москва, 1952.
8. Pischna J. Exercices progressifs pour Piano // Bernard Wolff. – Steingraber-Verlag, Leipzig.
9. Program kursu nauk w klasach Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, 1924.
10. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. – Ленинград: Музыка, 1968.
11. Якупова О.А. Аспекты творчества Альфреда Корто. Исполнительство, педагогика, редакторская деятельность / Автореф. дисс. канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 1998.
12. Коваленко Е. З минулого французької фортепіанної школи (Про фортепіанну педагогіку І. Філіппа) // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства: Збірник / Уп. А.Корженевський. – Київ: Музична Україна, 1981. – С. 104-115.
13. Clementi M. Gradus ad Parnassum // W.Rauch. – Wien-Leipzig: «Universal-Edition».
14. Прокофьев Г. Игра на фортепиано. – М., 1928.
15. Kurz V. O klavirnich metodach starsich a novejsich. – Brno, 1922.
16. Елена Фабиановна Гнесина / Воспоминания современников / Сост. Риттих М.Э. – М.: Советский композитор, 1982.
17. Корто Альфред. Рациональные принципы фортепианной техники / Предисловие и комментарии Я. Мильштейна. – М.: Музыка, 1966.
18. Bree M. Die Grundlage der Methode Leschetizky. – Mainz, 1903.
19. Brams J. 51 Übungen für Klavier // Breitkopf Hartel Musikverlag Leipzig.
20. Kurz V. Postup při vyučovani hře na klavír. – Praha, 1930.
21. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству // Выпуск первый. Выпуск второй Редакция и послесловие Я. Мильштейна. – М.: Музыка, 1973.
22. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений. / Вступительная статья и общая редакция С.М.Хенговой. – Ленинград: Музгиз, 1963.
23. Новикова Э. Тобиас Маттей // Музыкальное исполнительство. – Вып. 7 – М.: Музыка, 1972. – С. 215-265.
24. Kurz V. Technische zaklady klavirni hry. – Praha, 1942.
25. Steuermann E. Vilem Kurz (k 60. narozeninam). – Tempo, 1933. ... N 5. – S.161-164.

Євгенія Шуневич

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Висвітлення художніх явищ і творчої атмосфери науково-мистецького минулого, простеження еволюції професійного вокального мистецтва, його функціонування в конкретних історичних обставинах належить до актуальних завдань українського історичного мистецтвознавства та культурології.

Серед недостатньо досліджених на сьогодні тем залишається вокальна культура як Західної України, так і України в цілому; продовжує перебувати в зародковому стані теорія української національної вокальної школи (її взаємопов'язаність зі становленням національної композиторської школи, опери і камерно-вокальної творчості) та її складових частин – окремих виконавсько-педагогічних шкіл, хоча останнім часом процес осмислення цих явищ значно активізувався. З'являються історичні, теретично-узагальнюючі праці (М.Антонович [1], О.Цалай-Якименко [2], Т.Михайлова [3], В.Іванов [4], Б.Гнидь [5; 6], О.Малозьомова [7], В.Антонюк [8] та ін.), розвідки, які висвітлюють окремі здобудки митців (М.Головащенко, П.Медведик, С.Павлишин, В.Ігнатенко, В.Чайка, Б.Петраш та ін.), розвивають вокальну педагогіку і методика (Д.Євтушенко, О.Бандрівська, Н.Гребенюк, Ю.Юцевич та ін.).

Тільки в останні декілька років з'явилися вітчизняні дослідження церковної музики та стали доступними розвідки авторів діаспори, хоча саме в цьому жанрі творили всі без винятку композитори XIX ст., а співаки, відповідно, виконували цю музику. Все ще залишається неописаним, а значить – неосмисленим, виконавське мистецтво та педагогічно-методична спадщина значної групи українських співаків, які з різних причин опинилися поза Україною (наприклад, К.Чічка-Андрієнко, М.Скала-Старицький, Й.Гошуляк та ін.), не опрацьована значна кількість фондів та архівів, наявних у наукових бібліотеках (зокрема в Німеччині, Італії, Польщі, Росії).

Потребує спеціальних досліджень і специфіка українського вокального виконавства, адже «сьогодні можна констатувати лише зародження національної теорії виконавства» [9, 263].

В цій статті робиться спроба висвітлення етапів розвитку і становлення української національної вокальної школи.

Як відомо, національні вокальні школи виникли і формувалися водночас зі становленням національних композиторських шкіл. Крім того, основні етапи їх розвитку тісно пов'язані з еволюцією оперного жанру (провідного у вокальній музиці), який синтезує музику, спів, слово, акторську майстерність, живопис, визначає й активізує розвиток виконавської культури, вокальної техніки та педагогіки. Однак поняття вокальної школи вимагає чіткого визначення у зв'язку з тим, що його часто вживають і при висвітленні сукупності характерних рис видатного педагога-вокаліста (хоча, зрозуміло, тут мова йде про систему прийомів та методів) і при визначенні стилів чи напрямків вокального виконавства та педагогіки тощо. Визначення поняття вокальної національної школи, яке наводиться усіма підручниками з історії співу на теренах колишнього СРСР, дав співак, вокальний педагог, доктор мистецтвознавства Д.Аспелунд (1894-1947) у праці «Розвиток співака та його голосу»: «Вокально-педагогічна школа – це цілеспрямована організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної, історично змінної діяльності» [10]. Вслід за ним і сучасний український співак, заслужений артист України, професор Київської національної музичної академії Б.Гнидь в «Історії вокального мистецтва» характеризує історичну змінність, соціальні умови і національний характер вокальних шкіл. Історична змінність вокальних шкіл пов'язана з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами музично-виконавської практики. Зміни в громадському житті певним чином впливають на зміни панівного естетичного світогляду, у зв'язку з чим змінюється і творчість композиторів, тобто стиль музики, її жанри. У свою чергу співаки вимушені знаходити нові виконавські прийоми, які закріплюються, перетворюються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків.

Виконавство і педагогіка взаємозалежні сторони одного процесу. Соціальні умови визначають ідейну та естетичну спрямованість вокальних шкіл. Шлях проникнення громадськозначущих ідей: від політичного та державного ладу – в літературу та поезію, відтак – в музичну творчість, а звідти – у вокальне мистецтво. Національний характер обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків. Ця своєрідність виявляється у змісті, жанрах, емоційності, використанні регістрів голосу, ролі слова в музиці, ладовій структурі. Крім того, вживають і поняття вокальної виконавської школи (наприклад, київська вокальна-виконавська школа, львівська, одеська та ін.). Специфіка кожної з цих шкіл полягає в тому, що педагоги-вокалісти, використовуючи загалом універсальні прийоми і методи навчання мистецтва співу, створювали власну систему виховання майбутнього співака. Саме у відмінних особливостях цих систем полягає різниця між «локальними» школами і саме ці відмінності в комплексі створюють індивідуальність національної вокальної школи.

Останніми роками в різних публікаціях про мистецтво співу почав з'являтися термін «українська національна вокальна школа», однак точного визначення не подає жодне джерело. Так, Б.Гнидь оперує такими характеристиками: «Українська вокальна школа, поєднуючи в собі бельканто італійської, декламаційність французької, співочу речитативність російської – зігріта теплом, задушевністю і красою української мови, другої в світі, в плані вокальності після італійської...». і далі: «Українська вокальна школа, як організована система, стала можлива в першій половині XX ст. після великих соціальних потрясінь» [6, 83]. Розвиваючи тезу про взаємопов'язаність становлення на-

ціональної композиторської школи, Б.Гнидь пригадує, що «Засновник української національної класичної опери М.Лисенко навчався у Лейпцизькій та Петербурзькій консерваторіях. Творчо сприйнявши досягнення німецької та російської шкіл, він вдало синтезував їх в українську вокальну школу, яка свої витoki бере від народно-пісенної творчості та церковного співу»[6, 84].

Однак у цих визначеннях є певні хиби. Київський дослідник, перебуваючи під пресингом всього того, що писалося в радянські часи, обережно обходить той факт, що саме українська культура (особливо музика і спів) мала великий вплив на російську культуру, а отже, й на формування російської національної вокальної школи, а не навпаки. Історично відомо, що церква і монастир були у XVII ст. центрами культури. В ті часи тільки в Москві було 7 монастирів, повністю заселених українцями і білорусами, а один з них навіть був переданий у зв'язку з цим у відання Малоросійського приказу. Славнозвісна реформа патріарха Нікона, що глибоко струснула російською державою, була фактично проведена з участю українців, вихідців з київської академії. Московською академією (заснована 1685 р., пізніше відома під назвою Слов'яно-греко-латинської) від 1700 р. фактично керували українці – протягом наступних 64 років її очолювали 19 ректорів, з яких 16 – українці, вихованці київського колегіуму. У період 1700-1762 рр. в Росії правило 70 єпископів-українців; були часи, коли російська церква була цілком в українських руках [11, 167-168].

Важливим моментом у формуванні індивідуальних засад української вокальної школи є розквіт школи українського красномовства, колискою якого була Києво-Могилянська академія, а також традиції театрального мистецтва, зобов'язаного своїм становленням цьому потужному освітньому центрові, що формував етнокультурний зміст образу України у XVII–XVIII ст. Вийшовши за межі школи, театр органічно синтезувався з іншими формами культури та побуту й у XVII–XVIII ст. сформував такі типи театральних видовищ: масові театральні постановки західноєвропейських містерій, вертеп і шкільний театр. Усі вони були просякнуті різними формами вокального виконавства.

Видатний український співак Мирослав Скала-Старицький, який відкрив у Парижі власну музично-драматичну студію й виховав у ній низку першокласних співаків, писав про «український метод співу» і підкреслював, що цей природний метод співу віддавна перейняли сусіди України й назвали російським, і під цією назвою він помандрував у світ. Він зазначав: «...я простудіював багато написаного на тему науки співу і прийшов до переконання, що основою кожної методи є найперше мова, якою хто говорить і співає. Правильна мова й вимова є найкращою школою співу, яку можна і треба удосконалювати, розвивати технічно...» [12, 93].

Взаємопов'язаність культур характерна для цілого світу, а тим більше для сусідніх народів. Це ж стосується й української опери, яка у другій половині XIX ст. оформилась як провідний жанр української музичної культури. Для неї характерні тісні творчі зв'язки як із західноєвропейською, так і з російською музикою. Важливу роль у формуванні української вокальної школи відігравали зв'язки з іншими національними вокальними школами. Вони реалізувались у декількох напрямках. Один з них – зв'язок «вчитель-учень», причому більшість цих вчителів (або вчителі вчителів) були італійцями або німцями. Інший напрям – організація італійських оперних труп у Росії й Україні (XIX ст.), що давало плідні результати взаємозбагачення в галузі вокального виконавства. Однак у 20-50 рр. XX ст. у Радянській Україні цей процес був обірваний, що завдало величезної шкоди вокальному мистецтву взагалі та вокальній педагогіці зокрема. Сдиний виняток у цей період ізоляції української вокальної культури – поїздка на навчання в Італію українського тенора Ю.Кипаренка-Доманського (педагог Е.Танар). У 50-х роках ці зв'язки почали відновлюватися. Стало можливим стажування українських співаків у Центрі вдосконалення вокально-сценічної майстерності при Міланському театрі «Ла Скала». Тут проходили стажування А.Солов'яненко, Є.Мірошніченко, М.Кондратюк, Н.Куделя, А.Кочерга, О.Загребельний, Р.Майборода, Л.Забіляста (випускники Київської консерваторії), В.Федотов (випускник Львівської консерваторії), М.Огренич (Одеської консерваторії). Вони навчалися у видатних педагогів: Барра, Кампогальяні, Амізано, Пасторіно. Нині Є.Мірошніченко, М.Кондратюк – провідні професори кафедри сольного співу Національної музичної академії України. А їхні випускники тенор В.Гришко та сопрано В.Лук'янець є солістами театрів «Метрополітен опера» в Нью-Йорку та «Ла Скала» в Мілані; Баси А.Кочерга, В.Цивоваров,

М.Шопша співають на європейських та американських сценах. На празькій сцені партію Бориса Годунова з великим успіхом виконує учень проф. М.Кондратюка – Е.Штокало, а партію Досифея («Хованщина» М.Мусоргського) на сцені Великого театру в Москві – учень проф. Г.Сухорукової Т.Штонда (2002).

Постановка на київській сцені «Отелло» (1966), приїзд на гастролі в 60-х роках соліста «Метрополітен» Дж.Хайнса і виступи його в партіях Бориса Годунова, Мефістофеля, Дона Базилю, постановка в 70-х роках центрального твору французької опери «Гугенотів» Дж.Мейєрбера (1974), де головні партії співали В.Третяк, Я.Головчук, В.Федотов, Л.Мазела, К.Радченко, А.Кікоть, А.Мокренко, О.Загребельний, відкриті уроки сольного співу професора Туринської консерваторії Е.Баталья в Київській консерваторії (1973), гастролі в Києві солістів «Ла Скала» Л.Оттоні (1973) та Р.Тебальді (1975) дали новий творчий імпульс розвитку української вокальної школи. У 70-90 рр. ХХ ст. значно поживилась гастрольна діяльність українських співаків та оперних колективів. Так участь Національної опери України у Вісбаденському фестивалі (Німеччина, 1982) засвідчила, що українська вокальна школа може успішно конкурувати із західноєвропейською. Паралельно з виступами російської та західної класики вперше у Західній Європі було показано оперу «Гарас Бульба» М.Лисенка (диригент С.Турчак, головні партії виконували М.Кіришев, Г.Туфтіна, А.Мокренко, В.Федотов); через п'ять років вона прозвучала на сценах Берліна («Штатс-опер») та Дрездена («Зампер-опер». Мовою оригіналу було показано «Льочію» Г.Доніцетті. Мистецько значущою подією стала й участь Національної опери України у Музичному фестивалі у Страсбурзі (Франція, 1995), де виконано оперу «Набукко» Дж.Верді в оригіналі (спільна українсько-французька постановка: диригент – професор Київської консерваторії В.Кожухар, режисер – Пер-Жан Валентин, хормейстер – професор Л.Венедиктов). На гала-концерті, після виконання «Молитви» із опери «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, всі слухачі «Залу конгресів» (близько 4000 місць) стоячи вітали А.Солов'яненка, хор та оркестр театру, а французькі газети наступного дня назвали А.Солов'яненка «героїчним тенором». У 90-х роках Національна опера гастролює у Франції, Німеччині, Швейцарії, Голландії. У 90-х роках поживили свою гастрольну діяльність оперні колективи Львова, Донецька, Одеси. Так, Львівський оперний театр з успіхом гастролював в Італії з «Аїдою» Дж.Верді та «Мадам Баттерфляй» Дж.Пуччіні, а Одеська опера – в Генуї з «Орлеанською дівою» П.Чайковського.

У XVIII-XX ст. українські виконавці формувались під великим впливом італійської та німецької вокальних шкіл. Так, співаки, які вийшли з Глухівської школи й потрапили у Петербург, навчались там у відомих італійських маэстро «манерного», тобто колоратурного, італійського співу. Це їм належить ідея постановок італійських опер в Росії. Відтак, в головних партіях опер італійця Ф.Арайї «Селевк» (Петербург, 1744), «Беллерофонт» (1750), «Цефал та Прокріс» (1755), першій національній музичній виставі «Танюша» Ф.Волкова (1756) виступають українці М.Полторацький (1728-1795), Г.Марцинкевич, Є.Білоградська, Т.Білоградський. Тимофій Білоградський (бандурист і лютніст) навчався у Дрездені в класі італійської співачки Ф.Бордонї; Гаврило Марцинкевич – в італійського педагога Вакарі, вдосконалювався в Італії, виконуючи італійські оперні арії з вишуканими каденціями. У Петербурзі він часто виступав на придворних музичних вечорах.

Ф.Арайї пропрацював у Росії близько 20 років (1737-1759). Після нього капельмейстером Придворної капели став німець Г.Раупах. У його опері «Альцеста» головні ролі виконували українські співаки, у майбутньому видатні композитори Д.Бортнянський (1751-1825) та М.Березовський (1745-1777). Італієць Б.Галупі сприяв тому, що сімнадцятирічний Д.Бортнянський був відправлений в Італію для завершення музичної освіти. У Венеції український композитор здійснив постановку своєї опери «Алкід» (1778), в Модені – опери «Квінт Фабій» (1779), в Неаполі виконувались його духовні твори. У Петербурзі Д.Бортнянський стає диригентом Придворної капели, а з 1796 року – керівником Придворної капели; його учнем став О.Варламов (1801-1848), російський співак та педагог, згодом автор «Школи співу» (1840).

М.Березовський, як соліст оперної трупи Оранієнбаумського театру, був відправлений до Болонї, де, навчаючись у Музичній академії, отримав звання академіка (1771). Його опера «Демофонт» була поставлена в Ліворно (1775).

Виходець із кріпацької сім'ї на Сумщині М.Кабраченський (1810-80), потрапивши до Італії для вдосконалення вокальної освіти, втікаючи від переслідувань царського уряду, прийняв англійське громадянство і з величезним успіхом виступав на європейських оперних сценах. Дж.Рубіні, видатний оперний італійський співак, високо цінував вокальні дані М.Кабраченського, вважаючи, що голос та діапазон українця перевершують його власні голосові дані.

Автор першої української опери «Запорожець за Дунаєм» (1863), перший виконавець партії Карася, співак-композитор С.Гулак-Артемівський (1813-1873) мав статус першого бас-баритона, у Флоренції був серйозним суперником італійця Д.Рафаеллі. Його голос порівнювали з голосом А.Гамбуріні, надаючи перевагу українському співакові. Після Італії – він соліст Маріїнського театру в Петербурзі.

Чимало українських співаків кінця XIX – початку XX ст. вийшло з вокальної школи В.Висоцького, серед його учнів – О.Мишуга та С.Крушельницька. Сам В.Висоцький – учень італійця Ф.Ламперті почав кар'єру в італійській оперній трупі в Одесі, далі виступав на багатьох оперних сценах Італії, включаючи й знамениту «Ла Скала» в Мілані.

Після вокальних студій у В.Висоцького О.Мишуга (1853-1922) навчався в Італії, у Мілані. Співак європейської слави, О.Мишуга був видатним педагогом – першим українським вокалістом, який поставив вокальну педагогіку на наукову основу. Він виховав нове покоління співаків у Києві, Варшаві, Римі, Мілані, Стокгольмі.

Продовжувачі справи О.Мишуги – його учні, серед яких: соліст Великого театру у Москві, Київської та Харківської опери, театру М.Садовського, автор книги «І практичні основи вокального мистецтва», професор Київської консерваторії М.Микиша, професор цієї ж консерваторії М.Донець-Тессейр (навчалась у Відні та Мілані).

Стає можливим прослідкувати педагогічні лінії, що свідчать про італійські впливи на формування української вокальної школи. Наприклад: Ф.Ламперті – В.Висоцький, – О.Мишуга – М.Донець-Тессейр – М.Єгоричева, а далі її учні: Д.Петриненко, Б.Гнидь, С.Матеюк, І.Колодуб та ін. Учениця М.Донець-Тессейр – професор Є.Мірошніченко – вокальна «правнучка» Ф.Ламперті.

Навчався в Італії драматичний тенор М.Голинський (1890-1973). А Леся Кропивницька (дочка Марка Кропивницького), лірико-драматичне сопрано, навчалась у Парижі та Італії (клас прославленого баритона Котоньї), виступала в Римі у театрі видатної співачки веристеського стилю Емми Кареллі.

Професор вокального класу Музично-драматичної школи М.Лисенка та Київської консерваторії О.Муравйова (1867-1939) навчалась у Московській консерваторії в класі О.Олександрової-Кочетової (1833-1902), яка була ученицею італійця Ф.Ронконі. Вихованці О.Муравйової – З.Гайдай, Л.Руденко, Д.Євтушенко, Т.Михайлова. А далі учні Д.Євтушенко – В.Курін та В.Буймістер – вокальні «правнуки» Ф.Ронконі. Учні професора Н.Захарченка (учениця О.Муравйової) – Є.Акритова, Є.Колесник – продовжують вокальну лінію, започатковану Ф.Ронконі. Видатний представник цієї лінії – Іван Козловський, соліст Великого театру в Москві (учень О.Муравйової). Від бельгійця Еверарді та італійця Корсі йде лінія М.Зубарев – К.Радченко та А.Мокренко. Від Е.Гандольфі – О.Гродзинський – М.Кондратюк; від У.Мазетті – З.Мілютіна – І.Паторжинський. І таких прикладів можна наводити ще дуже багато.

Інший аспект – це вплив німецької вокальної школи. Героїчний тенор Модест Менцінський (1875-1935) дивував Європу виконанням оперних партій у вагнерівському репертуарі. Це один із небагатьох співаків початку XX століття, в репертуарі якого була партія Трістана, як відомо, настільки важка, що прем'єрна вистава у Відні (1861) так і не відбулася, бо після 77 репетицій опера була проголошена «не до виконання». У 1865 році мюнхенська прем'єра виконавцю партії Трістана Людвігу Шнорру фон Карольсфельду коштувала життя. Сам М.Менцінський, представник німецької школи «примарного тону» Юліуса Штокгаузена, вів клас співу у Стокгольмі.

Прославлений тенор Іван Алчевський (1878-1917) брав уроки співу в Парижі у вагнерівського співака поляка Яна Рекіне та у Брюсселі у Ф.Литвин, виконавиці опер Р.Вагнера. С.Крушельницька брала уроки у віденського професора Генсбахера, готуючись виконувати вагне-

рівські твори. М. Скала-Старицький (1909-1969) вдосконалювався у Відні.

Такі ж лінії, але вже більш ускладнені, можна провести аж до наших днів. Вони свідчать про те, що українська вокальна школа, не відцуравшись своїх національних коренів, увібрала в себе кращі риси італійської та німецької вокальних шкіл, і збагатилася особливостями вокальної музики слов'янських народів, західноєвропейських композиторських шкіл.

Якщо спробувати проаналізувати вокальне виконавство на Західній Україні, то можна провести цікаві вокально-педагогічні лінії. Як вже було сказано, лінія В. Висоцького починається від італійця Ф. Ламперті. Далі, через А. Дідура, вона продовжується в І. Малашок, В. Катуляківні-Кальмі, Є. Зарицькій. Через О. Мишугу – в О. Любич-Парахоняк, а через М. Донець-Тессейр – М. Єгоричеву – в А. Данак; через С. Крушельницьку – в Г. Крушельницькій та О. Білявській.

Лінія Ф. Ронконі – О. Олександрова-Кочетова – О. Муравйова продовжилась – Н. Захарченко – М. Стеф'юк, Д. Євтушенко – І. Вілінська – О. Яценко, З. Гайдай – Л. Божко, П. Кармалюк – С. Криворучко та В. Чайка, ученицею О. Муравйової була С. Стаднікова.

Лінія У. Мазетті – З. Малютіна продовжилась у М. Сокол – Р. Клапоушак та в О. Лепковій-Ястремській. Лінія Ф. Креспі – С. Козловська продовжилась у Г. Крушельницькій, Л. Німців, О. Любич-Парахоняк. Далі, через В. Качмара – в Г. Юровській, а через С. Крушельницьку – в О. Зілявській, через О. Бандрівську – в П. Криницькій, Т. Дідик, І. Мацюк та через М. Байко – в Г. Чорнобі та Л. Кондрашевській.

Це свідчить про значний вплив на вокально-виконавську школу Західної України італійської вокальної школи, яка часто реалізувалась через польську виконавсько-педагогічну школу.

Отже, українська національна вокальна школа синтезувала, на основі особливої співності мови, бельканто італійської, декламаційність французької, потужність, витривалість і темброву насиченість німецької, співочу речитативність російської вокальних шкіл. Вона сягає корінням у мистецтво Київської Русі. Однак її риси починають чітко проступати з XVI-XVII ст. Проте загасання української державності у XVIII-XIX ст. на деякий час розпоршило українські національно-мистецькі сили по Європі, а культурно-мистецькі процеси і здобутки в Україні не визнавались, вважались російським надбанням і не досліджувались. Подальше становлення і формування української національної вокальної школи відбувалось у тісному зв'язку із становленням національної композиторської школи, національного оперного жанру, але як організована система вона заявила про себе у першій половині XX ст. Її функціонування стало можливим з моменту відкриття національних оперних театрів. Внутрішні характеристики національної вокальної школи віддзеркалюють як особливості національної музичної мови, так і характерні риси національного виконавства.

Підсумовуючи все вищесказане, можна накресити такі напрямки подальших розвідок:

- Вивчення й осмислення професійної діяльності вокальних шкіл Києва, Одеси, Харкова, Львова.
- Життя і творчість представників цих шкіл (поняття «творчість» трактується досить широко – виконавська, педагогічна, наукова).
- Висвітлення мистецької діяльності співаків українського походження, що з тих чи інших причин опинилися за межами України.
- Простеження вокально-педагогічних ліній в кожній з названих шкіл та взаємозв'язків між ними.
- Питання джерел та історії українського академічного вокального мистецтва.
- Контакти і взаємовпливи між українською та іншими слов'янськими вокальними школами (російською, польською, чеською).

Перспективність цих досліджень безумовна, оскільки вокальне мистецтво є невід'ємною складовою культурного життя суспільства. Його розвиток неможливий без усвідомлення надбань української культурології і накопиченого практикою досвіду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Українські співаки на Московщині // Антонович М. *Musica Sacra*: Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів, 1997. – С. 186-200.
2. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVIII ст. – К.–Львів–Полтава, 2002.
3. Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії. – К., 1970.
4. Іванов В. Співацька освіта в Україні у XVIII ст.: Монографія. – К.: Музична Україна, 1997.
5. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. – К.: НМАУ, 1997.
6. Гнидь Б. Виконавські школи України. – К.: НМАУ, 2002.
7. Малозьомова О. Виконавські школи вищих учбових закладів України. – К.: Видання Київської консерваторії, 1990.
8. Антонюк В. Як ми говоримо (проблеми мовної культури вокалістів) // *Музичне виконавство*. – Кн.6. – Вип.14. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2002.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.
10. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Под редакцией М.Львова. – М.–Л.: Музгиз, 1952.
11. Шерех/Шевельов Ю. Москва, Маросейка. Не для дітей // *Хроніка 2000*. – 1995. – № 1. – С. 167-168.
12. Петраш Б. Тенор з Божої ласки. – Тернопіль: Астон, 1999.

Тетяна Мартинюк

**МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ТА ОСВІТА НІМЕЦЬКОМОВНОГО НАСЕЛЕННЯ
ПІВНІЧНОГО ПРИАЗОВ'Я ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ ЯК ДЖЕРЕЛО
РЕГІОНАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРАЮ**

Науковий інтерес до питань історії, теорії розвитку музичної культури як соціального феномена, регіональних особливостей становлення музичної культури України, реставрування забутих сторінок музичного життя регіонів держави, відродження композиторських, виконавських персоналій, спостереження за еволюцією державної політики щодо розвитку музичної культури регіонів та ін. особливо зростає в зв'язку з тенденціями і перспективами державного культурно-мистецького розвитку сьогодення. Методологічні пошуки в галузі наукової реконструкції культурно-історичного процесу в різних регіонах стають традиційними для гуманітарних наук кінця ХХ – початку ХХІ ст. Їх зростання актуалізоване роботою міжнародної конференції ЮНЕСКО у 1982 р. Починаючи з 90-х рр., виокремлення культурних регіонів у різних країнах стає традиційним для культурознавчого аналізу.

Процеси еволюції музичної культури України, а також концертно-театрального і музично-просвітницького життя, музичної освіти її історичних центрів – Києва, Харкова, Львова, Одеси, Катеринослава останніми десятиріччями неодноразово перебували в полі дослідження українських музикознавців і тому одержали досить глибоке і детальне висвітлення. Українська музична історія периферійних регіонів країни і невеликих міст, селищ вивчена менш повно, порівняно з дослідженням великих поселень. У контексті таких міркувань сучасна Запорізька область (в ХІХ ст.–1920 р. ХХ ст. її нинішній території відповідали Олександрівський повіт Катеринославської і Мелітопольський та Бердянський повіти Таврійської губернії) видається регіоном нашої держави, який мало досліджений в науковому відношенні.

Метою пропонованої статті є дослідження музичної культури Північного Приазов'я в аспекті відтворення освіти і музичного життя німецькомовного населення краю як важливого джерела процесу її регіоналізації. Завданнями статті вважаються: огляд поняттєвої сфери сучасного наукового знання, яка дозволяє підтвердити регіональне значення музичної культури Північного Приазов'я використанням географічних способів районування; аналіз системи музичної культури й освіти мennonітів-переселенців і німців-переселенців до зазначених територій, що склалася протягом ХІХ – початку ХХ ст.

Музична культура Північного Приазов'я вперше заявляється як регіональне явище, що відповідає власним принципам районування і розвитку музичної культури, і контекстуальне – на більш високому рівні районування (частина південно-східного та південного ареалів України) і розвитку загальноукраїнського музичного процесу. Останніми роками з'явилася низка досліджень аспектного або панорамного вивчення регіональної музичної культури (К. Демочка про музичне життя Буковини, Г. Локоштенка – музичне життя Сумщини, М. Черепаніна – музичну культуру Галичини, Т. Кіресвої – музичну історіографію Донбасу, В. Мітлицької – музичне життя Катеринославщини, О. Макаренка – етномузичну культуру Півдня України, Л. Кияновської – стильову еволюцію галицької музичної культури XIX – XX ст. та ін.), які суттєво поповнюють розвиток регіоніки як актуальної галузі сучасної української музичної історії та історіографії, культурології і формують якісно новий рівень уявлень про розвиток музичної культури окремих регіонів держави. Переважна більшість наявних досліджень про Запорізьку присвячена історії, етнографії, музичній етнографії, народознавству краю (Д. Яворницький, Я. Новицький, Д. Семенов, П. Дзякович, М. Державін, Б. Михайлов, М. Крилов, С. Орлянський, В. Орлянський, В. Калоянов, О. Карагодін, О. Ігнатуша, І. Щупак, С. Пачев, Л. Чернова та ін.). Наукових робіт, де були б комплексно висвітлені питання історичного розвитку музичної культури краю протягом XIX – XX ст., етномузичної специфіки регіону, формування музичного професіоналізму з урахуванням надзвичайно мінливої територіальної динаміки краю, не існує. Інтерпретація музичної культури Північного Приазов'я як регіонального явища потребує з'ясування змісту поняття регіональної музичної культури і близьких до нього, які сформувалися в галузі сучасного наукового знання. Досвідом географічної науки опрацьоване поняття *географії культури*, або *культурної географії*, яка вивчає «територіальну диференціацію культури та її окремих компонентів (спосіб життя і традиції населення, елементи матеріальної і духовної культури, мистецтво та ін.)» [1, 58]. Суміжні поняття, які залучають до свого культурологічного змісту географічний компонент, визначені культурологією та застосовуються до неї. Так, під *регіональною культурою* розуміється «надетнічна культура, яка складається та існує протягом тривалого історичного періоду в певному географічному ареалі» [2, 92-93]; *культурним ареалом* є «географічний район, простір, усередині якого у різних культур виявляється подібність в їх загальних рисах» [2, 98]. Значені вище та багато інших понять своїм змістом пов'язані з поняттям *регіону* як «великого району, відповідного кільком областям (районам) країни або кільком країнам, поєднаним економіко-географічними або іншими особливостями» [3, 516]. Запорізька область є самостійним регіоном за галузевим та компонентним індивідуальним районуванням і частиною південно-східного і південного культурного ареалів України за типологічним районуванням.

Також наводимо визначення суміжного поняття регіоналізму як тенденції художньої творчості, орієнтованої «на відтворення й усвідомлення своєї залежності від унікальних особливостей конкретної місцевості; перестинається з поняттями етнічної локалізації, обласних діалектних спільностей у певному етнічному просторі та виявляє тенденції партикуляризації у взаємодії доцентрових та відцентрових факторів культуротворення» [4, 405]. Поліетнічність населення — принципова характеристика Запорізької області як регіону народжує поліетнічність музичної культури і художніх традицій, що склалися протягом останніх двох століть на досліджуваних територіях. Запорізькі землі стали територією для формування автохтонної традиційної музичної творчості ще задовго до XIX ст. (Глибокі корінні традиції народної творчості ведуть своїми джерелами до епохи Запорізької Січі). Але інтенсивна колонізація краю, що розпочалася в XVIII ст., переселення людей з різних, в тому числі неслов'янських, держав значно ускладнили загальну етносферу регіону, викликали до життя різноманітні типи слов'янських й неслов'янських культурних діалогів, специфічним чином позначилися на становленні музичного професіоналізму краю.

Опорним для визначення поняття регіональної музичної культури є поняття *музичної культури*. За визначенням А. Сохора, воно є єдністю «музики та її соціального функціонування. Це – складна система, до якої входять: 1) музичні цінності, що створюються або зберігаються в даному суспільстві; 2) усі види діяльності із створення, зберігання, відтворення, розповсюдження, сприйняття та використання музичних цінностей; 3) усі суб'єкти такого роду діяльності разом з їх знан-

нями, навичками та іншими якостями, що забезпечують її успіх; 4) усі установи і соціальні інститути, а також інструменти і обладнання, які обслуговують цю діяльність» [5, 62]. Поняття *регіональної музичної культури* виникає як інтеграція змістів попередніх понять, а саме: регіональні характеристики музичних цінностей, створених і збережених суспільством у межах досліджуваного регіону; діяльність із створення, збереження, відтворення, розповсюдження, сприйняття й використання цінностей в конкретному регіоні; суб'єкти цієї діяльності разом з їх знаннями, навичками тощо; установи, соціальні інститути цієї діяльності, їх обладнання, інструменти, які функціонують в досліджуваному регіоні. Набуття усіма галузями та елементами системи музичної культури регіональних ознак складає зміст *процесу регіоналізації*. Також інтегровано з'являється поняття *музичної культури Північного Приазов'я (Запорізької області)*. Вона є сукупністю музичних цінностей, створених і збережених на Запоріжжі; діяльності в краї із створення, збереження, відтворення, розповсюдження, сприйняття й використання музичних цінностей; суб'єктів цієї діяльності, які проживають в Запорізькій області, разом з їх навичками, знаннями; установ, соціальних інститутів цієї діяльності, розташованих у регіоні, їх обладнання, інструментів тощо.

XIX – початок XX ст. є періодом в історії адміністративно-територіального розподілу краю, коли етнічна специфіка останнього майже повністю визначилася, що викликало й сформованість основних типів міжкультурних музичних контактів, набуття певного рівня міжкультурного спілкування. Саме ця визначеність утворює, на наш погляд, обминаючи офіційні географічні кордони, цілісність музичної культури краю в XIX ст. Важливим джерелом регіоналізації останньої є освіта і музичне життя німецькомовного населення краю.

Першими західноєвропейськими переселенцями до територій сучасної Запорізької області були меноніти – етноконфесійна група одного з напрямків євангелізму XVI ст., що отримала назву від імені засновника Менно Сіменса. Пропорційно за всіма територіями сучасної області на початок XIX ст. утворилися Хортицький менонітський округ (1790 р., 18 колоній), Молочанський менонітський округ (1804–1842 рр.) Бердянського повіту (57 колоній); вихідцями з Хортиці – Маріупольський менонітський округ Таврійської губернії.

Музична культура менонітів, що проживали на територіях сучасної Запорізької області, – цікаве і багато в чому неординарне явище. Вона характеризується сильним ступенем законсервованості, що створювався релігійним характером поселень менонітів; зовнішньою схожістю на основі мовної спільності з німецькою музичною культурою регіону, вагомим місцем у загальній музичній культурі краю в XIX ст. Історія функціонування, збереження змісту і форм мистецтва, виконавської традиції, розповсюдження музичної культури менонітів свідчить про її достатньо бурхливий розвиток протягом розглядуваного часу.

В системі музичної культури менонітів найвагоміше місце і вирішальне значення для консервації в регіоні займає *церковна музика*. Вона є предметом дослідження сучасних вітчизняних (С.Шип, О.Макаренко) та зарубіжних музикознавців (П.Леткманн, В.Берг, Дж.Б.Тевз, В.Савашкі та ін.); інформація про феномен музичної культури менонітів міститься у статтях «The Mennonite Encyclopedia (Music, Church, in Prussia, Poland, Russia etc.)»; «Musical Instruments»; «Hymnology of the Anabaptists of West an East Prussia, Danzig, and Russia» та ін. [6, 7, 8], періодичних виданнях менонітської церкви XIX – XX ст.

Російські меноніти після 1874 р. на першому етапі переселення використовували традицію унісонного співу без супроводу, що склалася усним способом передачі. Але сама форма існування пісенспівів в усній практиці, орнаментальна розвиненість мелодій і труднощі при їх відтворенні поступово викликали необхідність реформування фонду. На територіях сучасної Запорізької області можливість змін створилася з моменту заснування Молочної колонії (1804 р.) і с. Гнаденфельд (1835 р.). Музичне реформування пісенспівів розпочалося в с. Гнаденфельді і було здійснене Генріхом Францем, шкільним учителем співів з Пруссії, який прибув на Запоріжжя у 1835 р. У передмові до свого «Choralbuch» він писав, що почав цю роботу в 1837 р. Творчою метою реформування була реставрація мелодій Gesangbuch із збереженням усього найкращого, що тривало в традиції співу, а також переслідувалися педагогічні цілі для покращення шкільного співу та його полегшення. Замість

широковживаної лінійної нотації Г.Франц використовує цифровану нотацію (Ziffern). Публікації у Цифферні є, на думку науковців, унікальною й найважливішою особливістю музики російських менонітів. Відомо, що автором цифферну вважають Ж.-Ж. Руссо (1712 – 1778 рр.), який 22.08. 1742 р. подав до Паризької академії наук проект нового способу читання нот. Розширений варіант релятивної системи склав зміст «Дисертації на сучасну музику» (1743 р.); а також у «Музичний словнику» (1767 р.) увійшла стаття про винахід. Методом Руссо у XIX ст. послуговувалися широкі верстви населення Франції, Німеччини, Нідерландів, Данії. В Росії цим методом користувалися у школі для дітей незаможних селян Л.Толстого у Ясній Полянці [9; Ш – б].

Система нотації Франца була гнучкою, зручною, давала можливість користуватись нею в школах для читання гімнів, перекладати для виконання хорами творів «Hallelujah Chorus» Генделя, ораторій Мендельсона та ін. Цифферн-нотація Г.Франца, яка стала традиційною для російських музичних публікацій менонітів, орієнтована на метод Галіна, Чевея, Паріса у фіксуванні метроритму і Неторпа – у позначеннях висоти тонів.

З моменту публікації «Choralbuch» Франца у 1860 р. розпочинається другий етап музичного реформування фонду піснеспівів російських менонітів, наслідками якого вважають досить радикальну зміну стилю виконання гімнів, а також інтенсивне поширення хорової культури у вигляді кількісного зростання церковних хорів. Розповсюдження хорового співу відбулося після 1870 р. і стало важливою віхою на шляху розвитку музичної культури російських менонітів. Вона була історично підготовленою не тільки еволюцією власне церковної практики, а й загальним розвитком освіти менонітів у Росії, феноменом шкільного руху.

Плануванням і розвитком освіти менонітів у Росії займалися: Департамент духовних справ іноземних віросповідань, районні Інспекції народних училищ, Міністерство держмайна, Молочанська менонітська училищна рада та інші інституції держави. За списками навчальних менонітських установ, що періодично ресструвалися капцелярією Дирекції народних училищ південних губерній, можна робити узагальнення про надзвичайну розвиненість освіти в колах іноземних колоністів, порівняно зі станом освіти корінного населення слов'ян у цей же час. Менонітські навчальні заклади користувалися власними навчальними планами з викладанням усіх дисциплін, обов'язково залучуючи церковний спів німецькою мовою. Вони розповсюджувалися в друкованому вигляді (програма менонітських церковних училищ Гальбштадського і Гнаденфельдського менонітського церковного училища Орловської училищної комісії; програма менонітських церковних сільських училищ). Для вчителів співу шкіл менонітів в 1895, 1896 рр. улаштувалися курси в м.Бердянську [10, 82].

Історія менонітської церкви краю після 1860 р. свідчить, що більшість шкільних хорів трансформовані у сільські хорові колективи і традиція хорового співу стала визначальною у всіх ланках музичного життя етносу. Своєрідною лабораторією для виводження хорової справи стало с. Гнаденфельд (Богданівка Токмацького р-ну), в якому вперше в краї було застосовано хоровий спів на місіонерських святах 1840 р. Починаючи з 1860 р., хорове музичне життя німецькомовного населення краю стає надзвичайно інтенсивним. У виконавській практиці менонітів сформувалися усталені соціокультурні форми: діяльність *хорових товариств*, проведення *хорових фестивалів*, організація *курсів хорових диригентів*. Зміст таких форм концертно-виконавського життя, кількість улаштованих заходів постійно висвітлювалися на сторінках південної менонітської преси XIX – XX ст., а також висвітлюються у науковій менонітській музикознавчій літературі сучасного періоду [див. про це 11, 216].

Серед диригентів краю найбільш популярними були: *Берихард Дьюїк* – лідер хорового руху, активний музикант, організатор хорових фестивалів у с. Фріденсфельд, працював хоровим диригентом у 1892–1902 рр.; *Ерон Савицкі* – диригент, композитор, автор духовних хорових творів, методичної розробки «Gesangschule in Noten und Ziffern für christliche Sanger und Dirigenten». Видання збірок піснеспівів російських менонітів, постійний перегляд репертуару і турбота про його широке застосування додатково сприяли розвитку хорової культури етносу взагалі. На початок XX ст. хорова виконавська культура менонітів, які проживали на території сучасної Запорізької області, була представлена діяльністю церковних, шкільних, селянських, чоловічих хорів та хорових товариств,

відомих під назвою «Liebhaberchore» [11, 211].

Хорові колективи існували в усіх церквах, але тільки конгрегації сіл І наденфельд і Гальбштадт утримували постійний виконавський склад колективів. Як зазначалося вище, в селищах менонітських колоній існувало кілька категорій хорів – церковні, чоловічі і сільські, що свідчить про розвиток самодіяльного хорового мистецтва. В с. Хортиця існував духовий оркестр, музичні інструменти для якого були виготовлені на місцевому заводі. В газетах менонітів рекламувалися музичні інструменти – фортепіано, фісгармонія; у штаті шкіл були вчителі музики, а самодіяльні оркестри існували в багатьох селах. Розповсюдженню музичного мистецтва сприяла діяльність шкільних вчителів-диригентів колоній. В.Берг називає *Корнеліуса Г.Ньюфелда* (1871 р.н., Олександркроне (Молочна)), який отримав освіту в Швейцарії та Англії. Повернення на батьківщину зі знаннями з історії класичної музики дозволило йому швидко стати одним з провідних хорових лідерів.

Заселення територій краю німецькою етнічною групою розпочалося з 1804 - 1805 рр. Німецькі колонії утворювалися на державних землях в басейні р. Молочної поблизу м.Мелітополя і за картою вище – на захід від р. Молочної. Першим таким осередком німецького поселення був Пришибський (Молочанський) німецький округ Мелітопольського повіту, що заселявся лютеранами і католиками. В 1811 р. він складався з 15 колоній. Після 1811 р. кількість німецьких колоній на Півдні України зменшується. З 1812 до 1819 рр. німцями Пришибського округу засновано 7 поселень за рахунок зовнішньої, а 2 – внутрішньої колонізації округу. В 20-ті рр. ХІХ ст. виникають дочірні поселення – 4 колонії Хортицького округу. Зовнішнім способом (переселенці із Прусії, 500 сімей) створено 17 нових поселень нового Маріупольського німецького округу (1823–1825 рр.). В Таврійській губернії в р-ні р. Берди виникає Нейгофнунгський округ (4 колонії – територія сучасного Бердянського району Запорізької обл.) у 1821 - 1822 рр. Наприкінці 30-х рр. пришибські колоністи утворюють дочірні колонії Ейгенфельдського округу.

Музична культура ХІХ – початку ХХ ст. німців північного Приазов'я є також цікавим і неповторним явищем в історії регіону, що поряд з музичною культурою менонітів, обминаючи географічні кордони ХІХ ст., багато в чому визначила цілісність культурного шару життя суспільства і передвизначила цілісність його географічних показників. Такі умови для розповсюдження культури стосовно створилися завдяки інтенсивній (у кількох хвилях) німецькій колонізації краю в першій половині ХІХ ст. і внутрішній колонізації у другій половині ХІХ ст.

Церковна музична культура німців краю розвивалася в осередках католицизму і лютеранства на територіях сучасної Запорізької обл.

Німецька шкільна освіта, що надавала населенню початкові музичні знання, є проміжною ланкою між церковною музикою і фольклором у системі музичної культури німців Північного Приазов'я. Високий рівень налагодженості справи шкільної освіти створює об'єктивні можливості для використання музичних знань усіма верствами населення. Система освіти німців мала замкнений характер завдяки діяльності *Пришибського центрального училища*, яке готувало педагогічні кадри для німецьких шкіл. Навчальні плани німецьких училищ створювалися централізовано і видавалися типографським способом. Так, німецькі навчальні заклади територій сучасної Запорізької області генерально орієнтувалися на «Приблизні програми предметів, що викладаються у церковнопарафіяльних училищах німців-поселян, в минулому колоністів» (Одеса, типографія С. Мерка, 1908. – 43 с.). В розділі змісту предмета «Спів» зазначалося, що він викладається протягом усього терміну навчання і має своєю метою вивчення загальнопоширених церковних молитв, тому що при лютеранському богослужінні в співі беруть участь усі присутні. Крім молитв, в училищах вивчають німецькі і російські пісні на один і два голоси. З російських, перш за все, рекомендовані: «Народний гімн», «Якщо Славний», «Слався», «Мале багатоліття»; з церковних молитв вивчаються, насамперед, ті, які співаються хорами, передбачені богослужінням для співу напам'ять. Робочими збірками вважалися три збірки пісень німецькою мовою та «Рідні звуки» Вітоля, «Шкільний хор» Яічкова, «Шкільні пісні» Гольдмана.

Для розвитку німецької педагогічної справи в регіоні і губернських центрах регулярно проводилися конференції викладачів. Звіти про конференції друкувалися в німецьких газетах, таких як:

«Botschaften», «Friedensstimme», «Odessaer Zeitung», які видавалися в Бердянську, Гальштадті й Одесі. Конференції німецьких лютеранських учителів проводилися в Мелітопольсько-Бердянському інспекторському р-ні, де знаходилися 3 лютеранських приходи – Гохштадтський, Пришибський та Ейгенфельдський. Із них у першому не відбувалося конференцій, у Пришибському протягом 5 р. – тільки 2 рази, восени 1908 р. і 1909 р., в Ейгенфельдському приході – щороку.

Відзначаючи феномен діаспоральної консервації життя і музичної культури російських німців, С.Шип удосконалює бінарну класифікацію музичних жанрів, що склалася у вітчизняних та зарубіжних дослідженнях етнотрадиції (Г.Шюнеманн, Г.Дінгес, В.Жирмунський, А.Штрюм, Г.Шгайнванд, О.Гайлфус, В.Клейн, З.Остеррайхер). До класу «А» (сфера духовної музики, виконуваної у церкві і поза нею) віднесені канонізовані хорали, гімни, речитативи, ліричні пісні (Lied) – «Божественні» (Gotteslieder), «На честь Діви Марії» (Marienlieder), «Громадські» (Gemeinschaftslieder), духовні арії (Arien), поліфонічні п'єси (типу мотетів, кондуктів, лауд), різдвяні пісні (Weihnachtslieder). До класу «Б» зараховані дитячі (Kinderlieder), вівчарські і мисливські (Hirten- und Jagerlieder), трудові (Arbeitslieder), жалісні пісні (Wehklängenlieder). Клас «В» містить балади, романси, патріотичні пісні про кохання і прощання, ігрові, жаргівливі, лічилки, музику весілля (Hohzeltmusik). Існування класу «Г» підтверджується репертуаром побутового і громадського музичування, платівками, нотами із сімейних колекцій. Жанри, що виникли в Росії («пісні колоністів» – Kolonistenlied): історичні (Heimatslieder), «мішані» (Mischlieder), пісні, що обслуговували гуляння [12, 324-336].

Отже, протягом XIX – початку XX ст. в регіоні відбулося формування *сфери музичної культури*. До початку XX ст. в хоровій культурі менонітів та німців Північного Приазов'я виокремилися основні форми церковного хорового виконавства, типи хорових колективів, репертуар, ознаки традиції (школи) хорового виконавства, склалася і відстоялася за змістом система музичної освіти. Загальний високий рівень розвитку музичної освіти і культури німецькомовних колоній Запоріжжя, зв'язки музикантів із Західною Європою дозволяють зробити висновок про їх важливу роль у процесі регіоналізації музичної культури краю й інтерпретувати їх джерелом останнього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Географический энциклопедический словарь. Термины и понятия / Гл. ред. А.Ф. Трёшников. – М.: Сов. энциклопедия, 1983.
2. Культурология. Краткий тематический словарь / Под ред. д-ра филос. наук, профессора Драч Г.В., докт. филос. наук, профессора Матяш Т.П. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2001.
3. Современный словарь иностранных слов. – С.-Пб., 1994.
4. Українська художня культура: Навчальний посібник /С.Й.Грица, Н.М.Корнієнко, Т.В.Липова, І.Ф.Ляшенко, О.С.Найден та ін. / За ред. І.Ф.Ляшенка. – К.: Наукова думка, 1996.
5. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Советский композитор, 1980.
6. Musical Instruments // The Mennonite Encyclopedia. A. Comprehensive Reference Work on The Anabaptist – Mennonite Movement. – Volume III. I – N. – Mennonite Publishing House, Scottdale, Pennsylvania; Mennonite Publication Office, Newton, Kansas; Mennonite Brethren Publishing House, Hillsboro, Kansas, 1957. – P.794-795.
7. Music, Church, in Prussia, Poland, Russia, and Descendant Communities in North America // The Mennonite Encyclopedia. – Volume III. I – N. – Mennonite Publishing House, Scottdale, Pennsylvania; Mennonite Publication Office, Newton, Kansas; Mennonite Brethren Publishing House, Hillsboro, Kansas, 1957. – P.793-794.
8. Hymnology of the Mennonites of West an East Prussia, Danzig, and Russia. // The Mennonite Encyclopedia. A. Comprehensive Reference Work on the Anabaptist -- Mennonite Movement. Volume III. I – N. – Mennonite Publishing House, Scottdale, Pennsylvania; Mennonite Publication Office, Newton, Kansas; Mennonite Brethren Publishing House, Hillsboro, Kansas, 1957. – P. 875-879.

9. Letkemann Peter. The Hymnody and Choral Music of Mennonites in Russia, 1789 – 1915, unpublished Ph. D. dissertation, University of Toronto, 1985.
10. Материалы о состоянии немецких училищ Таврической губернии. – ЦДРКА. – Ф 100. – оп.1. – О.з. 2495. – Арк.1 – 451.
11. Berg Wesley. Music Among The Mennonites of Russia // Mennonites in Russia, 1788-1988: essays in honour of Gerhard Lohrehs. - CMBC Publications Winnipeg, Manitoba, 1989. – P. 203-219.
12. Шип С. Музыкальная культура этнических немцев Украины в жанровом аспекте // Київське музикознавство. - Вип. 6. - К., 2001. - С. 324-336.

Ірина Бермес

МИКОЛА КОЛЕССА – ДИРИГЕНТ І ПЕДАГОГ

*Ліва рука чутлива – від серця,
а права точна – від голови,
від розуму, від думки.*

М. Колесса

2003 рік знаменний у житті патріарха української музики, академіка, професора, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка, композитора, диригента, педагога, народного артиста України, повного кавалера ордена «За заслуги» Миколи Філаретовича Колесси. Йому виповнюється 100 років. М. Колесса став першим українським маестро, якому вручили диплом про присудження Золотої медалі Академії мистецтв України.

В українському музикознавстві занадто мало уваги зверталось на диригентську і педагогічну діяльність Миколи Колесси. Окрім статей (Кияновська Л., Гоян І., Ангків М., Юзюк І., Бобер Л., Присяжна Ю.), парису з серії «Творчі портрети українських композиторів» авторства Оксани Паламарчук, збірки статей «Микола Колесса – композитор, диригент, педагог» (редактор Я. Якуб'як) та окремих розділів із досліджень українських музикознавців, досі ще немає цілісної роботи, яка розкрила б багатогранність диригентсько-педагогічної діяльності митця. Величезний досвід М. Колесси – диригента і педагога, практика і теоретика, на чий методиці виросла ціла плеяда українських диригентів, потребує вивчення й узагальнення. Саме це завдання й спонукало до опрацювання окресленої теми.

Метою публікації є визначення вагомого внеску М. Колесси в розвиток диригентського мистецтва України.

Завдання публікації полягає у висвітленні і обґрунтуванні етапів творчої діяльності М. Колесси у двох виконавських ділянках: диригуванні та педагогіці.

Творча особистість М. Колесси є типовим взірцем спадкоємності духовної традиції Галичини, репрезентованої родом Колесс.

М. Колесса – один із продовжувачів давнього галицького роду, який впродовж двох століть примножується яскравими талантами. «На сьогодні – це 8 поколінь. До родоводу Колессів входять по чоловічій лінії власне Колесси, по жіночій – Менцинські і Лаврівські... – давні українські священнічі роди» [1, 50]. Дядько Іван – етнограф і фольклорист, зібрав на Стрийщині та видав у Львові «Галицько-руські пісні з мелодіями». Дядько Олександр – літературознавець, мовознавець, професор Львівського і Карлового університетів. Батько Філарет Михайлович – учений, фольклорист, академік, професор Львівського університету, протягом життя збирав народні пісні. Двоюрідні сестри – Любка і Христя Колесси – видатні виконавиці, одна – світової слави піаністка, друга – відома віолончелистка. Та й дальші родичі М. Колесси зайняли вагомe місце в історії культури нашої держави. Серед них слід згадати прадіда Філарета – Івана Лаврівського – західноукраїнського композитора середини ХІХ ст.; двоюрідного брата Філарета – Модеста Менцинського – світової слави тенора, чий прекрасний голос з успіхом звучав «...на європейському оперному небосхилі» [2, 5]. Очевидно, що на формування естетичних смаків майбутнього композитора не могли не вплинути і контакти родини з І. Франком, В. Гнатюком, В. Стефаником, М. Черемшиною, Лесею Українкою, З. Неєдиш,

Б.Бартоком.

М.Колесса виховувався у кращих сімейних традиціях: батьки часто музикували, особливо любили співати. «...Ми часто з батьками співали хором українських народних пісень. А під час канікул завжди виїздили в гори на Бойківщину і Лемківщину. Годинами я насолоджувався народними мелодіями, які батько записував на фонограф» [3, 177].

Батьки М.Колесси брали активну участь у хорі співочого товариства «Львівський Боян». Саме у виконанні цього колективу майбутній митець уперше почув хорові твори М.Лисенка, А.Вахнянина, С.Людкевича, Д.Січинського та ін.

Майбутній композитор здобув певний музичний досвід, навчаючись у Відні в музичній школі італійської піаністки Марієтти де Джеллі. Тут слухав симфонічні концерти з творів Й.Гайдна, Л.Бетховена, В.Моцарта, оперні спектаклі авторства Р.Вагнера, К.М.Вебера та ін. Продовжуючи навчання у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові (у відомої піаністки М.Криницької), також відвідував усі концерти, які відбувались у місті. Ці незабутні музичні враження відіграли позитивну роль у виборі диригування як ще одного фаху поряд із композицією.

Спеціальну музичну освіту М.Колесса здобув у Празі. Восени 1924 р. за рекомендацією В.Барвінського він вступає до Карлового університету на факультет філософії і славістики, водночас записується вільним слухачем до педагогічного університету ім. М.Драгоманова на музичний факультет. В університеті вивчає гармонію і фортепіано у Ф.Якименка, а диригування – у П.Щуровської. «...Прага у ті часи славилась багатим музичним життям... Тут я вперше одержав змогу глибше познайомитися не тільки з чеською, словацькою, а й з російською літературою та мистецтвом» [3, 178]. У Празі М.Колесса мав змогу слухати концерти симфонічної музики під орудою Миколи Малька. Як прекрасний інтерпретатор творів О.Глазунова, Д.Шостаковича, М.М'яковського, блискучий диригент М.Малько полонив майбутнього композитора і диригента своїм мистецтвом володіння симфонічним оркестром. Талановитий студент побував на виставах Національного чеського і німецького оперних театрів, які діяли у Празі, на виступах мішаного хору «Гляюль», симфонічних оркестрів Чеської, Віденської, Берлінської філармоній та інших колективів. Усе це стало доброю школою професійного зростання М.Колесси. Адже до Праги навідувались із концертами виконавці з усього світу. Так, М.Колесса познайомився з мистецтвом знаменитого маестро Артуро Тосканіні, під чияю багutoю виступав Філадельфійський симфонічний оркестр; інших видатних диригентів, серед яких: В.Таліх, О.Клемперер, В.Фуртвенглер, Б.Вальтер, Ф.Буш, Е.Кляйбер. Особливе захоплення у М.Колесси викликала диригентська майстерність Ф.Вайнгартнера і виконання під його орудою 9 симфонії Л.Бетховена: «...під час концерту я стояв біля виконавця партії літавр і міг спокійно спостерігати за роботою диригента, слідкувати за кожним жестом великого маестро, напружено ловити кожен нюанс звукотворчої волі» [4, 7].

М.Колесса згадує: «Спочатку я вчився диригування в Музично-педагогічному інституті імені Михайла Драгоманова в Празі... і брав уроки в Платоніди Щуровської. Це значне ім'я в українській культурі. Платоніда Щуровська була асистентом у прославленого хормейстера, диригента, вченого, фольклориста Олександра Кошиця. ...Наступного року мені вдалося ...вступити на відділ композиції і диригування Празької консерваторії. ...Спочатку вчив нас диригування... відомий і дуже добрий диригент і педагог Метод Долежіль. Він учив нас за німецьким підручником... «Катехізіс диригування і тактування». ...А вже пізніше, десь на III-IV курсах, учив нас диригування шеф Празької національної опери, композитор, учень Фібіха – Оттокар Острчіль. Він уже давав нам практичні уроки, бо заняття відбувались зі студентським оркестром» [5, 179].

«Спостерігав на репетиціях і концертах, як диригують славетні В.Фуртвенглер, А.Тосканіні, Б.Вальтер, О.Клемперер, Е.Кляйбер, Е.Ансерме та інші, і від кожного з них намагався взяти все краще», – читаємо в інтерв'ю з дев'яностолітнім митцем [6, 22].

У 1931 р. дипломований композитор і диригент повертається до Львова, викладає у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка, а також в оперній студії при консерваторії Польського музичного товариства. Одночасно М.Колесса дістає запрошення працювати помічником диригента у «Львівському Бояні» (головним диригентом був С.Людкевич). Творча співпраця з відомим компози-

тором була вагомим чинником професійного вишколу для М. Колесси. «Тоді, коли репетицію вів я, він співав у хорі (у нього був гарний тенор), так що часто у партії тенорів сидів С. Людкевич, а в басах – мій батько, Ф. М. Колесса» [7, 148]. У 30-і рр. «Львівський Боян» активно концертував і часто на сцені співпрацювали два диригенти. Так, 1932 р. відбувся «Концерт українських народних жартівливих пісень», на якому С. Людкевич диригував свої «Чабарашки», а М. Колесса – твори Ф. Колесси, П. Козицького, М. Вериківського та ін. «Така дружня співпраця обох керівників хору тривала кілька років» [8, 202] і мала значний вплив на становлення М. Колесси-диригента.

Важливою віхою у формуванні М. Колесси-диригента став концерт, присвячений І. Франку, що відбувся 1932 р. Концертну програму склали дві прем'єри – «Наймит» П. Нижанківського і симфонічна поема «Каменярі» С. Людкевича. Успішне виконання цих складних творів інспірувало С. Людкевича прийняти рішення передати батуту в руки молодого митця.

1932 р. на ювілейному концерті з нагоди 40-річчя «Львівського Бояна» М. Колесса диригував кантату М. Лисенка «Радуйся, ниво непоплитая». Про виступ хору й оркестру під орудою молодого диригента Б. Кудрик писав: «Як в хор, так і в оркестру перелит він увесь засіб свого знання, молодецького розмаху й ритмічної дисципліни, а твір Лисенка, що може здаватися декому вже трохи «пожовклим», віджив і заяснів» [9, 2].

У той же період М. Колесса керував мішаним хором студентів Вищого музичного інституту. «Попис закінчила (по раз перший у нас!) продукція хору елевів Музичного інституту у Львові класи проф. М. Колесси, який виконав кілька народних пісень Закарпатської України – вельми поправно під оглядом ритміки і фразування» – згадується в замітці тогочасного «Діла» [10, 6].

Хор був неодмінним учасником усіх мистецьких імпрез, які влаштовувались у навчальному закладі. У Шевченківському концерті, що відбувся 1938 р., «На висоті стояли ... дві хорові продукції, вєдені проф. М. Колессою (тільки ж перша з них – «Кант Розп'яттю Христовому» Лисенка – змістом трохи відбігала від Шевченкового стилю)» – зауважує С. Людкевич [11, 2].

1937 р. М. Колесса створив «... досить добрий камерний хор під назвою «Студіо-хор», з яким... успішно виступав у різних концертах... На початку квітня 1937 р. заходами Музичного товариства ім. М. Лисенка та силами Музичного інституту і «Студіо-хору»... у залі оперного театру відбувся спектакль, який складався з опери-хвилинки «Ноктюрн» М. Лисенка та «Вечорниць» П. Ніщипельського. Обидва твори в інструментовці Людкевича» [7, 149]. Показово, що «Студіо-хор» – перший професійний колектив на західних землях України, завданням якого було «... шлекання і популяризація передусім української поважної хорової і хорово-інструментальної музики» [3, 180]. В репертуарі «Студіо-хору» переважали твори української хорової класики, західноукраїнських композиторів («Покліш» М. Вербицького, «Золоті зорі» О. Нижанківського, «Крилець, крилець» В. Магюка), композиторів-сучасників, зокрема М. Леонтовича, Л. Ревуцького, П. Козицького та ін. Діяльність хору значно сприяла піднесенню музичного життя в Галичині.

М. Колесса успішно керував не тільки хором, а й студентським оркестром Вищого музичного інституту. Так, 17 січня 1938 р. у Львові відбувся добродійний концерт, дохід від якого був призначений на будову церкви св. Івана Богослова. «Смичковий оркестр елевів Вищого музичного інституту під орудою проф. М. Колесси виконав свою відповідальну партію в «Концерто грессо» Генделя [соло віолончелі – Іван Барвінський – елев ВМІ – І. Б.] з подиву гідною прецизійністю та тонкістю ритміки й динаміки. Здається, що такий оркестральний гурт, при пильнім і раціональнім шлеканні та плановій організації діла, міг би стати добрим зав'язком симфонічного оркестру у нас, про що в останніх часах стільки говорилося» [12, 3].

У 1939-1941, 1944-1953 рр. М. Колесса очолював симфонічний оркестр Львівської філармонії. Під його диригуванням оркестр виконував твори західноєвропейських композиторів, а також композиції українських авторів, дуже часто львівських. На концертних сценах України прозвучали симфонії В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, А. Дворжака, П. Чайковського, скрипковий концерт D dur В. Моцарта, увертюра «Етмонт» Л. Бетховена, «Слов'янські танці» А. Дворжака, «Варіації на тему Рококо» П. Чайковського, «Веснянки» С. Людкевича, «Ноктюрн» і «Сонет» В. Барвінського, «В горах» М. Колесси, твори Л. Ревуцького,

Б.Лятошинського, В.Косенка, М.Глінки, С.Рахманінова, Д.Шостаковича, С.Прокоф'єва та ін.

Важливою рисою диригентського таланту М.Колесси є його вміння стати «першовідкривачем» твору. Відомо, що маєстро був першим переконливим інтерпретатором таких масштабних полотен, як «Кавказ» і «Заповіт» С.Людкевича (1941 року відбулася прем'єра виконання кантати-симфонії «Кавказ» силами хорової капели «Трембіта» і симфонічного оркестру Львівської філармонії, тобто професійними хором і оркестром), інших творів композитора: «Веснянок», «Рондо юнаків», Симфонії, фортепіанного концерту.

1940 р. М.Колесса очолив мішаний хор Львівської філармонії, який згодом отримав назву «Трембіта». Того ж року капела в супроводі симфонічного оркестру з успіхом виконала 5 частину «Оживуть степи, озера» з кантати М.Лисенка «Радуйся, ниво неполитая», «Заповіт» Б.Лятошинського, кантати С.Людкевича «Кавказ» і «Вільній Україні». Прикметно, що 1941 р. «Кавказ» під орудою М.Колесси вперше було виконано в Києві.

З 1941 р., не маючи роботи в окупованому Львові, М.Колесса керував чоловічим хором «Думка» в Станіславі (нині Івано-Франківськ). Окрасою репертуару цього аматорського хору були такі відомі твори, як «Закувала та сива зозуля» П.Ніщинського, «Чорна рілля ізорана» С.Людкевича, «Що то за грім» Ф.Колесси, «Гуляли» О.Нижанківського, «Даремне, пісне» Д.Січинського, «Крилець, крилець» В.Матюка та ін. 3 травня 1942 р. хор дав два концерти у Львові. «Наслідки праці знаменитого диригента та музичного педагога [М.Колесси – І.Б.] виявилися зразу. Хор піднявся бистро на справжню мистецьку висоту. ...Перш усього в ритмічному зіспіванні та виразовій зразковій дикції хор досягнув добрі результати, ...у проведенні динамічних ефектів (напр., у «Закувала», «Що то за грім») або ширшої динамічної лінії (напр., «Усліши, Господи») хор своїми скромними засобами дав максимум досягнень... Також в інтонації ...гурт виявляє свідоме змагання до вирівнювання й чистоти. ...Виступ «Думки» у Львові зробив загалом незвичайно гарне й симпатичне враження та причинився до оживлення і піднесення нашої музичної буденщини свіжим вкладом енергії» [13, 3].

Показово, що 1942 р. хор «Думка» брав участь у Першому крайовому конкурсі хорів Галичини, присвяченому 100-річчю від дня народження М.Лисенка. Святкування були проведені в окупованому німцями Львові з ініціативи директора Інституту народної творчості о.С.Сапруна. «Думка» виступала у номінації великоміські хори, поряд із мішаними хорами «Станіславський Боян» (диригент Г.Андрішин), «Дрогобицький Боян» (диригент Б.П'юрко), чоловічим хором «Сурма» зі Львова (диригент О.Плешкевич). Хор був відзначений як один із кращих у номінації і отримав першу нагороду.

У 1946-1948 рр. М.Колесса – художній керівник і головний диригент заслуженої хорової капели «Трембіта». В репертуарній політиці цього періоду не відбулося змін (в основному опрацьовувався репертуар, запропонований попереднім керівником О.Сорокою). Новий диригент ставив своїм завданням удосконалення виконавської майстерності капели, пропагування хорових творів українських композиторів у численних гастрольних мандрівках.

1953 р. М.Колесса (обіймаючи посаду ректора) очолив студентський симфонічний оркестр Львівської консерваторії. У репертуарі оркестру були твори зарубіжної і вітчизняної класики, такі як: 3 симфонія Л.Бетховена, 9 симфонія А.Дворжака, симфонії П.Чайковського, О.Бородіна, «Шехеразада» М.Римського-Корсакова. Неодноразово влаштовувалися концерти з хором консерваторії. Так, на одному з них «Хор консерваторії виконав у супроводі оркестру під керівництвом М.Колесси «Реквієм» В.А.Моцарта, ораторії «Самсон» та «Юда Маккавей» Г.Ф.Генделя, «Високу месу» і «Маніфікат» Й.С.Баха, «Стабат Матер» А.Дворжака, кантату «Весна» М.Скорика, «Гльорію» А.Вівальді» [14, 103].

«Серед його [М.Колесси – І.Б.] багатьох індивідуальних якостей як диригента, зокрема, безпомилкове відчуття пропорцій, що дозволяє з надзвичайною випуклістю ліпити широкі музичні пласти, є в нього одна цінна якість, необхідна для першого виконання музичного твору, – вміння правильно визначити і поставити на перший план головне у змісті музики – її стильові особливості», – відзначає вихованець М.Колесси, народний артист України, професор кафедри диригування Львівської музичної академії ім. М.Лисенка Іван Юзюк [15, 55].

Михайло Антків – випускник класу проф. М. Колесси – також вирізняв такі характерні риси диригентської майстерності маестро: «Насамперед треба наголосити на дуже виразній «сітці» у диригенті. Кожна схема у М. Колесси ... чітка, ... легко «читається». ... До того ще треба додати від природи артистичну руку, відсутність ... зайвих «жестів-паразитів»... Жест у М. Колесси дуже економний, навіть скупий, але емоційний. Дуже виразні штрихи» [14, 105].

Добра теоретична і практична підготовка в оволодінні диригентським мистецтвом, праця із самодіяльними і професійними хоровими колективами, оркестрами сприяли набуттю значного досвіду і спонукали до його узагальнення та систематизації.

Ще у 30-х рр. у М. Колесси виникла ідея написати український підручник з диригування. Спершу у педагогічній роботі він послуговувався підручником проф. Карла Шредера, за яким його вчив у Празі М. Долежіль. Однак М. Колесса усвідомлював недоліки цього підручника: «Але мене все-таки цей катехізис диригування і тактування не задовольняв, бо він не в'язався з нашою національною музикою і не давав змоги докладно вести уроки своєї школи» [5, 183]. Тому в 1932 р. він сам розпочав роботу над підручником, добирав відповідні приклади з української хорової літератури. Коли 1937 р. матеріал був готовий до друку, виявилось, що власних коштів на його видання не вистачить. «Доктор Василь Витвицький ... прочитав мій рукопис і піддав мені таку думку – випустити «Диригентський поради́ник» за участю трьох авторів: до мого розділу про диригування він додасть теоретичну частину, а доктор Лисько – про орудування голосом» [5, 183]. «Диригентський поради́ник» вийшов у світ 1938 р., розділ «Диригування» містив 4 підрозділи, а саме: «Тактування»; «Студія партитури музичного твору»; «Розучення музичного твору»; «Диригування оркестром».

Останній розділ підручника «Диригент – учитель і провідник» написаний трьома авторами. Тут подано курс сольфеджіо, примірний репертуар хору (акапельні твори за ступенем складності виконання), поради щодо організації хорового гуртка, укладено невеликий музичний словник. У часи перебування Галичини під владою Польщі «Диригентський поради́ник» був значним здобутком для української культури, добрим методичним матеріалом для навчання диригентів, в першу чергу, аматорських хорових колективів.

З набуттям великого виконавського і педагогічного досвіду у М. Колесси з'явилася думка «...доопрацювати колись виданий поради́ник і підготувати посібник з диригування на рівні сучасної європейської практики» [5, 184]. Так, 1960 р. побачив світ підручник «Основи техніки диригування», який три рази перевидавався українською і російською мовами і яким користуються у роботі хорові й оркестрові диригенти, педагоги, студенти музичних навчальних закладів.

В особі М. Колесси гармонійно поєдналися риси не лише диригента-виконавця, а й педагога-диригента. У його багатогранній довгорічній діяльності важливе місце належить педагогічній праці (нагадаємо, що Микола Філаретович 12 років очолював Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (1953-1965 рр.), був професором і завідувачем кафедри диригування). М. Колессу можна з повним правом вважати творцем цілої диригентської школи в Україні. Маестро виховав у своєму класі плеяду чудових диригентів, більшість із яких очолила оперні, симфонічні та хорові колективи країни. Серед випускників його класу – Стефан Турчак – головний диригент Державного симфонічного оркестру України, головний диригент Національної опери України; Тарас Микитка і Ярема Скибінський в різний час – головні диригенти Донецького, Одеського і Харківського театрів опери і балету; диригенти Національної опери ім. Т. Шевченка Іван Гамкало і Руслан Дорожівський; диригенти хорової капели «Думка» – Богдан Антків, симфонічного оркестру в Донецьку – Володимир Агафонов, Красноярської опери – Микола Сильвестров; Іван Юзюк – головний диригент симфонічного оркестру Львівської філармонії, Роман Филипчук – диригент симфонічного оркестру Львівської філармонії; Едуардо Рамос – головний диригент Гаванського симфонічного оркестру; Ю. Луців – лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, завідувач кафедри диригування Львівської музичної академії ім. М. Лисенка, який багато років був головним диригентом Львівського театру опери і балету. На згаданій кафедрі працювали і працюють інші яскраві диригентські особистості, учні М. Колесси – Є. Вахняк, М. Антків, Л. Бобер, І. Юзюк.

Один із учнів так відгукується про свого вчителя: «Педагогічний почерк М. Колесси визна-

чають загальна висока культура й ерудиція майстра, глибокі знання, активна творча композиторська і диригентська діяльність, вміння використати свій науковий і практичний досвід у пошуках нових форм та методів навчання» [16, 21].

Уроки видатного майстра відзначалися організованістю, майстерністю, артистизмом, навіть педантизмом і водночас доброзичливістю, тактом у ставленні до студентів. У роботі над твором М. Колесса, крім, зрозуміло, осягнення технічних засобів, великого значення надавав музично-теоретичним і виконавським засобам, які в комплексі стають основою створення художнього образу твору (йдеться про елементи внутрішнього розвитку мелодики, гармонію, поліфонію, фактуру, ритміку, агогіку, динаміку тощо). «Однак, чим вищими стають виконавські завдання, тим більше ускладнюються й завдання технічні» [17, 110]. Педагогічний хист М. Колесси виявляється «... в тому, що він не тільки вміє розпізнати, оцінити і розвинути обдаровання учнів, а й пробудити любов до своєї професії» [16, 21].

Микола Філаретович Колесса став фундатором і творцем львівської диригентської школи, заклав її наукову, навчально-педагогічну і теоретичну базу. Сам маестро не схильний її вирізняти: «Мені важко сказати, чи існує вона, а якщо і є, то не беруся твердити, що вона чисто львівська, бо вбирала в себе весь багаж світової музичної культури» [5, 205].

Отже, свою творчу діяльність Микола Філаретович починав як хоровий диригент. Любов до хорового співу і до мистецтва диригування він зберігає упродовж щедро відпущеного йому долею довгого віку. Назвімо лише найважливіші етапи його становлення як диригента:

- керівництво учнівським хором під час навчання у Львівській гімназії і хором українських студентів у Празі;
- диригування хорами «Боян» і «Бандурист», мішаним і дитячим хорами Вищого музичного інституту, смичковим оркестром студентів Вищого музичного інституту;
- створення «Студіо-хору» – першого професійного колективу на західноукраїнських землях;
- робота диригента в симфонічному оркестрі філармонії, хоровій капелі «Трембіта», Львівському театрі опери і балету;
- керівництво студентським симфонічним оркестром Львівської консерваторії ім. М. Лисенка;
- виховання диригентів сільських хорів на тримісячних курсах у Львові, у філіалах Музичного інституту ім. М. Лисенка в Стрию і Перемишлі.

На основі вищесказаного можемо твердити, що М. Колесса – диригент і педагог зробив вагомий внесок у розвиток диригентського мистецтва України. Серед його основних заслуг: перше озвучення ряду творів західноукраїнських композиторів у концертному виконанні; заснування диригентської школи, вихованці якої очолюють провідні музичні колективи і виховують молоде покоління українських диригентів; створення навчально-педагогічної бази для підготовки диригентських кадрів і розвитку вітчизняного виконавського музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колесса К. Від батьківського дому – до слави і шани // Український родовід: Матеріали генеалогічної конференції. – Львів: Українські технології, 2001. – С. 50-55.
2. Модест Менципський. Спогади. Матеріали. Листування / Упоряд. М. Головащенко. – К.: Рада, 1995.
3. Паламарчук О. З родини славетних // Вітчизна. – 1987. – № 12. – С. 176-183.
4. Бобер Л., Юзюк І. Життєвий шлях // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: Збірка статей / Упоряд. Я. Якуб'як. – Львів, 1997. – С. 5-19.
5. Гоян Я. Перлина нації (Микола Колесса) // Гоян Я. Присвята: Есе. – К.: Веселка, 2001.
6. Колесса М. Фанатично закоханий у музику // Музика. – 1993. – № 3. – С. 20-22.
7. Колесса М. Я рівнявся на нього // Вітчизна. – 1980. – № 10. – С. 148-153.
8. Колесса М. Кілька слів про диригентську діяльність С. П. Людкевича // Творчість С. Людкевича: Збірник статей / Упоряд. М. Загайкевич. – К.: Музична Україна, 1979. –

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

С.196-204.

9. Кудрик Б. Концерт з нагоди 40-ліття «Львівського Бояна» //Діло. – 1932. – Ч.58.
10. І.Г. З музичного життя. Попис елевів Музичного інституту у Львові //Діло. – 1932. – Ч.113. – С.6.
11. Людкевич С. Концерт Шевченка, влаштований самоосвітнім гуртком Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка //Діло. – 1938. – Ч.108. – 20 травня.
12. Людкевич С. Концерт на будову церкви св.Івана Богослова у Львові //Діло. – 1938. – Ч.13. – 21 січня.
13. Небудеший концерт української пісні. Станіславівський хор «Думка» у Львові //Львівські вісті. – 1942. – Ч. 97. – 5 травня.
14. Антків М. Диригентська діяльність Миколи Колесси //Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: Збірка статей /Упоряд. Я.Якуб'як. – Львів,1997. – С.99-107.
15. Димченко С. Патріарх диригентської школи //Мистецтво та освіта. – 1999. – № 2. – С.53-56.
16. Юзюк І. Секрет педагогічної майстерності //Музика. – 1996. – № 2. – С.21.
17. Бобер Л., Юзюк І. Грані педагогічного таланту //Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: Збірка статей /Упоряд. Я.Якуб'як. – Львів,1997. – С.107-115.

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Ірина Романюк

РИТМОМЕЛОДИЧНІ ФОРМУЛИ УКРАЇНСЬКИХ ДУМ ХАРКІВСЬКИХ ЛІРНИКІВ (НА МАТЕРІАЛАХ З РУКОПИСНОГО ФОНДУ ВОЛОДИМИРА ХАРКОВА)

Із спостережень та досліджень постатей кобзарів і лірників ХІХ-ХХ століть ми дізнаємося про їх значну кількість. На жаль, через певні причини (відсутність у записувача відповідної музичної освіти, звукозаписувальної техніки) вдалося розшифрувати, занотувати рецитації дум лише 14 кобзарів, 12 лірників та 7 співаків із Харківщини, Полтавщини, Чернігівщини та Поділля. Усі ці нотації не перевищують 25 відсотків від загальної кількості текстових варіантів понад 40 сюжетів дум. У наш час назріла гостра проблема тотального збору й узагальнення матеріалу, чим власне і займається Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського, готуючи до друку п'ятитомник українських дум.

Аналіз музичних рецитацій дум фольклористами-музикознавцями (М.Лисенком, Ф.Колесою, К.Квіткою, М.Грінченком, С.Грицою) свідчать про наявність однієї-декількох ритмомелодичних формул у рецитації думи, які виконавець вільно варіює і комбінує в процесі співу. Кожен виконавець епіки музикує у рамках усталеної традиції, відтворюючи характерні особливості школи, та зберігає при цьому власний стиль.

Окрім опублікованих досліджень і нотацій згадаєх учених, українська фольклористика має ще фонозаписи дум від харківських лірників, здійснені в 1928-1930 рр. кабінетом музичної етнографії ВУАН. Думи були записані на валках фонографа і згодом розшифровані співробітниками кабінету музичної етнографії (В.Харковим, М.Гайдаєм, Т.Оволою). Це єдині відомі нотації харківських лірників. На даний час вони потребують детального аналізу.

Мета статті – доповнення і розширення знань про композицію музичного речитативу думи та про стилістику харківської кобзарсько-лірницької школи.

Завдання статті полягають у тому, щоб проаналізувати нотації дум харківських лірників та дослідити ритмомелодичні формули, характерні для кожного лірника окремо; виявити особливості харківської школи в цілому.

Володимир Харків був аспірантом ВУАН (науковий керівник – Ф.Колесса). Працюючи в кабінеті музичної етнографії, він розпочав збирання народних дум. Із листів К.Квітки до Ф. Колесси ми дізнаємося, що В.Харків мав великий досвід фонографування [1, 309]. В. Харковим була написана розвідка «Окремі нотатки з питань музичного фольклору і фонографування» [2]. Він здійснив експедиції на Слобожанщину в 1928, 1929 (двічі протягом року) та в 1930 роках. Результатом цього стали фонографічні записи та розшифровані нотації дум, псалмів та жебранок лірників Харківщини, спостереження за лірниками та кобзарями, опис ліри, записи лубийської мови. Усі матеріали експедицій В.Харкова зберігаються у рукописних фондах ІМФЕ (фонд 6). Тексти дум та мелодії В. Ха-

рків записав окремо. Рукопис розшифрованих нотацій зберігається в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського (фонд 6-4, од.зб. 194) і налічує 90 аркушів. В.Харковим, М.Гайдаєм та Т.Онопою було розшифровано 14 рецитацій дум від 6 лірників.

У кінці 1930-их рр. В. Харків, як і багато інших інтелігентів-українців, зазнав репресій і був засуджений на 10 років. Після відбуття строку й реабілітації він працював у Москві. Саме там він уперше опублікував результати попередніх досліджень. У брошурі невеликого обсягу «Украинская народная музыка» [3], яка зазнала впливу радянської ідеології, українські думи представлені окремим розділом. У цьому розділі В. Харків подає коротку характеристику жанру, зміст думи про Олексія Поповича, а в додатках – музичні зразки думи про Олексія Поповича в невеликих фрагментах: власний запис від харківського лірника Самсона Веселого та запис Філарета Колесси від харківського кобзаря Івана Кучеренка. Слід відзначити, що це перший надрукований запис мелодії думи з експедицій В.Харкова. Музичний запис думи, що представлений у книзі, поданий на трьох нотних станах: на верхньому – занотована вокальна партія лірника, а на двох нижніх – подана партія ліри. В.Харків ставить позначення характеру «жалібно» та вказує позначення метронома. Дивує факт, що В.Харків проставляє тактові риси і вказує розмір, що суперечить синтаксичному членуванню думи, хоча в рукописі правильно подано синтаксичне членування цього уривка. Більше того, передруковуючи думу про Олексія Поповича в записі Ф.Колесси від І.Кучеренка, В.Харків теж проводить свій поділ на такти із вказівкою тактового розміру. Тут не завжди вказане акцентування, мелізми, які так детально виписані у Ф.Колесси. Вражає факт спрощеного редагування праці великого вченого. Відводячи більше уваги ідейній характеристиці жанру думи, все ж таки В.Харків відзначає характерні риси музичної мови. Зокрема, він пише: «Кожен лірник або кобзар співає декілька різних дум на один ним виношений і вишканий мотив, вільно варіюючи декілька тишових наспівів залежно від структури і змісту словесного тексту» [3, 26].

До записів В.Харкова зверталися дослідники українського епосу К.Грушевська, Б.Кирдан та С.Грица. К.Грушевська у другому томі корпусу українських народних дум помістила тексти 5 дум, передані їй В.Харковим у 1930 році [4]. Б.Кирдан уперше надрукував 9 текстових варіантів дум, записаних В.Харковим від 4 лірників і однієї сліпої жінки у книзі «Украинские народные думы» [5]. Поза увагою Б.Кирдана залишилися деякі думи із записів В.Харкова. Зокрема, це тексти дум, записані від лірників Якова Богушенка («Маруся Богуславка») та від Г.Обліченка («Іван Коновченко») [6, 85-87, 68-71].

Друк уривків мелодій із записів В.Харкова здійснила дослідниця українського епосу, музикознавець С.Грица у своїх численних статтях та в монографії «Мелос української народної епіки». Зіставляючи взірці рецитацій лірників і кобзарів як з одного регіону, так і з різних та роблячи порівняльний аналіз, С.Грица наводить уривки рецитацій В.Гончара, Г.Обліченка, Н.Баклаги [7, 208, 225, 222]. Музикознавчі дослідження С.Грици вказують на наявність єдиної інтонаційної настройки, тканини майже однакової фактури, подібного малюнка у рецитаціях виконавців дум із одного регіону [7, 222].

В.Харкову вдалося записати найбільше дум від Варіона Гончара (Гончаренка)¹ із с.Ков'яги Валківського району, якому на момент запису було 54 роки. Від нього В. Харків записав 4 думи: «Маруся Богуславка» (2 варіанти), «Олексій Попович», «Вдова», «Сестра і брат». Із записів В.Харкова ми дізнаємося, що Гончар 3 роки навчався у Нестора з Катричівки. Оскільки В.Харків, даючи список лірників Харківщини, згадує лише Нестора з Катричівки – Нестора Колісника, від якого він теж записав думи, то, очевидно, що В.Гончар навчався саме у нього. Є свідчення, що В.Гончар навчався також у лірника Я.Богушенка на квартирі у Харкові. За словами того ж В.Гончара, Нестор вчили не хотів, ще й жінка Нестора не дозволяла [8, 20]. Знав В.Гончар 10 дум. Думу про Марусю Богуславку він вивчив у лірника Андрія Єрмишова; за словами В.Гончара, цю думу знав і Я.Богушенко. Чимало дум В. Гончар вивчив з книжки, можливо із книжки Г. Хоткевича, з якої вчили думи інші харківські лірники.

¹ Очевидно повне прізвище В. Гончара – Гончаренко. Див.: В.Харків. Орієнтовні відомості про кобзарів, лірників // Рукописні фонди ІМФЕ. – Ф. 6-4. – Од. зб. 185. – Арх. 32.

Проаналізувавши рецитації дум В. Гончара, слід зазначити, що ритмічний малюнок фраз проявляє тенденцію до стабільності: починається і має в своїй основі рівні шістнадцяті, а завершується укрупненням тривалостей. Найтиповіший ритмічний малюнок кінця фрази – дві розспівані посьмі та кінцева половинка або четвертна з крапкою. У мелодичній лінії рецитації простежуються 2 формули, які зазнають протягом усієї рецитації ритмо-мелодичного варіювання.

I – 5 4 5 3 2 1 	II – 1 3 2 1 VII V 
---	---

Типові каденції – VII 1 або V VII 1 із багаторазовим повтором V та VII ступеня. На початку та в середині фраз В. Гончар використовує ритмічні фігури тріолей та квінтолей. Одна словесна фраза має в своїй основі переважно одну ритмомелодичну формулу. Довгі словесні фрази, типу «дівка-бранка, пошівна Маруся Богуславка», часто базуються на поєднанні двох формул. Найбільш вживана перша ритмомелодична формула. Друга – часто використовується в кінці періодів-уступів. Після каденції лірник часто грає перегра. В її основі – оспівування I та V ступенів.

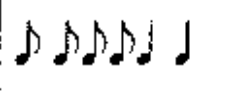
Супровід ліри занотовано в усіх думах, крім «Марусі Богуславки». З цих потацій можна зробити висновок про характерні риси акомпанементу. Кінцеві фрази рецитацій йдуть в унісон із супроводом ліри: 321, але у супроводі додається ще V ступінь. Вступи-заплячки однотипні, збагачені мелізмами: трелями, форшлагами. За словами В.Гончара, деякі прийоми гри він запозичив у Т.Пархоменка, який виступав на концерті в Харкові під час Археологічного з'їзду 1902 року [9, 63].

Ладовий модус всіх дум В. Гончара – гіподорійський, найчастіше із підвищеними 7, 6 та дуже рідко 4 ступенями. Заукоряди не перевищують обсягу септими, в основному – гексахорди із тонікою f_{is} або f, із приставними нижніми V та VII ступенями.

Від лірника Самсона Веселого В. Харків записав 2 думи – «Олексій Попович» та «Сестра і брат». Усього в репертуарі С. Веселого було 5 дум: дві названі, а також «Маруся Богуславка», «Азовські брати», «Вдова». Думу «Олексій Попович» він вивчив від Петрика, «Марусю Богуславку» та «Азовські брати» – з книги Г.Хоткевича. На момент запису Самсону Веселому було 53 роки. В.Харків не згадує, в кого вчився С. Веселий, лише вказує, що 2 роки. Очевидно, він вчився у Я.Богущенка, який був його тестем. За словами С.Веселого, Богущенко, якого в середовищі посвячених лірників звали Царьком, «грав дуже добре, краще за Петрика» [8].

Інтонаційна лексика рецитацій С.Веселого характеризується наявністю коротких низхідних фраз, сухістю речитативу (відсутність мелізмів, мала кількість розспіваних складів). Можливо, це пояснюється слабкими голосовими даними виконавця. За словами лірника, гортань у нього слабка, і свій голос він називає «природок». У речитативі один звук більше як два рази не повторюється. Фрази часто завершуються на 2 ступені, що, на думку Ф.Колесси, С.Грици, є свідченням їх архаїчності.

В основі рецитації лежать 2 ритмомелодичні формули, із значною перевагою першої.

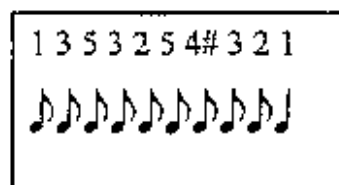
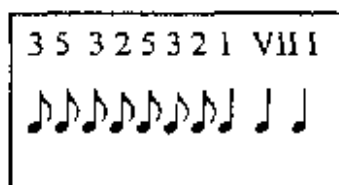
I – 5 4 5 3 2 (1) 	та II – (1) 3 4 3 2 (1) 
---	--

У першій формулі спостерігається захоплення верхніх 6 і 7 та нижньої VII ступенів. Перша формула з мелодичного боку тотожна першій формулі В.Гончара. Відрізняються вони ритмікою: у С.Веселого повільніший темп рецитації та немає розспіваних складів у кінці фраз. Порівняно із В.Гончаром, С.Веселий більше варіює ці формули в процесі співу. Рецитація обертається переважно

в межах пентахорду або гексахорду, часом захоплюючи нижній ввідний ступінь. Такий звукоряд речитативу Ф.Колесса вважав найбільш архаїчним і відносив до цієї групи рецитації кобзарів М.Кравченка та О.Вересая [10, 556].

В основі супроводу ліри лежать низхідні поступеневі ходи шістнадцятими. Заплячка ліри має в основі формулу $V VII V I V$. На жаль, В. Харків детально занотував супровід ліри лише на початку одного із двох варіантів «Олексія Поповича», який він і надрукував. Цього уривка недостатньо для висновків про гру С.Веселого. В.Харків, публікуючи цей уривок, зазначав, що «звертає на себе увагу мелодична самостійність інструментального супроводу» [3, 26]. Нотації свідчать, що С.Веселий співав від тоніки «g» і «a». Обидві рецитації вкладаються у гіподорійський гептахорд із приставним нижнім ввідним ступенем. У цьому звукоряді є підвищеними і натуральними три ступені – 4,6,7.

Від лірника Нестора Колісника (очевидно, повне прізвище Колісниченко¹) з с.Катричівка В. Харків записував думи в березні 1930 року. Від Н. Колісника записано на фонограф і розшифровано 2 думи – «Вдова» та «Сестра і брат». Нотації дають змогу проаналізувати індивідуальний стиль лірника: багатство використання мелізмативи, довгі фрази рецитації, опора в інтонуванні та багаторазовий повтор 5 ступеня (від 2-х до 9-и разів), часто вживаний квартовий хід від 2 до 5 ступеня. Характерні «кучеряві» закінчення фраз шістнадцятими. При детальному аналізі двох дум можна вивести дві ритмомелодичні формули, які є головним кістяком рецитацій Н. Колісника.



Як бачимо, опорними ступенями є 1, 3, 5. В рецитаціях найчастіше зустрічаються ходи по цих ступенях. В основі розспіваних закінчень фраз лежить низхідна інтонація $4\# 3 2 1$, яка зустрічається в О.Вересая та харківського кобзаря Г.Гончаренка. Нотації свідчать про високу вокальну майстерність Нестора, яка є доказом того, що він був одним із вчителів лірників Валківського району Харківщини. У нього вчилися В.Гончар, Петрик, Карпо. За свідченням старого лірника Андрія Єрмишова із Грахівки, якому більше 90 років, Нестор навчав на квартирі у Харкові, де збиралися лірники і кобзарі.

На жаль, майже відсутня нотація супроводу ліри. Тому важко зробити висновки про рівень володіння інструментом та прийомами гри Н.Колісника. Обидві нотації свідчать, що Нестор співав від тоніки «g». Звукоряд рецитацій – гіподорійський гептахорд з часто підвищеними 4, 6, 7 ступенями.

Про Назара Баглага В. Харків не залишив ніяких відомостей. Правда, у списку лірників є Назар із с. Лихачівка біля станції Лихачова, якому приблизно більше 90 років і який знає ніби 150 псалм. Оскільки нотації свідчать про високу майстерність гри на лірі – довгі, розвинені мелодично перегри, вокальна партія рясніє дрібними пасажами, то, очевидно, це було не під силу 90-річному лірнику.

Лаборантом кабінету музичної етнографії ВУАН Т. Онопою було розшифровано запис думи «Про трьох братів Озовських». Порівняно із іншими, ця нотація має детально розшифровану вокальну партію та супровід ліри. Вказаний темп за метрономом ($\theta = 100-116$). Про високий рівень володіння інструментом свідчать довгі, розвинені мелодично перегри, розгорнута заплячка. Серед прийомів гри – довгі трелі, низхідні пасажі тридцятьдругих. У мелодиці рецитації простежується опора на V, 1,3,5 ступені, типовий каденційний зворот:

¹ У другому томі корпусу «Українських народних дум» К.Грушевської в записах дум В.Харкова вказано прізвище Колісниченко. Аналогічно як В.Гончар – Гончаренко.

V VII# 2 VII# 1

У закінченнях фраз домінує типова ритмомелодична формула:

4 3₃ 2 3 2 1

Інтонаційні звороти характеризуються багаторазовим повтором 1 та, особливо, 5 ступенів. Довгі фрази відділяються паузами-віддыхами, в основному чвертними.

Інтонаційна палітра базується на 2 формулах

1 3 4 3 2 1 із 3 типовими кадансами: 3 5 4 3 2 1

VII 1 VII V VII V 1

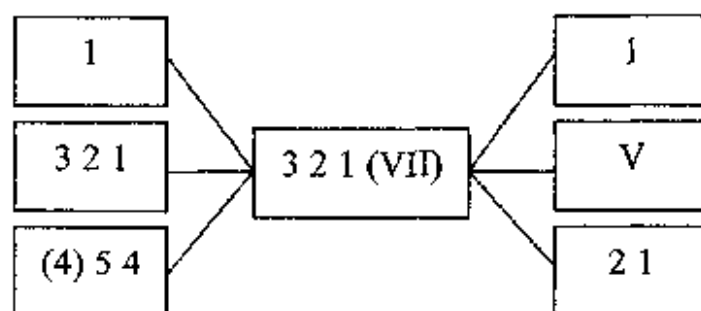
Ладовий модус, як і в попередніх лірників, – гіподорійський. Звукоряд рецитації – гіподорійський гексахорд із підвищеними 4 та 6 ступенями та приставними нижніми V та VII# ступенями. Тоніка звукорядів – «а».

Кабінет музичної етнографії ВУАН брав участь у записуванні українських народних пісень на грамплатівки. Таким чином було записано, за участю В.Харкова, репертуар деяких лірників Харківщини, зокрема Я.Богущенка та Г.Обліченка. З грамплатівки було здійснено спробу розшифровки думи «Маруся Богуславка» у виконанні лірника Якова Богущенка. З певних причин зроблено нотний запис лише початку рецитації, який характеризується детальною фіксацією слів та гри Богущенка.

З книги М.Сперанського «Южно-русская песня и современные её носители» ми дізнаємося, що Яків Тимофійович Богущенко з м.Валки був учнем Карпа Назаренка [11, 7]. Із записів В.Харкова відомо, що Богущенко вчив В.Гончара деяких пісень та дум із свого репертуару.

Аналіз невеликого уривка рецитації «Марусі Богуславки» дозволяє зробити ряд узагальнень про стилістику співу і гри Я.Богущенка. В інтонуванні фраз основна опора припадає на 3 ступінь. Деякі фрази його рецитації наближаються до пісенної мелодики, без будь-яких повторів звуків із хвилеподібною мелодикою та оспівуванням головних ступенів. Це, наприклад, такі фрази: 52432VII; 413VII21VII2. Рівномірна ритміка теж зближує рецитацію з пісенною мелодикою. Такий речитатив М.Лисенко називав мелодичним речитативом, пишучи про спів О.Вересая, П.Братиці. Дуже рідко Богущенко використовує під час співу тріолі, форшлаги, в основі ритміки – рух рівними восьмими.

Інтонаційну палітру можна зобразити такою формулою-схемою:



Як видно зі схеми, саме в Богущенка В.Гончар взяв інтонаційну основу для своїх формул: 454321 та 1321VII V. Ритмічна основа формул В. Гончара, очевидно, бере свій початок у ритмічній стилістиці Нестора: тяжіння до укрупнення тривалостей в кінці фраз, розспівані закінчення фраз.

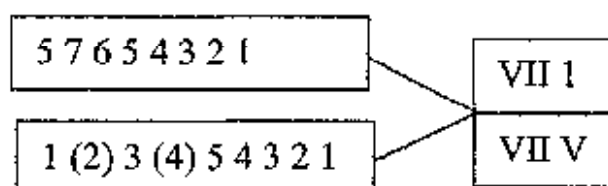
Супровід Богущенка теж має свої характерні особливості. Фрази дуже часто відділяються невеликою перегрою ліри, в основі цього мотиву лежить інтонація 321V. Спів думи лірник супроводжує короткими низхідними пасажами шістнадцятих або восьмих. Такий супровід властивий для учня Богущенка – С. Веселого.

Ладовий модуль – гіподорійський. Звукоряд уривка думи – пентахорд із приставними нижніми VII# та V ступенями із тонікою «g».

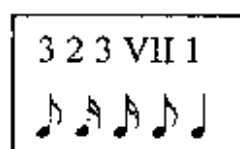
Про Григорія Обліченка В.Харків не залишив ніяких даних, окрім того, що лірник жив у с. Костів Харківської області [7, 225]. У матеріалах фонду зберігаються розшифровки двох дум, записаних від Г. Обліченка на фонограф (в рукописі є вказівки «кінець валка») – «Про Вася Вдовиченка» та «Про Самарських братів». Перша дума більш відома під назвою «Іван Коновченко».

Проаналізувавши розшифровки дум, можна твердити, що для рецитацій Г.Обліченка характерне тяжіння до рівномірного ритму (в основному рух проходить рівними восьмими та четвертними). Ця рівномірність ритміки у виконанні дум спостерігалася у лірників з Правобережної України, від яких зробили записи К.Квітка і М.Гайдай. У співі переважають довгі інтонаційні фрази із використанням форшлагів, супровід базується на розвинених мелодичних переграх з частим використанням трелей. У фразі переважно подовженим або акцентованим є передостанній звук, який співпадає із словесним наголосом останнього слова, наприклад: «почорніли», «словами», «просімо».

Інтонаційна палітра рецитацій базується на двох формулах:



Часто перед перегрою ліри Г. Обліченко використовує в кінці фраз ритмомелодичну формулу:





Вигук «д'ей!», яким розпочинається новий період-уступ думи, завжди виконується на 5 ступені звукоряду, що за тривалістю рівний половинній або четвертній з крапкою. Ладозвукоряд обох рецитацій – дорійський гептахорд із підвищеними та натуральними 4, 6, 7 ступенями та приставними нижніми V та VII# ступенями. Співав Г.Обліченко від тоніки «e».

Отже, провівши порівняльний аналіз рецитацій дум харківських лірників можна виявити чимало спільних рис. Всі лірники називали думи «запорізькими псалмами». Найпопулярнішими були думи моралістичного змісту – «Сестра і брат», «Вдова». Також у репертуарі були думи – «Маруся Богуславка», «Олексій Попович», «Азовські брати».

В інтонаційній основі рецитацій всіх лірників лежать дві характерні формули. Перша – 545321 з каденційними закінченнями VII 1, VII V характерна для В.Гончара, С.Веселого, Я.Богущенка, видозмінена – у Н.Колісника, Н.Баклага, Г.Обліченка. Друга – 134321 характерна для С.Веселого, Н.Баклага, скорочена 1321 – для Я.Богущенка, В.Гончара, розвинена – для Г.Обліченка та Н.Колісника. Найбільша спорідненість інтонаційних формул спостерігається у В.Гончара і Я.Богущенка, С.Веселого і Я.Богущенка (між учнем і вчителем). Найбільш видозмінені формули у Г.Обліченка – розвиненіші, вищого діапазону. Спостерігається поєднання традиційної формули із власною характерною ознакою – у Н.Колісника хід від другого до п'ятого ступеня, у

Н.Баклага – характерний каденційний зворот V VII 2 VII 1. Інтенаційна опора рецитацій припадає на 5 (найбільше), 3, 1, та V ступені. Відповідно, ректо-тоно (багаторазове повторення одного звука) припадає саме на ці інтонаційні опори. Довжина ритмомелодичних формул залежить від довжини словесних фраз. Довгі фрази рецитації присутні в Г.Обліченка, Н.Колісника, Н.Баклагі, короткі – в С.Веселого.

У ритміці рецитацій всіх харківських лірників проявляється тенденція до рівномірності: рух проходить, в основному, рівними восьмими або шістнадцятими, хоча в середині фраз зустрічаються ритмічні групи тріолей, квінтолей. Характерне укрупнення тривалостей у кінці фраз та розспівування їхніх кінцівок, подекуди лірники аживають мелізми, в основному форшлагі. Майже у кожного лірника є характерні ритмічні групи кінцівок фраз, наприклад: у В. Гончара – , у Н. Баклагі – . Музичні акценти співпадають зі словесними наголосами, риторичними акцентами фраз.

Кожен із лірників має свою характерну заплачку, яка базується на мотивах типових формул. Заплачки є більш довгими у Г.Обліченка, Н.Баклагі, В.Гончара. Для стилю супроводу цих лірників характерні довгі, мелодично розвинені перегри, використання мелізмів, особливо трелей. У багатьох лірників супровід кінцівок фраз іде в унісон зі співом. Відносною самостійністю музичного супроводу відрізнялася, за спостереженням В.Харкова, гра С.Веселого.

Ладовий модус рецитацій – гіподорійський, лише в Г.Обліченка – дорійський. Для всіх рецитацій характерне використання натуральних і підвищених 4, 6, 7 ступенів, що є характерним для думової стилістики. Звукоряд рецитацій обертається в обсязі пентахорду – гептахорду із приставними нижніми V та VII ступенями. Основний устій звукоряду коливається від «с» до «а».

Проведений аналіз рецитацій дум харківських лірників із Валківського району підтверджує думку про близьку спорідненість стилевих рис виконавців із однієї території, на що вказували в своїх дослідженнях Ф.Колесса та С.Грица. Результати дослідження дадуть змогу в перспективі провести порівняльний аналіз ритмомелодичних формул кобзарів та лірників Харківщини, лірників Полтавщини та Харківщини, виявити спільні та відмінні риси їх рецитацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Листування К.Квітки і Ф.Колесси / Підготували до видання Р.Залеська, А.Іваницький // ЗНГШ. – 1992. – Т.223.
2. Харків В. Окремі нотатки з питань музичного фольклору і фонографування // Рукописні фонди ІМФЕ. – Ф.6-2. – Од.зб. 24(15).
3. В. Харьков. Украинская народная музыка. – М.: Музыка, 1964.
4. Грушевська К. Українські народні думи / Передмова К.Грушевської. – Х., К.: Пролетар, 1931. – Т.2.: Тексти. – №№ 14-33.
5. Украинские народные думы. – М.: Наука, 1972.
6. Розшифровки дум і псалм, записаних від кобзарів і лірників на фонографічні валки // Рукописні фонди ІМФЕ. – Ф.6-4. – Од.зб. 194.
7. Грица С. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
8. Харків В. Про лірників, кобзарів // Рукописні фонди ІМФЕ. – Ф.6-4. – Од.зб. 185.
9. Харків В. Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського району на Харківщині: Доповідь, читана на засіданні Етнографічної комісії ВУАН в 1929 р. // Рукописні фонди ІМФЕ. – Ф.6-2. – Од.зб. 23(2).
10. Колесса Ф. Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування // Ф. Колесса. Мелодії українських дум. – Київ, 1969.
11. Сперанський М. Южно-русская песня и современные её носители. – Киев, 1904.

НАРОДНОМУЗИЧНА СТИЛІСТИКА В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО

Проблема фольклоризму в творчості українських композиторів має багатолітню історію. Вона, без сумніву, бере свій початок від написання найпершого композиторського твору. Адже фольклорний твір – це те джерело, з якого черпали свої знання і формували музично-стильову техніку всі без винятку композитори різних часів та народів. Прикладом розкриття цієї проблематики в достатній мірі може послужити творчість видатного українського композитора першої половини ХХ ст. Михайла Вериківського (1896-1962).

На фольклорну основу творчості композитора М. Вериківського звертали увагу ще перші дослідники. Вагоме слово у цьому аспекті сказала видатний український музикознавець Н. Герасимова-Персидська в монографії «М.І. Вериківський. Нарис про життя і творчість» [1]. Опісля ця проблематика почала попадати в поле зору таких українських вчених-музикознавців, як А. Рудницький [2], Б. Фільц [3], Н. Щурова [4], А. Терещенко [5] та ін. На жаль, проблема фольклоризму в творчості М. Вериківського висвітлена названими дослідниками ще недостатньо, переважно спорадично і лише в контексті загальної характеристики його творчості.

Мета цієї статті – висвітлити способи використання народномузичної стилістики М. Вериківським у своїй композиторській творчості. З мети випливають такі завдання: виявити основні елементи народномузичної стилістики, якими користувався композитор при розкритті того чи того художнього образу, зацентувати увагу на найважливіших із них, використовуючи структурний макро- та мікрорівень.

Ще з юних літ народна музика Волині (композитор народився в м. Кременці, що на Тернопільщині) стала тим джерелом, з якого майбутній композитор черпав насагу протягом усього творчого життя. Вже в студентські роки його першими опусами були обробки народних пісень для хору. Саме в цих обробках М. Вериківський використовує елементи народного багатоголосся, що повністю випливали із традиційного народного волинського музикування (найбільш показовими в цьому плані є обробки народних пісень «Ой піду я понад лугом» та «Ой в чистім полі»). Тут композитор вперше застосовує місцевий традиційний підголосковий спів, що стане основним народномузичним прийомом в усій подальшій його творчості.

У 20-х роках у його творчому доробку з'являється «10 народних пісень без супроводу», цикл весняних обрядових пісень для солістів, хору та фортепіано «Кроковес колесо» та чотири окремі хорові обробки весняних обрядових пісень для хору без супроводу. У 1934 р. М. Вериківський видав збірку «20 волинських народних пісень». Як бачимо, народна пісня з його рідного краю була тією основою, що давала можливість користуватися традиційною народномузичною стилістикою як домінантною особливістю його творчого стилю. Самобутність у підході до обробки народної пісні в першу чергу полягає в індивідуалізації хорових партій, в максимальному наближенні до традицій волинського народного гуртового музикування (маємо на увазі, коли хорові голоси незалежно один від одного творять оригінальну підголоскову звукову палітру).

М. Вериківський також є тонким майстром поєднання гамоподібних контрапунктів з різноманітними імітаційними розспівами підголоскового чи інвенційного характеру (цей прийом композитор наслідує від традицій одночасного співу декількох вуличних хорів-гуртів, особливо жіночого та чоловічого – коли молодь збиралася на вуличні гуляння). Тому у хоровій фактурі з'являється ритмічна асинхронність голосів, яка сильно індивідуалізує хорові партії, робить їх самостійними. Такий фактурний прийом впливає на куплетно-варіаційне формування в його обробках, стає значно ширшим від автентичного оригіналу. Такого роду стильова новація притаманна його «Колисковій» та щедрівці «Ой в чистім полі». «Хорові обробки, – за спостереженням Н. Герасимової-Персидської, – позначені глибоким проникненням у суть народної пісенності, в характер народного багатоголосся» [1, 8].

В обробках народних пісень для хору М. Вериківський надає важливого значення формотворчим елементам. Зокрема, він найчастіше використовує куплетно-варіаційну форму, що є найбільш

природною в розгортанні фольклорного матеріалу. У цих формах він створив пісні «Ой дзвони дзвонять», «Та й не жалько мені», «Ой піду я понад лугом», «На горді та все білі маки» та ін.

Гармонічний аналіз обробок українських народних пісень для хору, зроблених М.Вериківським, дає змогу констатувати, що автор був тонким і прискіпливим у виборі ладотонального плану. Це, зокрема, відчувається у тих піснях, які закінчуються на V шаблі. В таких випадках домінантне закінчення надає творові безперервного розвитку та природного переходу від однієї варіації до іншої. У деяких моментах композитор надавав домінантному звукосполученню фрігійського забарвлення у мажорних нахилах, що особливо підкреслювало в творі автентичні поєднання двох звукорядних ланок. «Це один із виявів народної ладовості, до яких композитор ставився дуже уважно» [3, 92]. В обробках народних пісень для хору М.Вериківський часто вживав натуральні діатонічні лади, що є переважним пластом у традиційній народній музиці Південної Волині.

На фольклорних засадах також базується духовна музика М.Вериківського. Хоча за обсягом вона незначна, зате за колоритом та виражальними засобами – вагома. Найоптимальніше її представляють двоголосі церковні жіночі хори «Розбійники», «Тілом заснувши» та «Воскресни, Боже», що за колоритом близькі до весняних обрядових волинських пісень. Народнопісенний струмінь відчутний і в оригінальних частинах зі Святої літургії – «Нині відпуславши» та «Хвалить ім'я Господне».

М.Вериківський є автором першої в українській музиці ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», побудованої на фольклорних елементах. У цьому творі він вперше серед українських композиторів звертається до складних асиметричних епічних форм. Зокрема, драматургічна та мелосна основа ораторії базується на матеріалі дум «Маруся Богуславка», «Самійло Кішка» та невольницькому плачі «Ой та у святую неділеньку». До речі, ця ораторія повністю підпорядкована думовій композиції. Зокрема, симфонічна інтродукція та перший хор виконують функцію «зашлячки». Експонування самого матеріалу втілене у хорових епізодах, сольних та ансамблевих частинах, а симфонічні інтермедії виконують інтерлюдійну функцію. Фінальна частина, що прославляє рідну землю та її героїв, повністю споріднена із думовим традиційним «славословієм».

В ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» використовує традиційні елементи виконавсько-видової типізації. Так, груповий портрет козаків-невольників відтворює чоловічий хор, жіночий хор символізує голос матері-України, а роль оповідача сконцентрована у мішаному хорі.

Розмаїття в ораторії також і картинна зображальність. Вона переважно базується на традиційних звукових ефектах. Зокрема, оркестрове арпеджіато відтворює перебори бандур, багаторазові повтори сталих ритмічних фігур асоціюються із плескотом морських хвиль, а ритмізоване стакато окремих звуків втілює капання дощу.

В ораторії М.Вериківського також вперше у цьому жанрі використані елементи фольклорно-фрагментарної цитатності. Найбільше вони відчутні у змалюванні головних героїв, зокрема в образі Марусі Богуславки, окремих козаків та турків.

Ораторія М.Вериківського «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» є яскравим прикладом втілення фольклорних елементів у героїко-патріотичну тематику в українській музиці. Композитор оригінально фольклоризує ораторіальну форму, по-новому трактує епічне фольклорне багатство, піднімає виконавсько-видові жанри до символічного узагальнення.

Фольклорні елементи стали основою для написання М.Вериківським масової пісні. Це особливо відчутно у їхніх ритмоформулах, ладогармонічній та фактурній основах. Прикладом можуть послужити відомі масові пісні М.Вериківського «Ми вдалеч ідемо твердою ходою» та «За горою кам'яною».

Народномузична стилістика простежується і в сюїтній музиці М.Вериківського для симфонічного оркестру. Показовою в цьому жанрі є сюїта «Веснянки», написана в 1924 р. В її основу покладено 5 стародавніх обрядових весняних пісень. Перша частина базується на мелодії веснянки «Із-за гори чорна хмара», друга – на жвавому хороводному танкові «Царівно, ми твої гості». Веснянки «Ягілочка», «Ой весна, весна, весниця» та «Зелений шум» симфонізовані у третій, четвертій та п'ятій частинах. Зауважимо, що принципи симфонізації музичного матеріалу максимально наближені до традиційного компонування. Зокрема, в сюїті переважає варіаційний розвиток, що виступає

своєрідним наслідуванням традиційного хорового розгортання. Тут композитор часто застосовує фактурну варіаційність, розширюючи таким чином темброву палітру. Частими в сюїті є октавні дублювання різних інструментів, що повністю ідентифікуються із награваннями традиційної трієстої музики. Ці прийоми особливо відчутні у другій та п'ятій частинах. До речі, весь фольклорний (вихідний) матеріал цієї сюїти був узятий із збірника К.Квітки «Українські народні мелодії» [6].

Особливо багатую на народномузичну лексику стала лірико-психологічна опера М.Вериківського «Наймичка» за однойменною поемою Т.Шевченка. Треба зауважити, що лише традиційні народнопісенні жанри стали найбільш виразними в психологізації героїв. Зокрема, колискова та пісня-романс стали головними образними характеристиками оперної героїні Ганпи. Вони (образні характеристики) домінують і в оркестрових лейтмотивах, які подані у різних інтонаційних трансформаціях, пов'язаних із відповідними драматургічними ситуаціями. Лейтмотив Ганпи найчастіше реалізується через пісенно-романсову лірику, що звучить у кульмінаційних моментах опери, особливо, коли розкривається її трагізм (фінал опери).

Зауважимо, що в опері «Наймичка» фольклорні наспіви виконують функцію пісень-символів. Найчастіше вони символізують людські страждання, невичерпну силу материнської любові, тяжку долю сиріт та зраджених. Зокрема, долю зраженої дівчини в опері символізує пісня «Ой у полі та туман-димно», з якої розпочинається увертюра.

Особливо показовими в опері «Наймичка» є пісні соціально-побутової тематики, зокрема чумацькі. Тут «в хорі чумаків Вериківському вдалося відтворити конкретний характер чумацьких пісень, а куплетно-варіаційна будова дала йому змогу використати в хорі типові прийоми народної пісенності (паралельний рух голосів, варіантно-підголосковий склад тощо)» [1, 49]. Також більш органічно наближений до першоджерела і весільний обряд, в якому майже повністю збережена народномузична лексика (елементи підголосковості та формотворення).

Аналізуючи оперу М.Вериківського «Наймичка», ряд українських музикознавців підкреслюють, що в оперних аріях постійно летить жива народна мова. Це пояснюється тим, що музична тканина у нього перейнята інтонаціями пісень, які безперестану переходять від однієї музичної картини до іншої і таким чином наближають її до стенографічного середовища.

Показовою в плані використання народномузичної стилістики є і музична комедія М.Вериківського «Вій», де фольклоризація традиційного матеріалу відбувається напливовими засобами – кантами та псалмами «Сказав Господь Святим Духом», «Ми нині, лиш од сна возстав», «Хто вбогому всечасно помагає» та ін. Цікаво, що деякі канти у зв'язку із комічними ситуаціями виступають у пародійних представленнях. Як і в опері «Наймичка», головні персонажі – Хома і Панна – змальовані пісенно-жанровими засобами, особливо любовними піснями. Комедійні ситуації також розкриті через традиційну народну танцювальну музику, зокрема через пісні та танці «Гречаники», «Три діди», «Сяк-так до вечора буду жить», «Гопак», «Козачок». У музичній комедії «Вій» використані слічні елементи та лейтмотивна символічна музика, що характеризується, в основному, інструментальними засобами: хроматичними пасажками, дисонасними акордами та крайніми регістрами.

Народномузичною лексикою наскрізь пронизаний і балет М.Вериківського «Пан Каньовський». В першу чергу це пояснюється тим, що основою лібрето балету стала широковідома в Україні народна балада про трагічну долю красуні Бондарівни, яка гордо відкинула залицяння невгамовного магната. Домінуючу роль у партитурі зайняли танцювальні сюїти, що базуються на українських народних пісенних та хореографічних елементах.

У ліричних картинах, котрі відображають весняні ігри молоді, використані обрядові пісні «Ягілочка» та «Царівно, ми твої гості». У сценічному варіанті вони постають як майже автентичні зразки. В них композитор з максимальною достовірністю зумів зберегти гомофонічні та оркестрові барви інструментальних награвань, колористичні відтінки та моторну танцювальність. Для підкреслення цехового свята ремісників композитор застосовує відповідні народні танки «Шевчик», «Козачок», «Гопак».

В цьому балеті народна пісня є характерною ознакою головних персонажів: Бондарів-

ни, Яроша та косарів. Тут вона також виконує функцію епіграфа, який є основним визначальним чинником усього твору. У балеті «Пан Каньовський» саме сюїтними засобами розкрито нові пласти українського фольклору, що стали основним джерелом збагачення виразових засобів національного балету.

М.Вериківський сказав своє вагоме слово і в фольклоризації музики до кінофільмів. Особливо це відчутно в музиці до кінофільму «Назар Стодоля», створеного за п'єсою Т.Шевченка. Музика цього твору майже повністю базується на українських народних піснях та інструментальних мелодіях. Тут, зокрема, звучать такі пісні та мелодії з них, як «Ой наступала та чорна хмара», «Ой зійди, зійди, зіронько вечірня», «Чи я не хороша» та ін. Треба зауважити, що в цьому фільмі представлено ширше коло народнопісенних жанрів – думи, псалми, колядки, весільні, любовні пісні.

У музиці до кінофільму «Назар Стодоля» М.Вериківський зацентрував увагу на використанні лейтмотивів, як головного чинника в розкритті сюжетної канви. В одній із статей він зазначав: «З'являтимуться вони (лейтмотиви – О.В.) в кульмінаційних моментах фільму «Назар Стодоля» і подаватимуться динамічно, себто не в одній якійсь статичній формі, не в одній, висловлюючись технічно, гармонізації чи розробці, а щоразу міняючи свою форму, свій характер – в залежності від змін кадра епізоду. Отже, всі куски музики, побудовані на пісні-лейтмотивові (...) і звернені в порядковій уяві їх у фільмі в одне ціле, дадуть музичний твір...» [7, 25].

Аналогічні прийоми використання фольклорних джерел М.Вериківський застосував і в кінофільмі «Кармелюк». Тут народна музика виконує важливі виразово-драматургічні функції – це творення психологічного настрою, драматизація розвитку і кульмінаційного спаду тощо. Спосіб збагачення кінофільмів фольклорними елементами близький із жанром народних масових вистав, що за своєю природою є максимально демократичними, сприятливими для природного засвоєння.

Усе вищесказане дає підстави стверджувати, що народномузична лексика в композиторській творчості М.Вериківського є тим стилетворчим фактором, який робить його націєтворчим та самобутнім. Особливу роль у цих процесах відіграють такі засоби, як традиційна народна підголоскова поліфонія, куплетно-варіаційні формотворчі елементи, компоненти думового способу, інструментальні форми традиційного награвання тощо. Особливе місце в композиторському стилетворенні відіграє традиційна жанрова цитатність, що великою мірою впливає на образну характеристику конкретного героя певного твору або творить фон символічного узагальнення. А найбільший чинник традиційного стилетворення – це імітування народномузичних тембрів, що роблять твір жанрово типовим і майже повністю наближеним до першоджерела. Все це в кінцевому результаті дає підстави віднести композитора М.Вериківського в ряд славних творців-патріотів української національної музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидська Н. М.І.Вериківський. Нарис про життя і творчість. – К.: Держ. вид-во образ. мист-ва та муз. літ-ри УРСР, 1959.
2. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963.
3. Фільц Б. Обробки народних пісень для хору // Історія української музики в шести томах / Ред. колегія: Л.О.Пархоменко, О.У.Литвинова, Б.М.Фільц. – К., 1992. – Т.4. – С. 78-105.
4. Щурова Н. Михайло Вериківський. – К.: Муз. Україна, 1972.
5. Терещенко А. Кантата і ораторія // Історія української музики в шести томах / Ред. колегія: Л.О.Пархоменко, О.У.Литвинова, Б.М.Фільц. – К., 1992. – Т. 4. – С. 204-229.
6. Квітка К. Українські народні мелодії. – К., 1922.
7. Вериківський М. Композитор про музику до кінофільму «Назар Стодоля» // Радянське кіно. – 1936. – № 4.

УДОСКОНАЛЕННЯ НАРОДНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ ЯК ПЕРЕДУМОВА АКТИВІЗАЦІІ АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ ХХ СТ.

Музичні інструменти українського народу протягом свого багатотисячного існування пройшли довгий та складний шлях еволюції. Їх художні характеристики і великі потенційні можливості привернули творчу увагу талановитих майстрів-умільців з народу та музикантів-професіоналів. Багато майстрів усе своє життя присвятили справі всебічного вдосконалення цілого ряду інструментів задля збагачення їх звукових якостей, збільшення діапазону, хроматизації звукоряду, температури строю, зміни зовнішньо-конструктивного вигляду.

Проблемами удосконалення та реконструкції народного інструментарію України впродовж останніх століть займалися багато теоретиків та дослідників народно-інструментального мистецтва: А.Банін, О.Белкін, К.Вертков, Г.Благодатов, Є.Максімов, А.Новосельський, М.Привалов, А.Фаміншин, М.Фіндейзен, серед українських – М.Лисенко, Г.Хоткевич, К.Квітка, І.Скляр, сучасників – І.Мацієвський, А.Гуменюк, П.Іванов, А.Іваницький, М.Давидов, М.Імханицький, А.Мірек, А.Пересада, М.Корчинський, Т.Баран та ін. Дослідження перерахованих науковців висвітлюють питання еволюції народних музичних інструментів, їх реконструктивних змін; наводять приклади ансамблевого музикування на території України від появи народного інструментарію аж до сучасного його функціонування. Але праці дослідників не торкаються висвітлення провідної ідеї, що стимулювала розвиток ансамблевого виконавства ХХ ст. – хроматизації народних інструментів як основного джерела становлення нового виду мистецтва.

Метою пропонованої статті є узагальнення основних напрямків та етапів еволюції інструментарію (сопілки, бандури, цимбал, баяна, домри, балалайки, гітари), що в ХХ ст. став основою для професійного академічного ансамблевого музикування.

Сопілка – народний інструмент, що отримав широке розповсюдження серед українців ще в епоху Київської Русі. За способом видобування звуків вона належить до найдавніших духових інструментів: «Скажімо, 5-отвірну сопілку з Чернівецьчини і комплекс ударних кісток з Чернігівщини датовано 20-ма тисячами років тому» – так висловлює свою думку щодо поширення сопілки на Україні доцент Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка М. Корчинський [1, 15]. Зустрічаємо згадки про цей інструмент у стародавніх літописах східних слов'ян XI ст. [2, 202-203], пам'ятках старого українського письма Теодосія Печерського, митрополита Київського Кирила, Памфіла (XI – XIII ст.), в українських піснях, казках, легендах, переказах, творах російських і українських письменників (В.Короленко «Сліпий музикант», Леся Українка «Лісова пісня», М.Коцюбинський «На крилах пісні» та ін.), де описується використання сопілки серед пастухів, скоморохів, чумаків, музикантів на весіллях, в усній традиції.

Перші зразки сопілки були технічно недосконалими, мали 6 отворів. За словами М.Лисенка, «закриті або відкриті, в різних комбінаціях, ці дірочки змінюють довжину стовпа повітря в дудці, а тим міняють і висоту звука чи тону» [3, 12]. Ці інструменти були діатонічними, послуговували до вигравання співів і до танців, в репертуарі сопіларів переважали «пастуші спічні пісні» (XIV–XVII ст.). Тобто використання сопілки обмежувалось суто рамками етнографічного середовища. На цьому наголошує М.Лисенко: «Сопілку, що затинає звичайні побутові пісні і танці, до троїстої музики не беруть, певно через її не гучний тон. Сопілка є інструмент спеціально пастуший» [3,12]. Як професійний, академічний, ансамблевий інструмент сопілка починає використовуватися тільки в другій половині ХХ ст.

У кінці 20-х років ХХ ст. в Україні організовуються перші самодіяльні оркестри українських народних інструментів. Керівники цих колективів, поряд із вирішенням різноманітних художньо-стильових завдань; створенням репертуару, вихованням диригентських кадрів, розпочинають ґрунтовну роботу над удосконаленням музичного інструментарію, створенням оркестрових сімей, організацією ансамблів народних інструментів при оркестрах. Уперше здійснюються спроби поєднати в однорідний ансамбль сім'ю оркестрових сопілок талановитими майстрами-конструкторами, керів-

никами оркестрових колективів Л.Гайдамакою та В.Зуляком. Їхніми послідовниками стали майстри та поціновувачі цього інструмента: Г.Каськун, О.Шльончик, Є.Бобровников, І.Скляр.

Вагомий внесок у справу вдосконалення та реконструкції сопілки здійснив учитель Ополонівської середньої школи Штепівського району Сумської області Никифор Матвеев. Його по праву можна вважати першим майстром-сопілкарем в Україні, який виготовив стандартні сопілки-прими (діатонічний стрій, 6 отворів) та басові сопілки, що використовувалися у створених ним самодіяльних дитячих колективах сопілкарів (1939, 1940, 1945). Продовжувачами Н.Матвеева у справі організації ансамблів сопілкарів стали його учні В.Боруха, М.Андрусенко та майстри-виконавці В.Зуляк, Є.Бобровников.

Першим концертним інструментом з точною настройкою, хроматичним звукорядом і з тональним перестроювачем типу рухомих целулоїдних кілець, розмішених на поверхні, стала сопілка майстра-конструктора І.Скляра. Основою для удосконалення стала 7-отвірна сопілка народного умільця І.Яропа. В процесі роботи над удосконаленням сопілки І.Скляра вдалося виробити сталі принципи виготовлення стандартних інструментів, на яких за допомогою комбінованого перекривання аплікатурних отворів при відповідному струмені повітря можна добути увесь хроматичний звукоряд. Як пише сам І.Скляр, «метою цієї копійної роботи стало створення основи, на якій склалася б школа гри на сопілці, а також, що головне, виховання виконавців гри на цьому чудовому народному інструменті» [4, 4]. Окрім теоретичних обґрунтувань, І.Скляр у своїй книзі «Подарунок сопілкарям» подає нотний додаток, де вміщені рекомендації щодо виконання нотного матеріалу. Серед творів, що увійшли до цієї книги: дуети (сопілки I і II; фортепіано і сопілка; сопілка і бандура); квартети (сопілки I, II, III і фортепіано); квінети (сопілки I, II, альт, бандури I і II). Про використання сопілки як в однорідних, так і в мішаних ансамблях засвідчують численні республіканські та всесоюзні олімпіади, огляди художньої самодіяльності, всеукраїнські та міжнародні конкурси, що проводились упродовж ХХ ст., починаючи з другої половини 20-х років.

Процес удосконалення сопілки на цьому етапі ще не був завершений. Н.Матвеев ще в кінці 50-х наголошував: «Процес удосконалення і хроматизації сопілки ще не закінчено, їй належить велике майбутнє в сім'ї українських народних інструментів» [5, 28]. У 1970 році майстер Д.Демінчук створює хроматичну сопілку на 10 отворів, де хроматичний звукоряд легко добувається послідовною аплікатурою. Відкриваються класи сопілки у вищих освітніх закладах, зокрема у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (сьогодні – музична академія). Серед викладачів спецкласу доцент М.Корчинський став активним творцем репертуару та впровадив у навчальний процес «нову, специфічно сопілкову виконавську технологію», що стало результатом його багаторічного досвіду [1, 17].

Саме в другій половині ХХ ст. сопілка – академічний, професійний народний інструмент – отримала своє утвердження завдяки багатьом чинникам, головне місце серед яких належить засновнику сопілкової академічної школи І.Скляру. На цьому наголошує М.Корчинський: «Шанс народитися новою, окремою сопілковою культурою їй дало ХХ ст.» [1, 18].

Кобза-бандура належить до струнно-щипкових інструментів, що існував у східних слов'ян ще в докиївську добу. Про це свідчать історичні пам'ятки стародавньої культури (літературні і графічні), фрески Києво-Софійського собору (1037 рік), арабські письменники Х ст. Їбн-Даста [6, 31], Їбн-Фадлан [7, 98]. Перші зразки цього старовинного українського інструмента були технічно обмеженими, діатонічними, з малою кількістю струн, у деяких з них були навіть лади на грифі. За словами М.Лисенка, «у наших українських козаків і у селян наших взагалі кобза була найулюбленішим інструментом» [3, 14].

У кінці ХVІІІ–ХІХ ст. носіями кобзарського мистецтва були старці, сліпці-бандуристи. Цей період знаменується появою приструнків, які «на бандурі були заведені спеціально українцями» [8, 165]. Стрій бандури змінювався залежно від виконуваного твору. Звичайна кобза часів М.Лисенка мала 12 струн: 6 бунтів (басів) і 6 приструнків, широкий гриф. Бандура послугоувала в переважній більшості супроводом до співу. В репертуарі кобзарів-бандуристів звучали: думи історичні, родинні, пісні релігійні, комічні, пісні до танців.

У дослідженнях Г.Хоткевича, на противагу положенням російського музикознавця, теоретика О.Фамінцина, який стверджував запозичення назви бандури українцями, ми знаходимо висновки автора про те, що «бандура є чисто український винахід» [9, 101]. Можна назвати три ступені еволюції цього інструмента: кобза – бандура – торбан. Назви – різні, інструмент – один. Процес еволюції призвів до збільшення кількості струн, округлення корпусу, скорочення грифа за рахунок його розширення. На думку Г.Хоткевича, «національним інструментом бандура стала завдяки винаходу українцями приструнків – коротких струн на корпусі, що зробило її інструментом, якому немає аналога в жодного народу» [10, 69].

До ХХ ст. бандура як ансамблевий інструмент не використовувалась. І тільки в ХХ ст. завдяки удосконаленню конструкції інструмента співаки-бандуристи почали збиратися у гурти, створювати ансамблі та капели, виконувати, окрім традиційного репертуару, переклади творів західноєвропейської музики. Так, в 1902 році на Археологічному з'їзді в Харкові була зроблена перша спроба поєднання бандуристів в однорідні ансамблі (дуети, тріо, квартети) за ініціативою Гната Хоткевича. В Україні на початку ХХ ст. побутували три індивідуальні регіональні типи гри на бандурі: чернігівський, харківський, полтавський. Перші експерименти хроматизації харківського типу бандури вирішуються Г.Хоткевичем на теоретичному і практичному рівнях: створення «поваленого», «пересувного» поріжка, винайдення застосування для зміни строю музичних щипкових інструментів типу бандури. За кресленнями Г.Хоткевича бандури харківського типу виготовлялись майстром С.Снегір'євим. Продовжувачем справи Г.Хоткевича став його учень Л. Гайдамака, який наприкінці 20-х років створив оркестрову сім'ю бандур (лікколо, прима, бас), що уможливило їх ансамблеве використання. Над удосконаленням хроматичної бандури конструкції Г.Хоткевича в кінці 50-х років працював П.Іванов (додав струни-півтони).

Шляхи хроматизації бандури були продовжені майстрами: В.Тузиченком (1938), І.Склярем (1946-1959), О.Корнієвським, В.Герасименком (1956). В другій половині ХХ ст. розпочинається серійний випуск удосконалених конструкцій нових бандур «київського типу» Чернігівською фабрикою (з 1954 року, бандура І.Скляра) та Львівською фабрикою музичних інструментів «Трембіта» (з 1980 року, бандура «Львів'янка» В.Герасименка). Нова бандура являла собою багатострунний, хроматичний, технічно досконалий інструмент, зі збільшенням числа басових струн, темперованим стросом, великим діапазоном, з тональними перестроювачами. Це дало змогу використовувати удосконалену бандуру не тільки в однорідних ансамблях, але й в поєднанні з іншими інструментами. Яскравим прикладом став дуєт бандури і сопілки (В.Кабачок і Є.Бобровников), організований в 50-х роках при оркестрі Державного хору ім. Г.Верьовки. Серед майстрів української діаспори, які працювали над удосконаленням бандури, слід згадати: В.Ємця, С. Ластовича-Чулівського, братів П. і О.Гончаренків.

Справа удосконалення конструкції бандури продовжується і сьогодні. Створена в 1999 році нова «київо-харківська» бандура випускником НМАУ ім. П.Чайковського Романом Гриньківим значно розширила виконавські можливості: стало зручніше застосовувати харківський спосіб гри, ліквідовано тембральний розрив між басовим та іншими регістрами. Сам майстер стверджує, «що бандура буде постійно модернізуватися і вдосконалюватися, зокрема буде поліпшуватись механізм перестройки, збільшиться діапазон, підвищуватимуться її акустичні особливості, шукатиметься досконалиша форма» [11, 103]. Р.Гриньківим розроблено сім'ю бандур: дитячу, юнацьку та дорослу – спрощеної конструкції.

Багато діячів українського бандурного мистецтва ХХ ст. усвідомлювало, що для розвитку ансамблевого мистецтва гри на бандурі вкрай необхідно поліпшити справи з інструментарієм. Серед фундаторів цієї ідеї слід згадати і Володимира Кабачка, який вперше в Україні створив професійне академічне жіноче тріо бандуристок (1949 рік, Г.Поліщук, В.Третякова, Н.Павленко), яке прослало українське бандурне мистецтво, ставши лауреатом Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Варшаві (1955 рік). Саме цей рік став знаменним в академізації ансамблевого виконавства бандуристів – поява перших українських виконавців-бандуристів на міжнародній естраді. У другій половині ХХ ст. спостерігаємо появу бандури в мішаних професійних ансамблях. До складу ансамблю народ-

них інструментів «Рідні наспіви» (організований в 1970 році Ю.Ю.Алексиком, сьогодні керівником його є Н.Проценко), окрім домр, баяна, цимбал, ударних та духових інструментів, входить бандура. Неординарним явищем бандурного мистецтва кінця ХХ ст. стало формування камерних академічних ансамблів народних інструментів за участю бандури: бандура і баян, бандура і гітара, бандура і альт, бандура і флейта, розширення форм однорідних бандурних ансамблів (дует, тріо, квартет, секстет).

Еволюція та вдосконалення народного інструмента кобзи-бандури, його хроматизація стали тією основою, на якій сформувався академічне професійне ансамблеве мистецтво ХХ ст., що утверджує своє право на існування перемогами ансамблевих колективів на всеукраїнських та міжнародних конкурсах, наявністю класів ансамблю в усіх ланках професійної музичної освіти, створенням оригінального репертуару, теорії виконавської майстерності, налагодження серійного виробництва удосконалених конструкцій на державному рівні.

Цимбали – стародавній народний інструмент, що належить до групи струнно-ударних. Попередниками сучасних цимбал були інструменти народів Сходу: псалтеріон, самбук, барбітон, цимбалум, цимбаліум, дульцімер, сантур, сантоор тощо. Найбільше розповсюдження в Україні цимбали отримали в XVII – XVIII ст. За описами М. Лисенка, «здавна колись струни на цимбали натягувались по одній (пізніше по дві, по три). Стрій – діатонічний, далі став хроматичний. Звукоряд – спочатку 3 октави, далі 4 октави. Грають, вдаряючи по струнах дерев'яними молоточками або колотушками... Вживаються переважно до супроводу других інструментів при танцях: скрипки, баса» [3, 51]. Останнє свідчення М.Лисенка вказує на використання цимбал в ансамблевому музикуванні, так званій «троїстій музиці», в західному регіоні – капелі. Народні цимбали часів Лисенка мали 18 тонів, 12 бунтів (басів, по 5 струн кожен), два голосники, дві кобилки з вирізами, струни з тонкого мідяного дроту, форму трапецевидну. В Україні протягом XVII – XIX ст. побутувало багато різновидів українських цимбал з різноманітними строями у різних етнографічних регіонах України. Стрій «селянських» цимбал був уперше зафіксований М. Лисенком в II половині XIX ст.

Безпосереднім попередником сучасних концертних цимбал був інструмент винахідника В.Йожефа Шунди. На думку доцента Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка Т. Барана, «саме винахід Шунди дав поштовх до використання цимбал як одного з повноправних концертних музичних інструментів» [12, 26]. Скрупульозна робота над удосконаленням цього інструмента українських майстрів-конструкторів ХХ ст. В.Зуляка, С.Снігирьова, П.Вонсули, О.Возняка, І.Скляра, О.Незовибатька створила удосконалений, хроматичний інструмент – українські концертні цимбали та цілу сім'ю цимбал: цимбали-прима, цимбали-альт, цимбали-бас. Це створило сприятливі передумови для формування однорідних ансамблів цимбалістів упродовж ХХ ст. Так, у 1948 році за ініціативою В.Зуляка у Мельниці-Подільській був організований перший великий ансамбль цимбалістів (20 осіб).

Експерименти вдосконалення «селянських» цимбал, окрім вище згаданих майстрів, здійснили В.Руденко, Г.Агратіна, П.Теуту, які «запропонували музичній промисловості власні різновиди малих та середніх цимбал на основі угорських зразків, але з застосуванням окремих елементів традиційних українських інструментів» – пише завідувач кафедрою народних інструментів НМАУ ім. П.Чайковського, професор М.А.Давидов у посібнику «Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва» [13, 69]. Серед сучасних майстрів України слід згадати Дутчака Івана Григоровича (сmt. Богородчани Івано-Франківської області), який був відзначений грамотою на Світовому конгресі цимбалістів, що проводився у Львові 2002 року.

Процес удосконалення цимбал, концертні виступи перших ансамблів дали поштовх до створення системи навчання гри на цимбалах, відкриття класів у багатьох містах України (Рівне, Чернівці, Луцьк, Тернопіль, Київ, Львів, Харків, Ужгород, Івано-Франківськ та ін.). Неабияке значення в цьому відіграло створення методичної літератури, перших професійних збірників оригінальних творів для ансамблів цимбалістів Д.Полічука, Д.Пшеничного, М.Блищука, В.Мунтяна, звернення до ансамблевої інструментальної музики для цимбал композиторів-професіоналів: В.Шумейка, В.Зубицького, І.Вимера, Д.Задора. Окрім використання цимбал в однорідних ансамблях в другій

половині ХХ ст., знаходимо згадки в численних публікаціях про популярність цього інструмента серед ансамблів народних інструментів «троїсті музики». Серед сучасних ідей зустрічаємо пове трактування інструмента в ролі «клавідимбал». Прикладом може служити твір львівського композитора Б.Котюка, а саме, тріо-соната для цимбал, альту й контрабаса.

Сьогодні дуже широко відома серед виконавців-цимбалістів, як у навчальному процесі, так і в концертній практиці так звана «техніка педалізації», що була запропонована ще в 1907 році в цимбалах системи «Шунда». Якщо дотримуватись думки Т. Барана, то еволюція та вдосконалення цимбал українськими майстрами ХХ ст. «йшла у напрямі вдосконалення окремих складових інструментів системи «Шунда» [14, 111].

Баян (кнопковий акордеон) належить до роду язичкових клавійно-пневматичних інструментів. Він являє собою один з видів гармонік, перші зразки яких були створені в 1829 році австрійським майстром-конструктором фортепіано й органів Кирилом Деміаном. Поняття «гармоніка» сягає глибокої давнини, а саме: 5 тисяч років тому назад в древньому Китаї був відомий інструмент «Шен». Термін «гармоніка» охоплює родову різноманітність інструментів: концертину, бандонеон, акордеон, баян, всі види діатонічних та національних інструментів, які пройшли шлях безперервного удосконалення впродовж ХІХ ст. від примітивних діатонічних конструкцій до появи перших хроматичних ручних гармонік в 70-х роках цього ж століття. В 1891 році в Німеччині майстер Мірвальд сконструював 3-рядну хроматичну гармоніку, права рука якої в недалекому майбутньому стала основою сучасної конструкції готово-вибірної баяна.

Вперше баян як специфічна конструкція гармоніки, що являла собою повний набір хроматичного басо-акордового акомпанементу в лівій клавіатурі, а також наявність хроматичного темперованого звукоряду в правій клавіатурі (трирядна система клавіш, розміщених навскіс до краю правої клавіатури), з'явилась в Західній Європі в 90-х роках ХІХ ст. ця конструкція отримала назву «акордеон», оскільки при натисканні однієї з кнопок правої клавіатури звучав акорд з декількох звуків. «Така конструкція... була вперше запатентована в березні 1897 р. в Італії, як інструмент, виготовлений Паоло Сопрані і невдовзі прищепилась у багатьох країнах» – констатує професор РАМ ім. Гнесіних М.Імханицький [15, 126]. Саме ця модель з розширеним діапазоном (52 x 100) та подальшими нововведеннями (поява вибірної системи, 4- та 5- рядної правої клавіатури) залишалась до 60-х років ХХ ст. основною конструкцією баяна масового і професійного використання. На думку М.Імханицького, термін «баян» «походить від давньослов'янського слова «баять» – говорити, розказувати» [15, 130]. Критерієм тут виступають співучість тембру інструмента і строгість унісонного звучання одночасно взятих голосів однієї висоти в правій клавіатурі. Хоча донедавна у всій баянній літературі панувала думка про те, що назва «баян» була запропонована баяністом Я.Ф.Орланським-Титеренком у 1907 році на честь славнозвісного співця Бояна.

В Україні гармоніка стає популярною в другій половині ХІХ ст., зокрема у фольклорі фабрикантів. Налагоджується вітчизняне виробництво англійського концертину (80-ті роки ХІХ ст., Оdesa) та віденських дворянок (кінець ХІХ, Харків). У 1905 році харківський майстер К.Миценко сконструював 3-рядну хроматичну гармоніку за системою Мірвальда. Подальші експерименти майстра були спрямовані на удосконалення звукових якостей популярного на той час інструмента завдяки його портативності, сталому строю, дзвінкоголосості, здатності до багатоголосої гри, поширенню в міському середовищі нового типу пісні з чіткою гомофонно-гармонічною основою. В 1910-1912 роках ним була сконструйована концертна хроматична гармоніка «ліва по правій» (перший зразок вибірної баяна) та винайдеца «ламана дека», що в майбутньому стала основою застосування багатотембрового реєстрування та 4-голосої системи в правій клавіатурі баяна. Масового поширення ці інструменти на початку ХХ ст. не отримали, оскільки були складними, порівняно з іншими попередниками для початкового навчання, та малопридатними для виконання побутового репертуару.

До 30-х років ХХ ст. майже всі баяни виготовлялися в Петербурзі. Пізніше з'явилися фабрики в Москві й Тулі, що виготовляли баяни системи Мірвальда з готовою та вибіркою клавіатурами. В 20-х роках майстер В.Самсонов виготовив баян, в якому поєднувались в лівій клавіатурі вибірні і готова система акомпанементу (9 рядів, 200 басів). А в 1929 році майстер П.Стерлігов виготовив

баян з перемикачем готових акордів на вибірний звукоряд. Харківські конструктори-майстри В.Комаренко та К.Міщенко впродовж 1922–1952 років працювали над створенням оркестрових інструментів: баян-пікколо, баян-сопрано, баян-баритон, баян-бас, гармоніка-флейтон. Саме такі інструменти впроваджувались у домрово-балалаєчні оркестри в якості «духової групи» на зразок симфонічного оркестру, що уможливило збагачення репертуарних і тембральних можливостей подібних колективів. Яскравим прикладом використання оркестрових гармонік в ансамблевому музикуванні став перший в Україні ансамбль баяністів, організований у 1926 р. А.Штогаренком: 2 гармоніки, 3 баяни-прима, баян-баритон, фісгармонія.

У кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. розпочинається серійне виробництво та відкриття фабрик баянів в Україні: Київ, Харків (1931), Кременне (1933), Житомир (1934), де виготовляли віденські гармоніки (діатонічна, 2-рядна права клавіатура) та «хромки» (незмінний звук при зміні міха, неповний хроматичний звукоряд у правій клавіатурі, 2-рядна). У 60-х роках ці фабрики розпочали виробництво хроматичних видів гармонік – баянів та клавішних акордеонів. У другій половині 30-х років ХХ ст. у Житомирі, Горлівці та Кременному розпочали виготовлення дитячих малогабаритних готово-вибірних баянів. Велика популярність, організація всесоюзних конкурсів, відкриття класів баяна у вищих навчальних закладах, поява перших оригінальних композицій сприяли подальшому удосконаленню конструкції інструмента та організації численних самодіяльних та професійних ансамблів. У жовтні 1939 року розпочав свої перші репетиції прославлений у наступні десятиліття квартет баяністів Національної філармонії України (керівник М.І.Різоль). Це були перші кроки на шляху академізації ансамблевого виконавства на баяні.

У 1951 році московськими майстрами Ф.Фігановим та М.Селезньовим на замовлення баяніста Ю.Казакова був виготовлений чотириголосий багатотембровий готово-вибірний баян. У наступні десятиліття всі конструктивні зміни щодо удосконалення баяна були спрямовані на покращення його звукових якостей, збільшення діапазону та зміни форми інструмента. Так, були створені нові конструкції баянів «Росія» (1962, майстер В.Колчін), «Анаціонага» (1970, В.Колчін), «Соліст» (1962) та «Юпітер» (1969, Ю.Волкович), «Рубін» (1965, М.Самоделкін), «Русь» та «Мир» (1982, Проскурдін, Козлов) та ін. В 70-80-х роках отримують розповсюдження електронні баяни, які в академічній сфері інструментального виконавства не знайшли свого застосування. З 1978 року виготовлення інструментів, подібних до конструкції «Юпітера», під назвою «Україна» було освоєно Житомирською музичною фабрикою. Окрім серійного виробництва, виготовленням баянів займались народні майстри: К. Міщенко (Харків), Сорокопуда (Дніпропетровськ), Шефер (Нікополь), Грабовський (Житомир), Брюхацький (Запоріжжя), Фурсов, Лук'яненко, Кузовков (Умань) та ін. Постійний пошук в удосконаленні конструкції готово-вибірних багатотембрових баянів, популярність цього інструмента серед студентів музичних училищ, вищих навчальних закладів, організація всесоюзних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів сприяли розвитку як сольного, так і ансамблевого виконавства на баяні, акордеоні. Друга половина ХХ ст. характеризується появою оригінальних, самобутніх талановитих колективів: дуети, тріо, квартети, секстети, октети баяністів; новітні камерні академічні ансамблі за участю баяна; поєднання баяна в ансамблі з класичними інструментами; баян у тилових ансамблях сучасної поп-музики; баян з сучасними перформансами.

Удосконалення конструкції «німецької гармоніки», що отримала популярність та розповсюдження в Україні впродовж другої половини ХІХ–ХХ століть та набула національної оригінальності звучання завдяки копійчій праці майстрів-конструкторів і талановитих виконавців, які в свою чергу сприяли популяризації інструмента, «дає підставу сприймати її як інтернаціональний музичний інструмент, особливо в удосконаленому варіанті – сучасному готово-вибірному баяні, багато тембровий варіант якого започаткував український майстер з Харкова К.О.Міщенко, винайшовши резонаторну так звану «ламану деку», стверджує професор НМАУ ім.П.Чайковського М.Давидов [16, 94]. Удосконалення баяна дало поштовх до впровадження його у навчальний процес на всіх рівнях професійної музичної освіти; створило передумови для його популярності та активізації, створення ансамблевих колективів, залучення композиторів до створення оригінального репертуару; появи методичної літератури та теорії виконавської майстерності. Вище перелічені аспекти стали основою

академізації баяна, акордеона та його визнання на рівні «класичного» інструменталізму.

Домра та балалайка належать до групи струнно-щипкових інструментів. Вони в своїх сучасних модифікаціях отримали розповсюдження та популярність в Україні на початку ХХ ст. Гастрольні поїздки домро-балалаечного Великолоруського оркестру В.Андрєєва та подібних йому оркестрів по містах України створили передумови для появи цих інструментів не тільки серед любителів, але й у професійному музикуванні; викладання гри на домрі та балалайці в музичних школах, училищах, вищих навчальних закладах; організація численних оркестрів, ансамблів спочатку у великих містах (Харкові, Києві), пізніше на периферії.

Домра відома слов'янським племенам ще в докиївську добу. Перші відомості про цей інструмент з назвою «домра» знаходимо в документах ХVІ ст. Про популярність цього інструмента серед народу у ХVІІІ ст. знаходимо в працях О.Фамінцина, М.Привалова, К.Верткова, М.Фіндейзена та ін. Аналіз рукописних мініатюр ХVІ–ХVІІ ст. дав змогу професору РАМ ім. Гнесіних М.Імханицькому прийти до висновку, що «давньоруська домра у ХVІ–ХVІІ ст. існувала в двох основних варіантах: вона могла мати форму надзвичайно близьку до сучасної домри, але могла становити собою і різновид лютні – багатострунного інструмента з великим корпусом, доволі коротким грифом і відігнутою назад головою» [15, 92]. Зустрічаються зображення домр з округлим корпусом, невеликим вузьким грифом; різних розмірів, а значить різної теситури. Грали на домрі спеціальною кісточкою – плектром; способи звуковидобування – зашипування окремих струн пальцями правої руки, а також удар вказівним пальцем правої руки по всіх струнах одночасно. Зображення старовинної домри ХVІ–ХVІІ ст. засвідчують її використання в ансамблях з іншими інструментами. А це вказує на професіоналізм виконавців, що уможливило колективну гру. Із забороною мистецтва скоморохів у другій половині ХVІІ ст. зникає і домрове музикування.

На зміну домрі як її фольклорна паралель приходить балалайка, що стала «символом» російської музичної традиції. Способи гри були ідентичні, що і на домрі. На думку М.Імханицького, перехід домри в балалайку став процесом «еволюції єдиного грифного щипкового інструмента» [15, 102]. Завдяки дешевизні та простоті виготовлення балалайка стає найбільш розповсюдженим інструментом упродовж ХVІІІ ст. У 1886 році петербурзький майстер смичкових інструментів В.Іванов на замовлення В.Андрєєва виготовив першу концертну балалайку. Ідея її вдосконалення виникла в зв'язку з прагненням вивести фольклорний інструмент на концертну естраду. У 1887 році петербурзьким майстром Ф.Пасєрбським була виготовлена перша хроматична балалайка. Удосконалення акустичних і технічних якостей, створення хроматичної темперції сприяли прилученню цього інструмента до письмової традиції, що робило балалайку академічним інструментом та відкривало можливості не тільки сольного, але й ансамблевого й оркестрового музикування на нових хроматичних балалайках. У 1899 році при Харківському університеті був створений гурток балаласчників. У цьому ж році в харківських музичних магазинах з'являються удосконалені балалайки українських майстрів С.Снігирьова, А.Горгуля, І.Кругового. В кінці ХІХ – на початку ХХ століть саме хроматизація балалайки, як і гармоніки, дозволила створити нове явище – балалаечне, гармоніко-баянне, а надалі і балалаечно-домрове сольне, ансамблеве та оркестрове мистецтво письмової традиції.

Зростаючий інтерес інтелігентного кола музикантів в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. до старовинного інструменталізму призвів до відродження та створення досконалішої конструкції домри. В 1896 році В.Андрєєвим у співдружності з С.Налімовим була створена триструнна домра кварттового строю за зразком «в'ятської» знахідки О.Мартінової (сестра учасника андрєєвського оркестру С.Мартінова). В 1908 році за ініціативою Г.Любимова у співдружності з майстром С.Буровим була виготовлена 4-струнна домра квінтового строю з настроюкою аналогічною до скрипки. У 20-х роках ХХ ст. саме такі домрові оркестри отримали популярність в Україні. У 1920 році за ініціативою Б.Семенова був організований перший художній камерний домро-балалаечний ансамбль ім. В.Андрєєва. Першими творцями репертуару для подібних колективів стали Катанський, Погорелов, Комаренко. Успішні виступи ансамблю Б.Семенова дали поштовх до створення домро-балалаечних ансамблів як в самодіяльному, так і в професійному музикуванні. 1929 року в Харкові була відкрита Робітнича консерваторія. Серед народних інструментів, що викладались тут, були введені домра,

балалайка, гармоніка та обов'язковий предмет загального курсу – клас ансамблю.

В 30-х роках удосконалення народних інструментів отримує масовий характер. До 1936 року в консерваторії м. Києва на відділенні народних інструментів, поряд з баяном, балалайкою, гітарою, спеціальним інструментом вважалась мандоліна (з 1936 р. – домра). В 30-х роках за ініціативою М.Геліса був організований секстет домр на кафедрі народних інструментів Київської державної консерваторії. В другій половині ХХ ст. домро-балаласьне ансамблеве мистецтво утверджується як професійно-академічне. Створюються унікальні колективи: унісон домристів (керівник Н.Комарова, Київ, 60-і роки), унісон балаласьників (керівник Ю.Алексик, Київ, 70-і роки), серед сучасних – октет балаласьників (керівник В.Ілляшевич, Київ), унісон домристів (керівник Л.Матвійчук, Київ), домровий ансамбль «Лікдомер» (керівник В.Івко, Донецьк). З розвитком музичного інструментарію в цей період виникають мішані ансамблі: домра з баяном або гітарою, тріо (дві домри і баян), три балалайки і баян, використання балалайки в ансамблі «Джаз-балалайка», домра у квінтеті «Браско» та ін. Саме активна технічна творчість, конструювання, удосконалення і створення масових інструментів сприяли їх загальнонародному інструментальному музикуванню як на любительському рівні, так і в пізніший період – їх академізації. На думку С.Румянцева, «...традиційні народні інструменти живуть тисячоліттями тому, що володіють здатністю до живого, безперервного розвитку». [17,54].

Гітара належить до грифошпикових («ганбуровидних») інструментів. Слово «гітара» походить від «кіфара» – струнного музичного інструмента древніх греків. Відомо, що струнні шпикові інструменти мали гриф і складали сімейство лютневих. Першим еволюційним кроком в удосконаленні конструкції гітари була поява резонаторного корпусу, а саме нижньої і верхньої деки і двох обичайок, що їх з'єднують (III – IV ст. н.е., Китай). Найбільш ранні зображення гітари відносять до II ст. н. е. Існувало її 2 різновиди: мавританська (грали за допомогою пальців і плектра, металеві струни, звук різкий) і латинська (грали пальцями, м'яке звучання, жильні струни). Остання була більш близькою попередницею сучасної класичної гітари. Використання гітари зводилось до ролі акомпануючого інструмента; зустрічаються згадки про її включення в ансамблеве музикування (літературні тексти Адене ле Руа, Гійома де Машо). Перші згадки про шестиструнну гітару з одинарними струнами, її використання в народному і в професійному музикуванні та розповсюдження в країнах Європи відносимо до середини XVIII ст. Серед багатьох іспанських майстрів, що виготовляли гітари в XIX ст., найбільшу популярність отримав А.Торрес.

Розповсюдження шестиструнної гітари в Україні збігається з першими десятиліттями ХХ ст., коли сюди на гастролі з концертними програмами приїжджали віртуози-гітаристи з Росії (В.Лебедев, О.Іванов-Крамський), з Іспанії (А.Сеговія) та домро-балаласьний оркестр В. Андрєєва (окремі номери виконувались солістом-гітаристом у супроводі оркестру). В цей період розпочинають видаватися п'єси для соло та ансамблів гітаристів, переклади для балалайки та гітари. З 1904-1906 рр. виходить всеросійський журнал «Гітарист». Ця естафета була продовжена виданням у 1925 році журналу «Гітара і гітаристи» під керівництвом В.Машинського. В публікаціях 20-х років з'явився ряд статей, призначених допомогти у виготовленні гітар, домр, балалайок в домашніх умовах. З 1926 року розпочалось виготовлення гітар на Ленінградській фабриці ім. А.Луначарського. Популяризація цього інструмента серед широкого кола любителів і професіоналів стимулювала до включення гітари в навчальний процес. Так, у 1928 році в Київському музично-драматичному інституті був відкритий клас народних інструментів (домра, балалайка, гітара, баян) за ініціативою М.Геліса. В 1938 році цей клас був реорганізований в першу тоді в СРСР у музичному вищому навчальному закладі кафедрі народних інструментів Київської державної консерваторії. Серед ансамблевих колективів, які практикувались у навчальному процесі були: дуети гітар, мішані ансамблі – домра з гітарою; балалайка з гітарою.

У післявоєнні роки спостерігається суттєва активізація концертної діяльності українських гітаристів. У 50-х роках було відновлено клас гітари в Київській державній консерваторії, який очолював виконавець-гітарист, педагог Ян Генріхович Пухальський. Він належав до талановитих майстрів-реставраторів скрипок, виготовляв гітари та інші музичні інструменти. Створені ним ансамблі й оркестри гітаристів неодноразово відзначалися грамотами і дипломами переможців на міських і все-

українських оглядах.

Починаючи з 60-х років, велику популярність отримав електрогітара, що дало поштовх до ще більшої популярності цього інструмента серед молоді як у любительському, так і в професійному музикуванні. Серед віртуозів-гітаристів, пропагандистів академічного гітарного мистецтва 60-80-х років слід відзначити В.Петренка, В.Доценка, М.Михайленка, в кінці 80-х – представника молодшої генерації, соліста-інструменталіста Національної філармонії В.Щарусва. У 1992 році ним був організований квартет гітаристів Національної філармонії, який став лауреатом фестивалю «Гітара світу-98» (Франція).

Академічне гітарне мистецтво України ХХ ст., порівняно з країнами Європи та ближнього зарубіжжя, ще зовсім молоде. Подальший його розвиток буде залежати від активності композиторської творчості, виконавської та творчої діяльності молодих лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів, педагогів усіх ланок музичної освіти.

Процес становлення та розвитку народних музичних інструментів України не можна вважати закінченим. Творча думка талановитих майстрів невпинно працює над їх подальшим удосконаленням. Активна просвітницька роль народного інструмента в системі письмової традиції ХХ ст. стала реальною завдяки багатьом чинникам, головне місце серед яких відводимо удосконаленню його конструкцій. Завдяки хроматизації народний інструмент став не тільки засобом просвітництва, але й засобом залучення широкого кола любителів до академічного мистецтва. Лише темперований стрій міг стати основою письмової традиції, що відкривало нові можливості в галузі народно-інструментального виконавства, а саме:

- становлення народного інструментарію в ХХ ст., поряд із сольним, у ансамблевому музикуванні (бандура, сопілка, баян, гітара, балалайка);
- створення численних самодіяльних і професійних, однорідних та мішаних ансамблів народних інструментів упродовж ХХ ст., які досягли високого мистецького рівня і є гордістю української сучасної музичної культури (дуети, тріо, квартети, октети; ансамблі, що за кількістю учасників наближені до малого складу оркестру);
- формування нового напрямку композиторської творчості для удосконалених і реконструйованих народних інструментів у жанрі ансамблевої музики;
- удосконалення народного інструментарію уможливило його включення у систему навчального процесу (від музичних шкіл до вищих навчальних закладів), що стало основою його академізації;
- нові удосконалені хроматичні народні інструменти стали основою організації ансамблевих колективів у любительському (самостійне ознайомлення зі зразками світової класики) та професійно-академічному (навчання у вищих навчальних закладах) народно-інструментальному виконавстві як прогресивному явищі ХХ ст.

Саме хроматична температура як один з основних чинників удосконалення народного інструментарію в ХХ ст. дозволила ввести поняття «ансамбль» в академічну сферу інструментального виконавства на народних інструментах. При умові строгого збереження основоположних естетичних якостей, музичних властивостей свого фольклорного прообразу, перетворюючись в академічний інструмент, він разом з тим залишається народним (збереження тембру, основних прийомів гри, головних конструктивних особливостей і форми). Так зв'язок між народним інструментом як носієм усної традиції і академічним інструментом удосконаленої конструкції стає діалектичним.

Ансамблеве виконавство на народних інструментах ХХ ст. стало тим каталізатором, що дав поштовх до активності діячів народно-інструментального мистецтва: педагогів, майстрів-конструкторів, виконавців, методистів, теоретиків, композиторів. Хроматизація народного інструментарію відкрила нові перспективи в галузі інструментального музикування на народних інструментах, а саме появи нового виду музичного мистецтва України ХХ ст. – ансамблевого народно-інструментального академічного виконавства. Найближчі дослідження цього явища накреслюються у розгляді таких питань, як еволюціонування репертуару ансамблевих колективів та його значення в розвитку та функціонуванні народно-інструментального ансамблевого мистецтва; запровадження

класів, кафедр, ансамблів народних інструментів у всіх ланках навчальних музичних закладів України; формування методичної та теоретичної думки в галузі народно-інструментального академічного ансамблевого мистецтва України ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Корчинський М. Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки // Матеріали Міжн. наук.-практ. конф. «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХ століть» (23–28 березня). – К., 2003. – С. 15–19.
2. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. – Т. 1. Вып. 2. – М.: Л.: Госиздат 1928.
3. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955.
4. Скляр І. Подарунок сопілкарям. – К.: Мистецтво, 1968.
5. Матвеев П. Оновлення сопілки. – К.: Держ. видавництво образотв. м-ва і муз. л-ри УРСР 1959.
6. Хвольсон Д. Известия о хозарах, бургасах, болгарах, мадьярах, славянах и русах Ибн-Даста. – СПб., 1869.
7. Гаркави А. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с половины VII века до конца X века по Р.Х.). – СПб., 1870.
8. Фаминцын А. Домра и сродные ей танбуровидные инструменты русского народа. – СПб 1891.
9. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х.: Держ. в-цтво України, 1930.
10. Відділ РФ ІМФЕ. – Ф. 688. – Оп. 1. – Спр. 188. – Праця «Бандура і її можливості». Уривок. Б/д.
11. Гриньків Р. Конструкція бандури (київсько-харківська, полтавська) // Матеріали Міжн. наук.-практ. конф. «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХ століть» (23–28 березня). – К., 2003. – С. 103–105.
12. Баран Т. Українські концертні цимбали і споріднені з ними музичні інструменти народів світу // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 1. – С. 25–32.
13. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. – К. ІМАУ ім. П. Чайковського, 1998.
14. Баран Т. Методологія цимбального звукоутворення та методичні засади раціоналізації виконавської техніки цимбаліста // Матеріали Міжн. наук.-практ. конф. «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть» (23–28 березня). – К., 2003 – С. 106–112.
15. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах: Учебн. пособие для муз. вузов и уч-щ. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002.
16. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: Збірник статей. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1998.
17. Румянцев С. О домре и вокруг нее // Советская музыка. – 1989. – №5. – С. 51–59.

Світлана Кириєнк

**ФОЛЬКЛОРИСТИЧНО-НАРОДОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ
ПІВДНЯ УКРАЇНИ НА РУБЕЖІ ХІХ – ХХ СТ.**

Південний регіон висуває перед дослідниками ряд складних проблем. З ХVІІІ – початку ХІХ ст. ця територія заселялася різноетнічними групами населення, що зумовило формування своєрідних діаспорних культур, які, до того ж, перебували в тісних маргінальних та дисперсних контактах. Переважаючим етносом на цій території були українці. До початку ХХ ст. новозаселені землі обстежувалися фольклористами та етнографами як «Степ» без його районування. Тому матеріали цього періоду, представлені у виданнях та наявні в архівах, спираються на тематичний та жанровий принципи групування. Серед напрямів дослідження помітно переважає українознавство – вивчення

історичного змісту фольклору козацької, чумацької, запорізької тематики. Цей важливий доробок початкового етапу обстеження регіону потребує наукової диференціації та кількісної і якісної оцінки. Стимули і розгортання музично-етнографічної роботи в регіоні насамперед пов'язані із роллю української інтелігенції в цьому процесі. В радянські часи інтерес до цієї проблематики не схвалювався, тому сьогодні постала необхідність повернути з забуття ряд імен і дослідницьких праць.

Велику роль у справі запису та вивчення південноукраїнського фольклору належить Грабенкові (Конощенку) Андрію Михайловичу, українському фольклористу-музикознавцю, художнику-аматору, який народився 13 жовтня 1857 року в селі Обознівці Єлисаветградського повіту на Херсонщині.

Українські пісні Конощенко почав записувати ще хлопцем, здобувши самотужки музичну освіту. З 1880 року, після знайомства з Миколою Віталійовичем Лисенком і спостережень за тим, як він занотовує пісні, Конощенко починає робити записи справніше й звертає увагу на записи «з уст народу».

1880 року Микола Віталійович приїздив до Єлисаветграда, щоб улаштувати свій концерт у громадському зібранні. Серед слухачів – і молодий тоді Андрій Грабенко, який щойно закінчив гірничий інститут у Петербурзі і приїхав вчителювати на рідну Херсонщину. Його враження від концерту знаходимо в спогадах: «Грав він тоді між іншими творами й свою «Українську рапсодію», що починається народною піснею «Ой глибокий колодязю, золоті ключі». Чи тому, що пісню цю я завжди любив і ще й тепер слухаю її з захопленням, чи була ще якась причина тому, але рапсодія в артистичній передачі Миколи Віталійовича страшенно вразила мене» [1, 1].

Під час візиту до Єлисаветграда у господі Тобілевича М.Лисенко записав мелодії шести пісень: родинно-побутових «Ой на горі василечки сходять» та «Вулицею гуде», історичної «Про Нечая», козацьких «Ой мала я два садочки» та «Ой у полі, в полі», чумацької «Світи, місяцю, і ви, ясні зірниці». Вони зберігаються в рукописних фондах ІМФЕ ім.М.Т.Рильського НАН України (фонд М.В.Лисенка 24-5, од.36.30, арк.41). «Тексти всіх шести пісень пізніше були надіслані композитору А.Грабенком-Конощенком з вказівкою тільки на місце походження пісень: 1-а та 6-а – с.Карлівка, 3-тя – с. Жеванівка на Херсонщині, 2-га – з Лисавету, 4-та та 5-та – з Херсона» [2, 65].

Перед концертом і після нього, а також після довгих бесід про потребу записування народних пісень Микола Віталійович занотовував від усіх, хто був тоді при розмовах, цікаві пісні. Декілька пісень він записав і від Андрія Конощенка. Три з них – «Ой, пили, пили козаченьки», «Ох, і я з горя та з печалі піду в корчму, погуляю» та «Ромен-зілля, ромен-зілля та й у кучері в'ється» [3, 136].

Починаючи з обознівських пісень, почутих від матері і сестри, А.Конощенко записав у місцевостях теперішніх Кіровоградської, Херсонської, Одеської, Полтавської областей понад 400 пісень – історичних (про Кармелюка, Бондарівну), наймитських, заробітчанських, рекрутських, робітничих, побутових, ліричних тощо. З них надруковано 300 в трьох збірниках «Українські пісні з нотами»; перші дві сотні було видано коштом Одеської друкарні Є.І.Фесенка 1900 і 1902 рр., а третю сотню – коштом видавництва «Вік» у Києві 1904 р. Другу сотню своїх записів А.Конощенко присвятив «славному українському Кобзареві Миколі Віталійовичу Лисенкові».

Записуючи варіанти уже відомих на той час українських пісень, автор збірника покладав надію на те, що ці записи «дадуть фаховим робітникам на ниві української мелодії спромогу дізнатись законів натуральної народної гармонізації». Записуючи пісні, автор додавав тонкими рисами в тексті мелодій усі варіації й мелізми, які чув і які міг запотувати. А.Грабенко пише: «... надрукований сей мій скарб не пропаде і чи так, чи не так добрі люди ним скористуються; а в моїх шпаргалах він може загинути без усякої користі» [1, 1].

Серед варіантів запису народних пісень третьої сотні, уже відомих й нових, які не були на той час надруковані, Конощенко помістив у збірці пісні нового циклу, складені, певно, в останні роки XIX ст. (80-90 рр.). Автор не вагався їх друкувати, бо був упевненим, що «українська мелодія не згинула навіки, а тільки перетворюється в нові форми, і народний геній додає їй нові, цікаві й симпатичні риси» [4, 1]. Пісні «Саврадимка» й «Оженила синючка», які увійшли до третьої сотні, автор подав у декількох варіантах, занотувавши строфу за строфою всі «мелізми й варіації», що надало

мелодіям індивідуальних рис.

1935 року в Києві державне літературне видавництво надрукувало збірник «Українські народні пісні». Упорядник збірника Андрій Хвиля, використавши недруковані записи народного комісаріату освіти УРСР та Кабінету музичної етнографії і Інституту історії матеріальної культури Української Академії Наук, помістив у збірці записи Андрія Конощенка. Серед них українські народні пісні «Вилітала галка», «Ой налетіли голуби», «Виряжала мати сина», «Набирали некрутиків», «Ой ви, галки», «Добрий вечір тобі, зелена діброво» та інші, записані А.Конощенком на Одещині в селах Дудчана, Петрострів, Обозівка, Бобрік, містечку Бобринець.

На значну кількість варіантів споріднених мелодій та текстів, записаних Конощенком, вказує в своїх коментарях до пісень Климент Квітка в збірнику «Народні мелодії з голосу Лесі Українки».

Згадану вище третю сотню пісень А.Конощенко присвятив «своєму дорогому побратимові Є.Х.Чикаленкові та його сім'ї» [4,2]. Євген Харлампійович Чикаленко довгий час проживав у Херсонській губернії: спочатку в селі Перешори, а згодом в Херсоні, де познайомився з А.Конощенком. З юнацьких років Є.Чикаленко почав записувати пісні, приказки, незнайомі слова і надсилав до журналу «Киевская Старина», згодом ставши його редактором. 1904 року він укладає збірку «300 найкращих українських пісень» (К., 1904. – 290 с.), до якої ввійшло чимало творів, записаних Є.Чикаленком у селі Перешори, зокрема своєрідних пісень-проклять на адресу цариці Катерини, як скажімо оця:

Дарувала землю
Аж од Дністра до Бугу...
Та й назад одняла,
Бодай тебе, Катерина,
Сира земля не прийняла [5, 172].

Активне побутування музично-фольклорних традицій на Півдні України, історія якого нерозривно пов'язана з історією Запорізького козацтва, свого часу зацікавила академіка Д.Яворницького (1855-1940) та його побратима – історика і фольклориста Я.Л.Новицького (1847-1925). «Захоплені з дитинства розповідями про козацьку славу, згодом вони обходили пішки запорізькі землі, переливали пороги, розкопали десятки могил, зробили сотні фотознімків, зібрали тисячі експонатів для історичного музею та сотні перлин народної творчості, які вони записували здебільше в селах, заснованих запорожцями та їхніми нащадками» [6, 172].

У дореволюційний час високо оцінювали творчість Яворницького прогресивні вчені, письменники, митці – М. Сумцов, О.Пилін, І.Франко, Г.Хоткевич, М.Коцюбинський. Він мав дружні стосунки з видатними діячами української і російської культури – Лесею Українкою, Л.Толстим, В.Гіляревським, І.Рєпніним.

Як фольклорист, етнограф і лексикограф Д.Яворницький залишив нам у спадщину неоціненні праці: «Запорожжя в залишках старовини та переказах народу» (СПб, 1887), «Малоросійські народні пісні, зібрані 1878-1905рр.» (1906), «Словник української мови» (1920) та ін. У своїх дослідженнях Д.Яворницький керувався архівними матеріалами, вивченням топографії краю. Об'їжджаючи місця колишніх Січей, «...записував козацькі пісні, народні перекази, розкопував поховання в курганах і вивчав усі більш-менш значні приватні й громадські зібрання запорізьких старожитностей».

Уже в студентські роки Яворницький зібрав понад 1000 народних пісень і близько 500 народних розповідей. Із усього цього матеріалу тоді тільки чотири пісні було опубліковано М.Халанським (1882). В 1890 році, за свідченням самого Яворницького, у нього вже було записано 1500 українських народних пісень з мелодіями. В міру накопичення пісенного матеріалу з'явилась упевненість у необхідності систематизації його окремою книгою. Здійснити цей захід довго не вдавалося через цензурні утиски та відсутність коштів. Тільки в 1906 році пощастило видати в Катеринославі частину пісень (830 номерів) у збірнику під назвою «Малоросійские народные песни, собранные 1878-1905гг.». Публікацію прихильно зустріла тодішня критика.

Усі пісні, як зазначалось у передмові, записані з уст простого народу, а переважна більшість

не зі слів, а з голосу. Цей принцип в методиці записування пісенної народної творчості був визначальним і постійним у Яворницького, вчений дотримувався його протягом усієї збирацької роботи. Упродовж 1906-1936 рр. вчений (із залученням деяких кореспондентів) зібрав 2302 пісні, з яких 255 з мелодіями.

Відомо, що українські пісні з мелодіями записувались з голосу видатних письменників – Лесі Українки (221 пісня), Івана Франка (14 пісень). Меньша кількість зразків була зафіксована з голосу відомої письменниці Дніпрової Чайки, корифеїв українського театру: І.Карпенка-Карого, М.Садовського, П.Саксаганського, М.Садовської [7; 8], які більшу частину свого життя жили і працювали на Півдні.

Д.Яворницький був прихильником комплексного вивчення життя народу, «стверджуючи, що тільки шляхом копіткого студіювання народної словесності в тісному зв'язку з побутом народу – різносторонніми етнографічними даними про його життя – можна зрозуміти «душу і серце» народу» [9, 25].

Силу-силенну пісень та переказів про закорожців записано протягом ХІХ ст. істориком і фольклористом Яковом Петровичем Новицьким. У Південно-західний відділ географічного товариства та пізніше в Харківське історико-філологічне товариство він доставив масу етнографічного матеріалу, переважно пісень та казок, записаних ним безпосередньо з народних уст. Частина матеріалів увійшла в збірник М.Драгоманова «Материали народних преданий» (Київ, 1876. – Ч.ІІ); друга частина, більш важлива в науковому відношенні, яка включає багато історичних пісень, видана в 6-ти томах «Збірника Харківського історико-філологічного товариства» (1834р.) і окремо відтиском «Малорусские исторические песни, собранные в Екатеринославщине».

Торкаючись місць запису пісень, помічаємо, що за малим винятком записи зроблено «в старожитніх селах Подніпров'я, заснованих запорізькими козаками» [10, 2]. Багато матеріалу зібрано в містечках та селах правого берега Дніпра: в Нікополі (в минулому Микитинська Січ), Капулівці (Чортомлицька Січ), лівого берега: Купутумівці, Краснокутівці.

Рівно 30 років в колі носіїв пісень козацького віку, «в колі запорізьких співак, кошеварів, цохарів та курців вдень під тінню верб і скал, вночі під зірковим небом біля палаючого багаття» [10, 9] записував Новицький від сивих дідів пам'ятки живого поетичного слова, поповнюючи літопис народу і продовжуючи справу збирачів народних дум першої половини ХІХ ст. – Цертелева, Максимовича, Куліша, Костомарова, Срезневського.

Я.Новицький першим на Катеринославщині в місцевих губернських відомостях (№28, 1888 р.) видрукував власну Програму збирання етнографічних матеріалів, що покликала до праці численну кількість аматорів на ниві фольклористики, письменників, учителів, духовних осіб, істориків, журналістів (І.Кальпогольцев, Г.Стрижевський, П.Заболотний, М.Федоров, М.Мизко, Г.Надхін та ін.).

Доробок Я. Новицького включає практично всі жанри народної творчості, що побутували на обмеженій ним території: дитячого й обрядового фольклору, міфології, замовлянь, казок, побутових та історичних пісень і переказів тощо. Результатом 40-річної (1873-1916) подвижницької роботи стало видання понад 10-ти збірників, які високо оцінили видатні сучасники – М.Сумцов, В.Гнатюк, Ф.Колесса, Д.Зеленін, В.Данилов та ін. Із них найважливіші: «Малорусские народные песни, преимущественно исторические» (1894), «С берегов Днепра» (1905), «Запорожские и гайдамацкие клады» (1908), «Народная память о Запорожье» (1911), «Духовный мир в представлении малорусского народа» (1912), «Малорусские народные заговоры, заклинания, молитвы и рецепты» (1913). Це перші в історії Катеринославщини регіональні збірники фольклору різних жанрів, зібраного протягом тривалого часу на досить обмеженій території – в Олександрівському, Катеринославському та Маріупольському повітах, на історичній території Запоріжжя. Свого часу вони стали новим явищем в етнографічній науці України і викликали значний інтерес.

Борис Дмитрович Грінченко (1863-1910) належить до відомих діячів української культури кінця ХІХ – початку ХХ століть. Він був одночасно і збирачем народної творчості, і видавцем народно-просвітницьких книжок, письменником і драматургом, літературознавцем і фольклористом,

мовознавцем і бібліографом, етнографом і істориком, редактором газети «Громадська думка» і журналу «Нова громада», головою Київської «Просвіти».

Протягом усього життя Б.Грінченко збирав, публікував народні пісні, казки, легенди, перекази, організовував їх збирання через численних кореспондентів з усієї України, виховував збирачів-фольклористів, редагував етнографічні збірники, створював покажчики паралелей до численної маси фольклорних творів. Усе це дало йому величезний матеріал, зокрема для складання «Словника української мови» та написання дослідницьких праць з фольклористики.

Із 1885 по 1887 рр. Б.Грінченко працював статистиком оціночної комісії Херсонського губерньського земства, часто відвідував села, вивчав побут населення, записував фольклор. У 1888 р. журнал «Киевская Старина» опублікував етнографічну працю «Некоторые остатки старины в Херсонщине», в якій він описує історію і побут жителів трьох сіл Херсонщини, які належать до стародавніх козацьких поселень. Їх назви пов'язані з іменами засновників – Петрово, Чичелівка Олександрійського повіту та Шестерня Херсонського повіту. В статті знаходимо цікаві історичні факти щодо заселення цих сіл запорізькими козаками, «які мали дуже близькі стосунки із Запоріжжям» [11, 73-75].

Пісенні тексти, записані фольклористом у Дніпропетровській області в 1891 р. є переконливим доказом того, що Б.Грінченко «намагався точно зафіксувати текст у його первісному вигляді, без будь-яких коректив. Як свідчать дані дослідників, основна увага Бориса Дмитровича під час роботи на Херсонщині на Катеринославщині була зосереджена на виданні популярних фольклорних збірників та інших народно-просвітницьких книжок, серія яких були надрукована в Херсоні: «Думи про турецьку неволю та Самійла Кішку» (1886р.), «З народного поля (три казки)», «Снігуронька», «Дівчина Леся»(1887). До збірки «Думи кобзарські» увійшло 18 фольклорних зразків, серед яких класичні – «Невільницький плач», «Про трьох братів Озівських», «Про козака Голоту», «Про Хведора Безрідного», «Про смерть козака-бандуриста» тощо [12, 3-10].

Наприкінці XIX століття громадське життя Півдня зосереджувалося у місцевих гуртках, які здебільшого організовувались навколо статистичних відділів земств. Такий невеличкий гурток існував і в Херсоні, коли туди у 1885 року переїхала талановита поетеса, письменниця, фольклорист і етнограф Людмила Олексіївна Василевська-Березіна, що писала під літературним псевдонімом Дніпрова Чайка. Усна творчість народу була для неї ідейним і естетичним критерієм, що забезпечило формування її індивідуального стилю. Добре обізнана з фольклором, письменниця сама була одним із носіїв пісенної творчості народу.

1884 року Людмила Олексіївна брала участь у шостому Археологічно-етнографічному з'їзді (м. Одеса), на який привезла три зошити зібраних нею фольклорних матеріалів. В одному із зошитів, який зберігається в бібліотеці ім. Горького міста Одеси, записано рукою письменниці тридцять пісень [13]. Збірка становить значний інтерес для фольклористики. Тут знаходимо прекрасні народні пісні про тяжку долю наймита («Наступила хмара, наступила синя»), рекрутчину («Туман яром», «Ой, три сестри-жалібниці», «Ой, у городі та й у городі случилася новизна»), бідняцьку долю («Ой я у полі при дорозі», «Ой, давно, давно я в батька була», «Ой, журавлю, журавлю») та ін.

Записуючи пісні, Дніпрова Чайка до окремих із них робила примітки, що розкривають час виконання, деякі реалії, характер співу тощо. Так, біля пісні «Ой, три сестриці-жалібниці» зазначено: «Це як рекрутів виряджають, то дівчата плачучи співають»; біля пісні «Ой, уже сонце над вербами» є пояснення: «Пісня робітницька, співають перед вечором на роботі».

Дніпрова Чайка була одним із талановитих носіїв народної пісенної творчості. Від неї записали багато пісень різних жанрів М.Лисенко, А.Конощенко. Переїхавши 1887 року в с. Королівку на Київщину, Людмила Олексіївна продовжувала збирати фольклорний матеріал. Близька приятелька Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Заньковецької, Олени Пчілки, Дніпрова Чайка мала особливо дружні стосунки з сім'єю Лисенків. У листах до М.Лисенка Людмила Олексіївна посилала і зібрані нею народні пісні. Так, в одному листі (не датований), який зберігається в відділі рукописних фондів ІМФЕ ім. М.Т.Рильського АН України, було вміщено вісім пісень: «Пісні (без мелодії) записала Василевська Л.О.». Біля пісні «Ой, уже ж тую та дівчиноньку» подано й паспортизацію [14, 87].

У відомих фольклорних збірках М.Лисенка вміщено ряд пісень, записаних із уст Дніпрової

Чайки: «Ой, у неділю рано-пораненьку», «Ой давно, давно я в батька була», варіанти пісень «Ой, три сестриці-жалібниці», «Ой, журавлю, журавлю» та ін. Багато пісень, записаних Дніпровою Чайкою, збереглося і в рукописах композитора, більшу частину яких 1974 р. надруковано видавництвом «Музична Україна». Серед них: «В лузі калина, темно не видно», «Ой, ти, горо, кам'яная», «Пішла Оляна до броду» та інші з помітками паспортизації: «зап. в с.Збур'ївка», «с. Кардашова Херсонської губернії» [7, 12].

Найбільше пісень з голосу Дніпрової Чайки записав фольклорист Андрій Конощенко. Частиною із них він видрукував (з нотами): двадцять чотири у збірнику «Українські пісні з нотами» (Друга сотня, 1902); двадцять п'ять – у третій сотні збірника 1904 року, подавши вказівки на села, звідки походить та чи інша пісня.

У спогадах про Дніпрову Чайку Конощенко писав: «В її пам'яті збереглися пісні з Нестерівки-Варшац Олександрійського повіту, Мар'янівки-Даурової Анан'ївського повіту, з околиць Збур'ївки та Голої Пристані Дніпровського повіту». Наприклад, жартівлива пісня «А де ти бував, пане-товаришу» записана А.Конощенком в с. Нестерівка-Варшац Олександрійського повіту Херсонської губернії від Василевської та С.Угриновича. До пісні записувач додав примітку: «Ця пісня ця в 70–80 роках XIX віку була дуже поширена в околицях Єлисаветграда. Її співали і в Обознівці» [7, 211].

Дослідникові творчості Дніпрової Чайки Володимиру Пінчуку пощастило знайти в архіві Конощенка збірник «Сорок пісень і шпартгалів А.М.Конощенка. Херсон. Року Божого 1898». У цьому збірникові – п'ятнадцять пісень, записаних з уст Дніпрової Чайки [15, 119].

На рубежі XIX і XX століть посилюється процес розвитку національної свідомості в середовищі творчої інтелігенції. Він проявився в розумінні і необхідності розвитку української національної культури, освіти широких верств населення.

Особливо значною для становлення музичної етнографії Півдня України була практична участь М.Лисенка у збиранні народної музики краю та його духовний вплив на колег і однодумців, спрямування їх дослідницьких інтересів на вивчення й записування народної музики українських козацьких земель.

ЛІТЕРАТУРА

1. Українські пісні з нотами. Друга сотня / Зібр. Андрій Конощенко. – Одеса: Типографія Є.І. Фесенко, 1902.
2. Сікорська І.М., Сфремова Л.О. Лист А.М.Грабенка до М.В.Лисенка // Нар. творчість та етнографія. – 1990. – №2.
3. Чернявський М. Андрій Конощенко // Музика. – 1927. – №3.
4. Українські пісні з нотами. Третя сотня /Зібр. Андрій Конощенко. – К.: Вік, 1904.
5. Качкан В. Українське пародознавство в іменах: У 2 ч. – Ч.1. – К.: Либідь, 1994.
6. Іваннікова Л., Я.Новицький і вивчення фольклору Катеринославщини // Нар. творчість і етнографія. – 1994. – №5.
7. Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах / Упоряд.: О.І.Дей, В.Г.Пінчук. – К.: Муз. Україна, 1974. –
8. Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич / Упоряд.: С.В.Мишанич (тексти), М.В.Мишанич (мелодії). – К.: Наук. думка, 1982.
9. Українські народні пісні, наспівані Яворницьким. Пісні та думи з архіву вченого / Упоряд.: М.М.Олійник-Шубравська (тексти), О.В.Шевчук (мелодії). – К.: Муз. Україна, 1990.
10. Новицький Я. Малорусские исторические песни, собранные в Екатеринославщине (1874 – 1903). – Екатеринослав: Тип. губернского земства, 1908.
11. Григченко Б. Некоторые остатки старины в Херсонщине // Киевская Старина. – 1888. – Т.22.
12. Козар Л. Фольклористична діяльність Б.Грінченка // Нар. творчість та етнографія. – 1996. – № 2-3.
13. Українські пісні, що співають у Дніпровському уїзді Тавричеської губернії /Зібр. Л.Бере-

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

- Л.Березіна. Без мелодій (відділ рукописів Одеської державної бібліотеки ім. М.Горького. – Ф.28. – Картон 29. – Од. зб. 508).
14. Пінчук В.Г. Пісні в записах Дніпрової Чайки // Нар. творчість та етнографія. – 1972. – №4.
- 15 Пінчук В.Г. Дніпрова Чайка: життя і творчість. – К.: Вища школа, 1984.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

<i>Басса Оксана</i>	асистент-стажист Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка
<i>Бермес Ірина</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
<i>Вальчук Ольга</i>	викладач Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім.Т.Шевченка
<i>Гнатюшин Оксана</i>	доцент Львівської державної музичної академії ім.М.Лисенка, кандидат мистецтвознавства
<i>Кириєнко Світлана</i>	доцент Миколаївського державного аграрного університету, кандидат мистецтвознавства
<i>Коробецька Світлана</i>	аспірантка Національної музичної академії України ім.П.Чайковського
<i>Макаренко Герман</i>	доцент Національної музичної академії України ім.П.Чайковського, кандидат філософських наук, заслужений діяч мистецтв України
<i>Мартинюк Тетяна</i>	докторант Національної музичної академії України ім.П.Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент
<i>Молчко Уляна</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
<i>Пімилович Олександра</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
<i>Пасічник Лілія</i>	аспірантка Прикарпатського державного університету ім.В.Стефаніка
<i>Романюк Ірина</i>	аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України
<i>Садова Людмила</i>	викладач Дрогобицького державного музичного училища ім.В.Барвінського
<i>Фрайт Оксана</i>	Доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка, кандидат мистецтвознавства
<i>Шуевич Євгенія</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка

ЗМІСТ

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ	3
<i>Олександра Німилович</i> . Композитор, дослідник, виконавець – отець Микола Кумановський.....	3
<i>Уляна Молчко</i> . Сторінки життя та творчості композитора і диригента Богдана Весоловського	9
<i>Оксана Фрайт</i> . Принцип програмності в фортепіанній творчості Миколи Колесси.....	14
<i>Оксана Гнатишин</i> . Інструментальна музика Анатолія Кос-Анатольського. До історії створення	19
<i>Світлана Коробецька</i> . Стилюючі функції тембру в оркестровій музиці ХХ століття (теоретичний аспект).....	24
<i>Герман Макаренко</i> . Історичний шлях розвитку оркестру	31
ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА	36
<i>Оксана Басса</i> . Солоспіви Нестора Нижанківського в аспекті теоретичної та виконавської проблематики (до 110-річчя від дня народження композитора).....	36
<i>Людмила Садова</i> . Роль пальцевих вправ у вихованні піаніста	47
<i>Євгенія Шуневич</i> . Етапи становлення та формування української національної вокальної школи.....	52
<i>Тетяна Мартинюк</i> . Музичне життя та освіта німецькомовного населення Північного Приазов'я ХІХ–початку ХХ століть як джерело регіоналізації музичної культури краю	58
<i>Ірина Бермес</i> . Микола Колесса – диригент і педагог.	64
МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА	71
<i>Ірина Романюк</i> . Ритмомелодичні формули українських дум харківських ліриків (на матеріалах з рукописного фонду Володимира Харкова).....	71
<i>Ольга Вальчук</i> . Народномузична стилістика в композиторській творчості Михайла Вериківського	78
<i>Лілія Пасічняк</i> . Удосконалення народного інструментарію як передумова активізації академічного інструментального ансамблевого виконавства України ХХ ст.	82
<i>Світлана Кириєнко</i> . Фольклористично-народознавчі дослідження Півдня України на рубежі ХІХ – ХХ ст.	91
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	98