

85.313(44кр)

М89

Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”
Інститут мистецтв
Кафедра музикознавства та методики музичного виховання

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Колективна монографія



Івано-Франківськ
2015

Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника”
Інститут мистецтв
Кафедра музикознавства та методики музичного виховання

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Колективна монографія



Івано-Франківськ
Видавець Сунрун В. П.
2015

УДК 78.072.2 (477)
ББК 85.313 (4УКР)
М 89

ВІД РЕДАКТОРА

Рекомендовано до друку вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 4 від 31 березня 2015 р.)

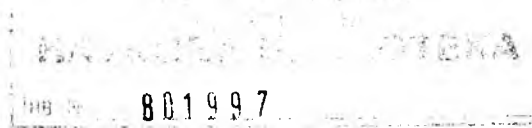
Рецензенти:

Карась Г. В. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужений працівник культури України;

Козаренко О. В. – доктор мистецтвознавства професор факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, член Національної спілки композиторів України.

Редактор-упорядник:

Опарик Л. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.



М 89 Музична україністика: європейський контекст : колект. монографія / [ред.-упоряд. Л. Опарик] ; М-во освіти і науки України, ДВНЗ «Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника», Ін-т. мистецтв, каф. музикознав. та метод. муз. вихов. – Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2015. – 304 с. – 100 пр.

ISBN 978-966-8969-70-6

У колективній монографії викладачів кафедри музикознавства та методики музичного виховання ПНУ ім. В. Стефаника висвітлено євроінтеграційні тенденції розвитку української музичної культури, мистецтва і освіти. Проблематика праць відображає актуальні питання історії національного культуротворення, теоретичні та практичні аспекти композиторської, наукової творчості, музичної педагогіки і виконавства.

Видання адресоване мистецтвознавцям, культурологам, викладачам, студентам та широкому колу шанувальників української музичної культури і мистецтва.

УДК 78.072.2 (477)
ББК 85.313 (4УКР)

ISBN 978-966-8969-70-6

© ДВНЗ «Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника», 2015

Колективна монографія «Музична україністика: європейський контекст» викладачів кафедри музикознавства та методики музичного виховання Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника репрезентує тематичне коло наукових праць, об'єднаних ідеєю відтворення європейської парадигми розвитку української музичної культури, мистецтва і освіти у ретроспективному та сучасному вимірах.

Перший розділ монографії складають дослідження історичних процесів мистецької євроінтеграції української регіональної музичної культури і освіти. Тематика праць включає ретроспекцію музичного життя української діаспори Відня (М. Черепанин), дослідження з історії хорового конкурсного руху в Галичині (М. Ортинська, О. Турянська), висвітлення освітньо-виховних традицій Українського педагогічного товариства «Рідна школа» (Л. Романюк), осмислення процесів українського культуротворення крізь призму музичної діяльності о. П. Бажанського (Н. Кушлик) та галицького педагога-новатора В. Куфлюка (Д. Гусар). Другий розділ доповнює 1-й хронікою музичної Шевченкіани у Станіславові (М. Черепанин) та історичними реконструкціями культурно-мистецького життя міста (Л. Романюк).

Третій розділ вміщує статті, присвячені видатним постатям музичного мистецтва, науки і освіти України. Це дослідження композиторської творчості Ф. Якименка в контексті євроінтеграційних процесів епохи (І. Новосядла), аналіз наукового доробку доктора мистецтвознавства, професора В. Апатського (І. Палійчук), розкриття національних рис індивідуального піаністичного стилю М. Крушельницької (Л. Опарик), висвітлення мистецької особистості Б. Тихонюка (Д. Лесик), знайомство з культурною спадщиною М. Бездільного (Є. Біркова).

Четвертий розділ містить дослідження жанрових аспектів творчості українських композиторів. У полі зору авторів – сучасні тенденції розвитку українського концерту для мідних духових інструментів (І. Палійчук), втілення фольклорних жанрів у фортепіанних творах Д. Задора (І. Таран), жанрово-стильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів у контексті міжнародних взаємин (В. Сподаренко, М. Булда).

Питання теорії і методики музично-виконавського навчання (Л. Опарик, І. Таран, Л. Гундер), практики вітчизняних дитячих конкурсів піаністів (І. Новосядла), публікація маловідомих сторінок щоденника С. Ріхтера (Т. Кальмучин-Дранчук) та аналіз естрадно-джазового напрямку українського акордеонно-баянного виконавства (М. Булда) завершують у статтях п'ятого розділу відтворення розмаїтої мистецької панорами України.

Сподіваємось, що тематика поданих у монографії праць приверне увагу мистецтвознавців, культурологів, викладачів, студентів та широкого кола шанувальників української музичної культури і мистецтва.

Л. Опарик

РОЗДІЛ І

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА В ОСВІТНЬО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ЄВРОПИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ

Миرون Черепанин

ВІДЕНЬ І УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СТОРИЧКИ МИСТЕЦЬКОЇ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ*

Частина 1. (друга половина ХІХ ст. – 1918 р.)

Темі музичного життя української діаспори Відня в музикознавчій літературі присвячено декілька спеціальних наукових досліджень. Окремі статті чи згадки про музичну діяльність українців у Відні знаходимо у дослідженнях А. Вахнянина¹, А. Гнатишина², В. Витвицького³, В. Садовського⁴, Л. Кияновської⁵, Т. Старух⁶,

* Передрук з незначними ред. змінами зі збірника: Записки НТШ. Том ССXXXII. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 233-244; Том ССХІ.VII. Львів, 2004. – С. 465-477.

¹ Вахнянин А. Спомини з життя / Анатоль Вахнянин // Накладом Видавця. З печаті В. А.Шийковського. – Львів, 1908. – 137 с.

² Гнатишин А. З музичного життя у Відні / Андрій Гнатишин // Музичні вісті. – Львів, 1934. – Ч. 4. – С. 3–6.

³ Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади / Василь Витвицький // Сучасність. – 1989. – 218 с.

⁴ Домет [Садовський В.]. Мішцаний хор при храмі св.. Вм. Варвари у Відні / Володимир Садовський // Альманах музичний. Літературна частина першого ілюстрованого Календаря музичного / зложив і упор. Р. Зарицький. – Львів, 1904. – С. 124–135.

⁵ Кияновська Л. Віденська музична україністика і творчість Андрія Гнатишина / Любов Кияновська // Український світ. – 1999. – Спецвипуск. – С. 14–15; Музичні сторінки діяльності українського товариства “Січ” у Відні / Любов Кияновська // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ – початку ХХ століття / гол. ред. О. Федорук. – Київ–Чернівці: РВА “Тріумф”, 1999. – С. 171–181; Основні етапи музичних зв’язків Західної України й Австрії: спроба історичної систематизації / Любов Кияновська // Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноєвропейській культурній шахівниці / упор.: Гаврилів О., Гаврилів Т. – Львів: ВНТЛ–Класика, 2005. – С. 116–132.

⁶ Старух Т. Українсько-австрійські музичні взаємини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / Тереза Старух // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ – початку ХХ століття / гол. ред. О. Федорук. – Київ–Чернівці: РВА “Тріумф”, 1999. – С. 166–170.

Б. Сютя¹, Г. Карась². Значна частина інформації за цією тематикою вміщена на сторінках галицької періодики (“Діло”, “Шляхи”, “Назустріч”, “Український вісник”, “Громадська думка”, “Львівські вісті”) та в повідомленнях музичних часописів (“Артистичний вісник”, “Боян”, “Українська музика”). Саме на цих, на нашу думку, ще недостатньо вивчених джерелах ми зосередили найбільшу увагу. Зібраний матеріал охоплює дві частини: перша – від заснування українських товариств у Відні (друга половина ХІХ ст.) і до кінця існування Австро-Угорщини. Друга частина – 1918–1944 роки. Його систематизація окреслила тематику дослідження, а саме: Шевченківські концерти, музичні видання, “Слов’янське співацьке товариство” та його концертна діяльність, хоровий спів у церкві Святої Варвари, концертне виконавство, музична освіта. На основі зібраного матеріалу нами зроблена спроба змалювати картину українського музичного життя Відня. В процесі аналізу ми дотримувалися хронологічної послідовності і, спеціально не розмежовуючи, намагалися показати його в розтині аматорського і професійного виконавства.

Між великими європейськими містами одне з перших місць щодо багатства пам’яток української культури і традицій займає столиця Австрії – Відень. З давніх-давен він мав жваві зв’язки з українськими землями, а зокрема з Галичиною, адже з 1772 р. був столицею галицьких українців. Відень також вважався центром музичного життя різних народів. Національні меншини столиці гуртувалися у товариства чи громади і, як зазвичай, найбільші свята відзначали спільно, за участі кращих музикантів-виконавців того чи іншого об’єднання. Особливого значення українсько-австрійські культурні взаємини набувають в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., “коли в Європі нарошуються ідеї інтеграції культур поруч з ідеями національної культурної ідентичності, самовизначення. В умовах роз’єднаності української етнічної території на зрізі Австрія – Україна ідеологія культурної близькості займала поважне місце, а культуротворча вісь “Відень – Львів”, “Відень – Чернівці”, “Відень – Київ” не тільки

¹ Сютя Б. Вплив австрійської музики початку ХХ ст. на розвиток української музичної культури / Богдан Сютя // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ – початку ХХ століття / гол. ред. О. Федорук. – Київ–Чернівці: РВА “Тріумф”, 1999. – С. 158–163.

² Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. – 1164 с.

позитивно позначалася на розвитку української культури, але їй сприяла її органічному входженню в західну культуру”¹.

Одним із найбільших українських товариств у Відні вважається товариство “Січ”, засноване 1866 р. А. Вахнянином. Вагомим завданням товариства було відзначення шевченківських роковин. У часі свого заснування “Січ” організувала перший концерт пам’яті п’ятих роковин смерті Тараса Шевченка². “Було це взагалі перше українське свято в честь Шевченка, що незабаром поширилося і на Галичину, щоб згодом стати національним святом усіх українців”³. Хором диригував Ферхгот-Товачовський, а з промовою виступив організатор товариства Анатоль Вахнянин.

Другу річницю свого існування товариство “Січ” відзначало концертом пам’яті Т. Шевченка. На вечорниці, що відбулися 1 березня 1868 р., були запрошені інші слов’янські товариства (сербська “Зоря”, хорватсько-словенський “Юг”, чеські “Влтава”, “Славія” і “Моравія”, словацький “Татран” і “Русская основа”), у тому числі й “Товариство слов’янських співаків”, яке, зокрема, виконало українські народні пісні “Біду собі купила”, “Ой під гаєм”, “Ой на горі та жінці жнуть”.

Мабуть, чи не вперше були виконані у Відні обробки і композиції Миколи Лисенка, який у 1867–1868 рр. навчався у Лейпцизькій консерваторії. На вечорі звучали українські солоспіви “Та не жур мене, мати”, “Ой у полі та й у Боришполі”. Дописувач із Відня повідомляє: “Тут похвалити треба мотив народний, а величатись нам, Русинам, талантом великого нашого п. Л. (Лисенка. – М. Ч.), котрий із повним чуттям підобрав супроводи на Ріан-і до сих народних фантазій і посвятив їх закладникам товариства... Відтак проспівав хор знов композицію п. Л[исенка] “Ой у лузі при березі” – гостям слов’янським у вподобу, а народові нашому славу”⁴. Вечір закінчився співом двох народних пісень у супроводі ліри, що переконливо піднесло авторитет “Січі” серед інших братніх товариств у Відні.

Пам’ятним був Шевченківський вечір, проведений 9 березня 1875 р. за участі слов’янських товариств і українських послів (Геровського і Наумовича). Січовий хор під проводом Гапоновича виконав композиції М. Лисенка “Ой у лузі при березі” і сам диригент у супроводі фортепіано відспівав пісню “Нащо мені чорні брови”, а

також хорові твори І. Воробкевича “Огні горять” і одну з найвідоміших композицій “Палій”. Крім українських народних пісень, звучали твори австрійського композитора Ф. Шуберта “Der Erlkönig” (соло Фояровича у супроводі фортепіано) та італійця В. Белліні – Вступ до опери “Норма” (соло на цитрі Гапоновича)¹.

Серед визначних українських виконавців на Шевченківських концертах у Відні була піаністка Геронима Озаркевич. Виступаючи 1884 р. з творами Л. Бетховена і М. Лисенка, вона показала високий рівень техніки, глибоке розуміння і відчуття музики. На цьому концерті виступав хор під керівництвом С. Шухевича, який виконав три твори А. Вахнянина “По морю”, І. Воробкевича “Ой чого ти почорніло” і М. Вербицького “Хор косарів”. З інших концертантів відзначалися співачка Л. Буша та чеський скрипаль Л. Коллер².

Крім “Січі”, ще одним великим українським товариством була “Громада”, заснована 1892 р. У перші роковини свого існування “Громада” влаштувала святковий концерт, присвячений пам’яті Т. Шевченка³. Це була перша маніфестація, де новоутворене товариство могло заявити про себе в очах широкого слов’янського світу, показати українське мистецтво і визначити в цей спосіб своє становище серед інших товариств.

Вступне слово виголосив член “Громади” К. Студинський. Хор товариства з 12 співаків під орудою І. Туркевича виконав великий твір А. Вахнянина “Урра у бій”, квартет І. Воробкевича “Гомоніла Україна”, О. Нижанківського “Гімни слов’янські”. У концерті брали участь також і представники інших національностей. Німкеня Магдаліна Крацерівна (дружина д-ра Турина) у фортепіанному супроводі І. Туркевича виконала дві українські народні пісні: “Нащо мені чорні брови” і “Чом ти, милий, пилом припав” (в обробці М. Лисенка. Її меццо-сопрановий голос, чистий і ніжний, зачарував усіх гостей. Полька К. Карчевська демонструвала своє мистецтво у грі на фортепіано (у творі Ф. Яронського “Chant d’Ukraine”). Вона також акомпанувала в хорах на чотири руки разом із німкенею Гаймбахівною.

До успіху концерту долучився виступ дуету у складі Володимира Терлецького (скрипка) та Івана Туркевича (фортепіано). Молоді артисти виконали композицію Раффа “Ларгетто” і Скарлатті

¹ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. – С. 871.

² Вахнянин А. Споми́ни з життя. – Львів, 1908. – С. 77.

³ Марітчак Т. Минуле віденської “Січі” // Над синім Дунаєм. – Відень, 1932. – С. 139.

⁴ Правда. – 1868. – 15 берез. – Ч. 10 і 11.

¹ Правда. – 1875. – 18 березня. – Ч. 6.

² Діло. – 1884. – Ч. 27.

³ Діло. – 1893. – Ч. 121.

“Тарантела”. Завершився концерт національним славнем “Ще не вмерла Україна”.

2 червня 1894 р. “Громада” влаштувала Шевченківський концерт, в якому взяли участь першорядні слов’янські музичні сили з Відня. Концерт відкрив голова товариства Володимир Садовський. Належить піднести солоспів концертної співачки Б. Вольської, яку слов’янський світ визнавав як одну з найкращих своїх сил. Із вдячністю зверталися до співачки організатори свята “за її прихильність для Русинів та за її труд, котрого не пощадила, щоби з Болгарії, де концертувала, наспіти до Відня”¹.

Цікавим був виступ віртуоза на контрабасі Мішколва. Його артистична і свого роду дуже оригінальна гра могутністю тонів зачаровувала всіх і часто нагадувала звуки української кобзи. А диригент хору “Слов’янського співацького товариства” А. Бухта склав дуже вдалий супровід до пісні І. Лаврівського “Осінь”, побудований за українськими народними мотивами.

На Шевченківському концерті у травні 1897 р. хор товариства під проводом о. Володимира Садовського виконав декілька творів Дениса Січинського. Виступала також учениця консерваторії співачка Зельман (М. Лисенко “На городі”), піаністка Дюрковецька (А. Рубінштейн “Русская и трепак”). На влаштованих “Громадою” після концерту традиційних вечорниць співав хор товариства “Січ”, яким вправно диригував С. Яричевський².

З роками у Відні виникали нові товариства, які також вважали своїм святим обов’язком відзначати Шевченківські роковини. Ці товариства на початку свого заснування ще не мали власних музичних сил і тому на свої вечори запрошували колективи інших об’єднань. Шевченківське свято організували робітничі товариства “Поступ” і “Родина” за участю “січового” хору. Треба сказати, що обидва новостворені товариства робили багато корисних справ для розбудження і піднесення громадського та національного духу українців Відня.

На концерті, що відбувся 26 травня 1907 р., хор “Січі” виконав низку творів українських композиторів: “Боеві гимни”, “Смело, друзья”, “Марсельезу” в гармонізації Станіслава Людкевича, “Даремне пісне” Д. Січинського, “На воді” Ф. Мендельсона, “Було колись” Ф. Колесси, “Іван Гус” М. Лисенка. Хором керував С. Людкевич, який

перебував у Відні (з 1907 до 1909 рр.) і котрому Остап Грицай у своїй рецензії склав щире подяку “за труд, який завдав собі, приймаючи на себе диригентуру та акомпанемент – грандіозний акомпанемент”¹. “Дворічний побут у Відні, – пише З. Штундер, – одному з найбільших тогочасних культурних центрів Європи з його багатими музичними традиціями і надзвичайно інтенсивним музичним життям на початку ХХ ст., дав змогу молодому композиторові вивчити музику різних епох і стилів, познайомитися і ввійти у взаємини з видатними музикантами”².

Баритонове соло пісень українських композиторів М. Лисенка (“Мені однаково”), Д. Січинського (“Дума про гетьмана Нечая”), М. Волошина (“Ой гляну я”), Я. Ярославенка (“Ой нависли”) виконував знаний місцевим жителям диригент церковного хору Роман Прокопович. У скрипковому соло дебютував Максимович. Його завдання було тим складніше, що українська публіка впродовж кількох років звикла до високоартистичної гри Євгена Перфецького. Та Максимович гідно заповнив місце свого попередника. Його виконання складних творів Й. С. Баха, Г. Венявського та інших композиторів було вправне і високотехнічне.

Велику допомогу в підготовці молодіжного хору до Шевченківського концерту (20 травня 1909 р.) надав диригент “Львівського Бояна” Михайло Волошин. Цей концерт організували з особливим старанням. На святково прибраній сцені був встановлений бюст Т. Шевченка (роботи Терещука) і його ж портрет (пензля генерала Павлюха). Промову виголосив посол Григорій Цеглинський, хором керував Роман Прокопович. “Та найбільша вдячність належить п. д-ві Головацькому, віденському лікарєві, не тільки за його гарний теноровий солоспів, але й за те, що своїм заходом і коштом придбав нам виступ п. Кароля Грея, артиста віденської Опери, зі скрипковим сольом, що було чи не найяснішою точкою концерту”, – повідомляв дописувач із Відня³.

Одним із найцікавіших і свого роду перших був концерт на честь Т. Шевченка і М. Лисенка, що відбувся 1913 р. Товариства “Кружок земляків” і “Січ” вирішили поєднати в ньому спогади двох найдорожчих українському серцю творців. На заклик цих товариств у залі “Учительського Дому” зібралося дуже багато української

¹ Діло. – 1894. – Ч. 137.

² Діло. – 1897. – Ч. 104.

¹ Діло. – 1907. – Ч. 110.

² Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973. – С. 14.

³ Діло. – 1909. – Ч. 114.

інтелігенції, прийшли також репрезентанти інших слов'янських народів (між ними шанувальник українського поета проф. посол Массарик). Концерт відкрив посол д-р Лонгін Цегельський. У святочній промові, з незвичайним риторським талантом і здібністю до мистецького синтезу, Цегельський вказав передусім на те, що єднає геній Шевченка з генієм Лисенка. “Вони дали українському народові питому національну ідеологію, – наголошував промовець. – Вони оба вийшли поза межу етнографізму, а станули один у поезії, другий у пісні на ґрунті самостійної, свідомої себе нації...”¹.

Музична частина програми була присвячена переважно творам М. Лисенка, які виконували чоловічий і мішаний хори під проводом Савчина. Найбільш вдалим був виступ піаністки Софії Дністрянської у дуеті зі скрипалем Грезером. З великою пластичністю передала артистка всі нюанси музики М. Лисенка, “ніжність і глибокiсть тону в кантілені, елементарну енергію і веселість у звуках танцю”². С. Дністрянська виконала також фортепіанний концерт (d-moll) А. Рубінштейна у супроводі другого фортепіано. Цей великий, написаний за слов'янськими мотивами концерт у виконанні Дністрянської виходив далеко за межі традиційних виступів. “Понад віртуозною технікою панував незвичайний темперамент та глибоке відчуття прегарних мотивів концерту”, – писала українська преса³. Артистка відтворила думки і бажання композитора, що визнали фахівці, які пригадували собі виконання цього концерту найкращими учнями А. Рубінштейна.

Перша світова війна загальмувала розвиток української музичної культури. В окупованій ворогом Галичині не було змоги розгорнути діяльність у сфері духовного життя, зокрема музики. “Під злиднями воєнних подій перервався шлях, по яким ступав її розвій, – писав Осип Залеський, – тиха праця синів Музи устала, а вони самі розбрелися по широкім світі серед невзгодин воєнного життя”⁴.

Однак, незважаючи на воєнні події, музичне життя у Відні не завмирало. Українські товариства традиційно вшановували пам'ять Великого Кобзаря. Серед виконавців з'явилися нові імена: оперний співак Олександр Семенів, віолончеліст Богдан Бережницький, піаністка Наталя Кмицикевич. Шевченківські свята влаштовували й

учнівська молодь семінарських курсів у Відні. Хор семінару під управою Івана Левицького виконав декілька складних творів українських композиторів: К. Стеценка (“Заповіт” і “Сон”), С. Людкевича (“Ой, Морозе, Морозенку”), В. Матюка (“Цвітка дрібная”) та Д. Січинського (“Бабине літо”). Останній твір із природним ліризмом приємним сопрановим голосом заспівала М. Музиківна. І. Левицький також підготував сольні виступи ансамблю скрипалів, які вказують на успішну працю молоді і, як пише О. Залеський, “виробляють у виконавців більшу музикальність та артистичне вдоволення”¹.

Лихоліття війни спричинили жертви і каліцтва. На допомогу потерпілим віденці створювали відповідні комітети, які влаштовували вечори з виступами українських артистів. Зібрані пожертви надходили до Фонду інвалідів Українських Січових Стрільців.

На Шевченківському концерті 7 липня 1917 р. серед різноманітної публіки було багато поранених українців. Святочну промову “Чого ми тепер звиваємо Шевченка?” виголосив Богдан Лепкий. Мішаний хор під диригентурою Клімова виконав композицію М. Вербицького “Заповіт” із басовим соло Г. Бавмана та декілька народних пісень в обробці Ф. Колесси і С. Людкевича. А на закінчення – кантату М. Лисенка “Б'ють пороги” (сл. Т. Шевченка). Серед солістів добрим голосом (меццо-сопрано) виділялася оперна співачка Анда Остапчук. Виконані нею твори М. Лисенка “Ой одна я, одна” й О. Нижанківського “Минули літа молодії” справили присмне враження на слухачів концерту².

Не менш важливе значення у культурному становленні українців мала і видавнича справа. Проте ця сторона діяльності українських товариств не була поставлена на професійній основі.

У час війни (на початку 1915 р.) у Відні створено “Українську Культурну Раду”³. В ній організовано три секції: народного, середнього і вищого шкільництва. За великої кількості українських емігрантів робота цієї Ради була досить інтенсивна: щонедільні виклади для інтелігенції, літературні вечори, секційні заняття і т. ін. Редакційний комітет працював над українськими шкільними підручниками для народних шкіл, видавав збірники популярних пісень. Однак через масовий виїзд українців із Відня до відвойованих

¹ Діло. – 1913. – Ч. 115.

² Діло. – 1913. – Ч. 115.

³ Діло. – 1913. – Ч. 115.

⁴ Залеський О. З сучасного українського музичного життя // Шляхи. – Львів, 1916. – С. 534.

¹ Залеський О. Концерт на честь Шевченка у Відні // Діло. – 1916. – Ч. 96.

² Діло. – 1917. – Ч. 161.

³ Vox Veritatis. Українська Культурна Рада // Шляхи. – Львів, 1917. – С. 195–199.

Галичини і Буковини діяльність “УКР” у деяких напрямках припинилася.

Українська Культурна Рада видала три збірники пісень із нотами. Одне з цих видань (збірка “Жовтневських пісень” Ю. Федьковича. – Відень, 1915) не мало відповідної фахової вартості. Автор критичної оцінки видання зазначав: “З точки погляду культурної і політичної та виховуючої – ця збірка неможлива”. Він доводив, що не є завданням “УКР” ширити “несимпатичні нотки” воєнного психозу, рабського приниження та лакейства. “Не Культурна Рада, – переконує дописувач, – тільки Загальна Українська Рада мала рішати, яку політичну брошуру чи розвідку, з яким змістом і в якій мові корисно для нас пускати у світ”¹.

Досконалішим виданням “УКР” є збірник “Ще не вмерла Україна: Співаник з великих днів” (Відень, 1916). Накладом Центральної Управи УСС вийшов “Співаник УСС” (Відень, 1918). Його артистична вартість “полягає на згармонізуванні численних ілюстрацій зі змістом пісень і переплетенню їх історичними картинами”².

До менш вартісних збірників виданих у Відні О. Залеський відносить “Сім пісень для вояків” (накл. “Союзу визволення України”, 1915). Сюди ввійшли загальновідомі українські народні пісні, до яких з невідомих причин були вміщені інші тексти. Аналізуючи це видання, автор рецензії зауважує: “Кожна пісня має записану в нотах мелодію, але ні одна з тих мелодій не є вірна, а кінцева “Видиш, брате” у фортеп’янім обробленні є дійсним музичним дивоглядом”³.

Крім уже згаданих видань, за два роки війни (1915–1916) вийшли у Відні три збірники хорових творів, а саме: “Воєнні квартети” Ф. Колесси, “З воєнних пісень” і “З життя Українських Січових Стрільців” (збірник пісень УСС) М. Гайворонського. Мелодійність голосів та багата і різноманітна гармонія пісень Ф. Колесси (написаних на слова О. Маковея, Б. Лепкого, В. Щурата) дає доказ про певність і солідарність його праці. “Саме видання (накладом Заг. Укр. Культурної Ради) робить гарне враження старанним викінченням”⁴.

Збірка “Стрільцькі пісні”, що вийшла накладом Музичного товариства “Ліра”, містить популярні між стрільцями військові пісні

на слова С. Чарнецького. Загалом вони змальовують життя українських воїнів у стрілецькому таборі. “Ця збірка має не тільки музичну вартість, але також й історичну як свідчення наших визвольних боїв”¹. У цьому ж видавництві були ще видані “Два українські гимни” (“Ще не вмерла Україна” і “Не пора”) в обробці для фортепіано.

Крім українських товариств, у Відні існувало “Слов’янське співацьке товариство”, яке 1891 р. прийняло до своїх членів українських студентів (академіків). Це були переважно члени товариства “Січ” К. Студинський, В. Миколаєвич, Р. Придаткевич, Я. Тишовницький, К. Петровський, К. Явецький, М. Іванець, Л. Бачинський, І. Партицький, В. Павлик. Хорове товариство нараховувало близько 100 співаків (чоловіків і жінок). До його репертуару входили кращі твори слов’янської музики. На першому концерті 15 грудня 1891 р. були виконані пісні майже всіх слов’янських народів, а з українських – П. Нішинського “Закувала та сива зозуля” у супроводі військового оркестру. “Диригент А. Бухта, – як повідомляє з Відня дописувач, – дуже добре зрозумів духа пісні, вона вельми сподобалась і безперечно досягне великий успіх”².

“Слов’янське співацьке товариство” в наступному 1892 р. приступило до вивчення композицій М. Лисенка “Іван Гус” та О. Нижанківського “Гуляли, гуляли”. Також було заплановано взяти участь у величому відзначенні 25-літнього ювілею українського товариства “Січ”. Члени проводу “Січі” звернулися з проханням до “Слов’янського співацького товариства”, щоби на всіх друкованих документах (штампах, запрошеннях, етикетках і т. ін.) були написи й українською мовою.

Крім музичних заходів “Слов’янське співацьке товариство” виконувало ще й гуманітарну місію. За його ініціативою було започатковано рятівничу акцію для словенців югославської країни, потерпілих від землетрусу. До комітету 50-ти репрезентованих слов’янських товариств входили й українська “Січ”, представлена заступником її голови О. Петровським³.

Поза різноманітні громадські справи “Слов’янське співацьке товариство” продовжувало активну концертну діяльність. 5 грудня 1895 р. було влаштовано концерт, програма якого складалася з творів

¹ Vox Veritatis. Українська Культурна Рада // Шляхи. – Львів, 1917. – С. 197.

² Месарук О. Співаник стрільців // Діло. – 1918. – Ч. 225.

³ Залеський О. З сучасного українського музичного життя // Шляхи. – Львів, 1916. – С. 535.

⁴ Залеський О. З сучасного українського музичного життя // Шляхи. – Львів, 1916. – С. 536.

¹ Там само.

² Діло. – 1891. – Ч. 266.

³ Діло. – 1895. – Ч. 84.

слов'янської музики, між якими звучав твір І. Воробкевича “Ой чого ти почорніло”. Хорами керував Теобальд Кречмер¹.

7 травня 1897 р. відбувся великий концерт цього музичного товариства². Його програма складалася з двох частин. У першій частині звучали 5 хорів (твори д-ра І. Брачма, С. Монюшка, хорові пісні в гармонізації М. Губада, В. Макраняча), басове соло співака придворної опери Вільгельма Геша, сопрановий дует ц. к. (цісарсько-королівських) співачок Едіт Валькер і Анни Новак. Друга частина була представлена творами А. Дворжака “Stabat Mater”. Крім того, оркестр ц. к. придворного капелмейстера Едварда Штрауса відіграв твори В. Желенського “В Татрах” і А. Дворжака “Слов'янські танці” та “Легенди”. Соло виконував співак придворної опери Франц Пацаль. Цей перший, такий величавий у Відні концерт красномовно демонстрував, який справді величний хор має “Слов'янське співацьке товариство”. Таких успіхів хор зміг досягнути після того, як його диригентом став славнозвісний слов'янський композитор М. Губад, колишній директор “Словенського національного товариства співаків” у Любляні.

Успіх концерту був не до вподоби німецькій шовіністичній пресі. Так, газета “Deutsche Zeitung” із задрістю сприйняла славу “Слов'янського співацького товариства”. Вона назвала “зухвальством” повідомлення у німецькій пресі про концерт і “вибештала співаків придворної опери за співпрацю зі слов'янами, бо, мовляв, недопустимо, коли співачка, з роду американка (Едіт Валькер), допомагає “ображати німецький Відень”³.

Тематична українська преса також розгорнула широку дискусію з приводу слов'янського концерту, який “дав наглядний доказ великої і совісної праці того товариства”. Водночас кореспонденти висловлювали жаль у зв'язку з відсутністю української пісні і рекомендували товариству “Львівський Боян” нав'язати дружні стосунки зі “Слов'янським співацьким товариством” для обміну музичними творами. “Користь буде велика, – пише “С. Я.” (Сильвестр Яричевський), – наша Русь познакомиється з творами Музи інших братніх народів, розширить свій трохи завузький музикальний світогляд, та й наша рідна пісня задзвонить голосною луною по

наддунайській столиці, а тоді і для нас буде слава та й на наших композиторів сплине який промінчик заслуженого признання”¹.

До слави українського музичного мистецтва за межами краю значною мірою причинилася церква Святої Варвари у Відні. Незважаючи на те, що Галичина територіально належала до Австрії (від 1772 р.), європейська музична культура з такими іменами, як Гайдн, Моцарт, Бетховен не мала помітного впливу на українське музичне життя. Не було ще відповідної підготовленості, фахової основи щодо сприйняття цієї музики. Для Галичини більше значення мала східноукраїнська культура. Її шлях до Краю пролягав через столиці Австро-Угорської імперії – Відень. Там існувала греко-католицька церква Святої Варвари і в ній виховували греко-католицьких семінаристів. При церкві гуртувалося ціле українське поселення з Галичини. З історії відомо, що ця церква мала вирішальне значення у культурному відродженні української музики.

1884 року виповнювалося століття відтоді, “як цісар Йосиф II підписав декрет, призначаючи Русинам віденським церкву Святої Варвари”². На ювілейні урочистості з Галичини прибув композитор П. Бажанський зі своєю донькою Галиною. Хор українських вихованців духовної семінарії виконував найкращі пісні українських авторів. Між співаками відзначалися барвистим, сильним і добре поставленим голосом вихованець Романовський, тенори д-р Милькович і д-р Стоцький – “спів їх був імпозантний і трогоучий”³.

Треба справедливо визнати, що хор вихованців духовної семінарії у 1890–91-х роках був досить слабкий, що не робило честі єдиній греко-католицькій парафіяльній церкві Святої Варвари у Відні як представникові української нації. Місцеві жителі надавали в той час перевагу церкві російського посольства у Відні й щонеділі відвідували її, аби насолодитися співом церковного хору. Українська церква Святої Варвари не приваблювала мистецтвом співу. Цим вона відвертала своїх вірних, які в іншій церкві могли почути справді артистичне хорове виконання.

Такий стан церковного співу не був виною вихованців греко-католицької духовної семінарії. Вони намагалися згладжувати брак голосів, співаючи то одну, то іншу вокальну партію, але це не давало

¹ Діло. – 1895. – Ч. 260.

² Діло. – 1897. – Ч. 89.

³ Діло. – 1897. – Ч. 89.

¹ Я [ричевський] С. Концерт слов'янського співацького товариства у Відні // Діло. – 1897. – Ч. 99.

² Діло. – 1884. – Ч. 35.

³ Діло. – 1884. – Ч. 57.

бажаного результату. Вина в тому була безпосередньо самих консисторій, які скеровували до віденської семінарії молодь, не звертаючи уваги на голосові дані претендентів. Якість церковного хору могли поліпшити студенти інших (світських) закладів, об'єднаних у товариство “Січ”. Членами цього товариства була раніше більша частина хору вихованців. Але в цих роках ректорат віденської семінарії забороняв вихованцям належати до академічних товариств. Зрозуміло, що така заборона була непотрібна і шкідлива.

Щоби тому зарадити, уболівальник за справу церковного співу Ф. Замора вніс низку пропозицій. Першою справою необхідно було, щоби консисторії за рівних даних висилали до Відня співаків. Друга справа залежала від ректора духовної семінарії, який і був парохом церкви Святої Варвари. Він повинен був із двох дяків (роботу яких і так виконували вихованці) залишити одного дяка, а кошти на другого поділити між 5–6 запрошеними співаками із числа світських людей. Таким чином, – переконував Ф. Замора, – хор вихованців збільшиться і поліпшиться якісно. “Так робить грецька церква. Той проєкт міг би дуже гарно перевести з великою користю для церкви Святої Варвари в порозумінню з віденським намісництвом ректорат віденського семінаря”¹.

Питання хорового співу у церкві Святої Варвари порушували і наступного, 1891 року. Тут дописувач із Відня повідомляє, що на 12 вільних місць духовної семінарії, консисторії і того року не прийняли жодного співака. В цій ситуації автор змушений звинувачувати д-ра Т. Сембратовича, “котрий не настояв, щоби бодай з львівської дієцезії прийшли до семінара співаки”. Водночас він висловлює сподівання, що в наступних роках “наші консисторії будуть оглядніші і в інтересі обряду та піднесення церкви Святої Варвари вишлють до віденської духовної семінарії рік-річно по кілька співаків”².

Хор церкви Святої Варвари став на належну мистецьку висоту з приходом о. Володимира Садовського, який керував ним із 1894 до 1901 року. Крім В. Садовського, багато діячів української музичної культури своє професійне становлення і зростання пов'язували з Віднем. Тут вони навчалися, працювали педагогами, співали в опері, виступали з концертами.

Про виступи окремих виконавців на сценах Відня повідомляли періодичні видання Галичини, присвячуючи цим подіям розгорнуті

статті, рецензії і повідомлення. Серед відомих концертантів – піаніст Олександр Зарицький (1834–1895), що походив з української родини Львова. Знаний віденський музичний критик Едвард Ганслік згадує його виступ у Відні 1868 року. У своїй рецензії він пише, що молодий талановитий піаніст і композитор, який з успіхом дебютував у Парижі й Лондоні, був би без сумніву і у Відні зробив більше враження, якби не те, що виступав після кількох концертів Антона Рубінштейна. Була це на той час для кожного піаніста некорисна обставина виступати після виконавця світової слави. Проте успіх Зарицького продовжував поширюватися іншими містами Європи, адже “мусів бути небуденним віртуозом, коли грав у ляйпцігському “Гевандгаузі” (1863), що становило рід високого відзначення, яке випадало найвизначнішим мистцям”¹.

Великий успіх мали виступи учнів відомої піаністки Софії Дністрянської (у роки її викладацької праці у Віденській консерваторії). В їх грі “було всюди чути сильний вплив кермуючої індивідуальності, яка не терпить нічого недокінченого та ділетантського й веде молоді уми в глиб музичної гущі певними шляхами”². Особливо відзначилися Г. Лагодинська, О. Марітчаківна, О. Сидоракина, С. Левицька, М. Доскочівна.

Багато талановитих українців удосконалювали свою майстерність у Віденській консерваторії. Із співаків добре відомий Євген Гушалевич – оперний та камерний співак (драматичний тенор). Він прибув до Відня 1888 року. Після правничих студій О. Гушалевича було прийнято на перший відділ оперного співу. Дирекція консерваторії поручилася за два роки (за умови старанного навчання) підготувати його як завершеного оперного співака. При вступі до консерваторії Гушалевич виконав перед учителями декілька коротеньких пісень, з чого “всі були одушевлені його голосом металічним, а при тім м'ягоньким, а не менше і чистою інтонацією”³. Закінчивши 1890 року консерваторію у класі Й. Генсбахера, Є. Гушалевич виступав на представленні оперної школи. Про цей виступ тодішнього учня рецензент “N. fr. Presse” пише: “Пан Гушалевич впливав своїм певним співом на публіку, дивуючи її”⁴.

¹ Чарнецький С. Відбиті від рідного берега: Олександр Зарицький // Нагустріч. – Львів, 1934. – Ч. 15.

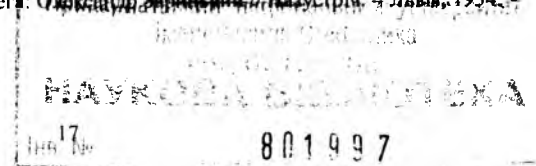
² Діло. – 1918. – Ч. 139.

³ Діло. – 1888. – Ч. 228.

⁴ Діло. – 1890. – Ч. 111.

¹ Діло. – 1890. – Ч. 217.

² Діло. – 1891. – Ч. 236.



Вокального мистецтва навчався у Відні й Олександр Носалевич. Він потрапив до австрійської столиці не знаючи ні мови, ні побутових обставин, не маючи потрібних коштів на проживання. Мав Носалевич лише сильну волю і безмежну любов до мистецтва, а до того – прекрасний голосовий матеріал. Наполегливість і непохитна воля допомогли йому побороти всі труднощі. Важкою працею О. Носалевич забезпечив собі скромне утримання і за три роки навчання довів, що він у Віденській консерваторії є найкращим її учнем і приносить честь навчальному закладові та своїм професорам.

Про здібності О. Носалевича свідчить обставина, яку описує Домет (В. Садовський). У січні 1899 року музичне товариство, яке утримувало консерваторію, давало свій концерт за участю найзнаменитіших європейських співаків. Сталося так, що один із них раптово захворів. Тоді директор консерваторії, придворний капельмейстер Фукс не завагався за два дні перед концертом запросити О. Носалевича замінити хворого. З тим важливим завданням наш співак справився успішно.

18 лютого 1899 року О. Носалевич виступав в операх “Дон-Жуан”, “Весілля Фігаро”, “Марта” і чарував публіку милозвучним басом, коректною грою. Його професори (д-р Й. Генсбахер, Г. Росс) першими привітали шляхетну і до найдрібніших подробиць професійну гру талановитого учня. Виступом О. Носалевича був надзвичайно захоплений галицький музичний критик В. (Домет) Садовський. Він писав: “У него слічний великий талант, він віддає свої постати не механічно, без мислі, не співає, як-би який фонограф без нюансів; він вливає в свої постаті духа жите, перешибає їх животворним своїм огнем, він своїм талантом творить не менекнів, а живії ества, пронимаючи їх іскрою, котру вирвав Прометей з громової стріли Зевса...”¹.

Крім О. Носалевича, у Віденській консерваторії 1899 року почав своє навчання Іларіон Козак (оперний співак-тенор), якого завдяки його старання і здібностям звільнено від усяких оплат. Водночас там закінчувала навчання відома галицька піаністка Ольга Окуневська – учениця М. Лисенка. По класу скрипки навчався Богдан Дяків. Згадані виконавці брали участь у Шевченківському концерті (березень 1901 р.) – в 40-ві роковини смерті поета – влаштували українське робітниче товариство “Поступ” і “Січ”.

Галицькі часописи схвально відгукнулися й про виступи українських скрипалів у Відні: скрипкового дуету Євгена Перфецького і Богдана Дяківа, віолончеліста Богдана Бережницького. Саме Є. Перфецький був перший серед скрипалів, хто склав іспит зрілості у Віденській консерваторії (першою серед піаністів була Ольга Окуневська). Цікаву інформацію подає преса про виступи скрипальки Єлизавети Щедровичівни (учениці проф. О. Шевчика і Л. Ауера), яка своєю віртуозною грою захопила слухачів. “Палкий темперамент, світла техніка, знаменита гра, також інтерпретація, засоблена хорошим розумінням, широкий повний тон – отсе прикмети молодої артистки”, – писала про Щедровичівну одна з віденських газет. Фахівці порівнювали її гру з грою Ф. Ондрічка і пророчили українській скрипальці світову славу. А Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові пишався тим, що міг “позискати таку знамениту наукову силу” для своїх викладацьких потреб¹.

Варто згадати і працю проф. Івана Левицького серед молоді семінарських курсів у Відні. Крім семінарського хору, ним був створений скрипковий ансамбль, який протягом кількох років брав участь у святкових імпрезах шкільних закладів. Такі збірні, вишколені проф. Левицьким скрипкові виступи, як підкреслював О. Залеський, “вказують на успішну працю молоді і виробляють у виконавців більшу музикальність та артистичне відновлення”².

Узагальнюючи сказане, наводимо такі тези:

Характерною ознакою українського музичного життя Відня в період з другої половини XIX ст. до 1918 року були єдність і згуртованість українських і слов'янських товариств у проведенні національних заходів, спільне відзначення святкових дат, взаємодопомога й участь у концертах музичних сил того чи іншого громадського об'єднання.

Українське культурне життя Відня мало сприятливі умови для свого розвитку. Столиця Австро-Угорщини була тим місцем, де ніхто не обмежував культурно-громадську діяльність українців.

У концертних програмах своїми творами дебютувало багато слов'янських композиторів. З українських – М. Лисенко, М. Вербицький, В. Матюк, А. Вахнянин, І. Воробкевич, Ф. Колесса, О. Нижанківський, Д. Січинський, С. Людкевич та ін. Їх твори

¹ Домет [Садовський В.]. Письмо з Відня // Діло. – 1899. – Ч. 37.

¹ Діло. – 1906. – Ч. 188.

² Діло. – 1916. – Ч. 96.

отримували схвальні відгуки фахівців, музичних критиків і шанувальників українського музичного мистецтва.

Святкові концерти, в яких звучали твори українських авторів, підносили авторитет української нації в очах європейських народів. Традиційно концерти завершувалися співом національного славню “Ще не вмерла Україна”.

Поряд з аматорами в концертах брали участь професійні виконавці, що сприяло підвищенню якості виступів, прагненню до постійного вдосконалення. Професійний рівень українських співаків і музикантів відповідав тогочасним вимогам європейської музичної культури. Багато хто з них досягли вершин світової слави.

Творча праця українських музикантів у час воєнних подій була незначна, але все ж таки спостерігалися деякі поступи її удосконалення. Українські товариства продовжували організовувати концерти, більшість з яких відповідала тематиці воєнного часу. Музичні видання, які з відомих причин не могли з’явитися у Галичині, уперше побачили світ саме у Відні.

Консолідує роль у згуртуванні різних віденських товариств відіграло “Слов’янське співацьке товариство”. Його продуктивна діяльність позитивно впливали на розширення культурного світогляду музикантів, була яскравим прикладом творчого співіснування братніх слов’янських народів.

Вирішальне значення у національному й культурному відродженні віденських українців мала церква Святої Варвари. Тут уперше (ще в кінці XVIII ст.) прозвучали твори Дмитра Бортнянського, що дало поштовх до поширення східноукраїнської музичної культури на землі Галичини. Хоровий спів у церкві Святої Варвари переживав період занепаду і піднесення. Його стан залежав від ставлення церковної влади, яка формувала кадри для духовної семінарії у Відні, і безпосередньо від особистості самого диригента хору.

Талановита українська молодь мала реальну можливість продовжувати своє навчання і вдосконалювати фаховий рівень у музичних закладах Відня. Співаками і музикантами опікувалися авторитетні професори, які вкладали багато сил і творчості в підготовку професійних виконавців.

Українські мистці залишили по собі у Відні незатертий слід свого перебування – самобутню українську культуру. Їхні зв’язки з тим могутнім культурним центром були завжди живі й рідко

переривалися. Наш народ черпав творчу наснагу з Відня, водночас і впливав безпосередньо на Відень.

Частина 2. (1918 – 1944 рр.)

Перша світова війна спричинила несприятливі умови для розвитку української музичної культури Відня. Однак суспільно-громадське життя не завмирало завдяки діяльності українських товариств, які спільно з молодими музикантами щорічно підтримували традицію вшанування пам’яті Кобзаря та інших національних свят. Серед відомих “віденців” – Богдан Бережницький (віолончеліст і концертмейстер віденської “Volksoper”), Михайло Карський (співак, засновник власної школи та методики співу. Його педагогічна праця здобула визнання на інтернаціональному педагогічному конгресі в Парижі й опублікована французькою мовою), Дарія Каранович-Гординська (піаністка), Мирослава Левицька (викладач музичної школи з класу фортепіано), Михайло Дуда (співак-тенор), Іван Савка (оперний співак-хорист), Мирослав Занько (скрипаль).

Студентами Музичної академії були піаністи Софія Дністрянська, Володимира Божейко, Галя Левицька-Крушельницька, Галина Лагодинська-Залеська, Тарас Микиша, Любка Колесса, Антоніна Ярошевич, Марта Кравців-Барабаш, Галина Тимінська-Василяшко, Руслана Антонович, Микола Бринь, Ольга Бережницька, Оксана Цурковська, Наталія Ляхович, Юрій Цибрівський, Роман Стецура, Ірина Лончина, Мирослава Глининська, Северин Сапрун, Ольга Мечник, Таїсія Голіната-Богданська, Олександр Омельський; скрипалі Іван Ковалів, Аристард Вирста, Аліція Бучинська, Зоя Полевська, володимир Баран; віолончелісти Зоя Полевська, Христя Колесса, Мирослава Дуда; співаки Ольга Лепкова, Євгенія Зарицька, Іванна Шмериковська-Приймова, Іра Маланюк, Володимир Барановський, Михайло Дуда, Мирослав Старицький, Мирослав Антонович; диригенти Кирило Цепенда, Іван Задорожний; музиколог Ігор Соневицький та багато інших.

Один з відомих на той час творців української музичної культури австрійської столиці був буковинець Євсей Мандичевський (1857–1929)¹. Ще в молодому віці він обіймав посаду хормейстера Віденської

¹ Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – Москва, 1976. – Т. 3. – С. 432–433.

музичної академії, керував приватними хоровими колективами, оркестром “Товариства друзів музики”. З 1896 року Є. Мандичевський – професор консерваторії, автор багатьох музикознавчих і теоретичних праць, творів хорової та інструментальної музики. Серед його (понад тисячі) учнів-українців – композитор Борис Кудрик та піаністка Софія Дністрянська¹. Високий професіоналізм Є. Мандичевського був визнаний не лише у музичних колах його сучасників (Й. Брамс, А. Брукнер, Е. Ганслік, К. Гольдмарк, М. Г. Ноттебом, Й. Штраус), але й австрійським урядом, який надав йому високий статус Почесного громадянина Відня².

На увагу дослідників заслуговує життєвий і творчий шлях композитора і диригента хору української греко-католицької церкви святої Варвари у Відні Андрія Гнатишина (1906–1995). Його мистецьку долю вирішив митрополит Андрей Шептицький, призначивши йому стипендію на музичні студії у Віденській консерваторії. Диплом капелмейстера А. Гнатишин дістав у 1934 році, але своє навчання не припиняв, уроки композиції він брав у професора Люстгартена.

У Відні А. Гнатишин відразу вступив до Українського академічного товариства “Січ”, відновив роботу артистичного гуртка. Тут розпочалася його композиторська діяльність. Серед перших творів – Служба Божа (із слов’янським та грецьким текстами), “Українська сюїта”, яку в 1937 році виконували професійні музиканти симфонічного оркестру віденського радіо (диригент Макс Шенгер), декілька пісень для голосу з фортепіано: “На чужині”, “Жита” (слова О. Олеся), “Розійшлися ми світами, друзі” (слова М. Максимова), симфонічний твір “Моє село” у п’яти частинах.

З хором “Бандура” А. Гнатишин упродовж кількох років виступав у найкращих концертних залах австрійської столиці (Musikverein імені Й. Брамса, в палаті Музичного товариства імені В. Моцарта в Ronzerthaus), де звучали твори В. Барвінського, С. Людкевича, М. Гайворонського, М. Колесси, М. Лисенка,

К. Стеценка, П. Нішинського. Серед концертних програм – “Свято 1 листопада” (1938), “Вечір української музики” (1939), вечір до 80-річчя від смерті Т. Шевченка (1941).

У той же час А. Гнатишин як референт з питань культури при Українському національному об’єднанні з відомими співаками Михайлом Дудою, Зеноном Дольницьким, Мирославом Старицьким, Марією де Мочані та іншими організував постановку опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського в музичному оформленні С. Людкевича, працював музичним керівником театральних вистав¹.

Незважаючи на воєнний стан, музичне життя продовжувало функціонувати. Цікавим історичним документом повоєнного Відня став збірник “Співаник Українських Січових Стрільців”, який вийшов 1918 року. У репертуарі збірника 83 популярні пісні воєнної тематики. Доволі оригінальним є оформлення “Співаника”, здійснене художником Іваном Трушем, а також портрети з іменами Січових стрільців. Художня й артистична вартість збірника полягає у вдалому поєднанні “численних ілюстрацій зі змістом пісень і переплетенню їх історичними картинами”².

Активну підтримку української молоді, що навчалася у Відні, надавали відомі діячі культури. Серед них Олександр Мишуга, якому Українське товариство прихильників освіти висловило щире подяку за його “княжий дар” в сумі 2 тисячі шведських корон. Вартість пожертви стала прикладом християнської любові і праці задля освітянської справи. Визначальним був моральний бік пожертви, адже фундатор, будучи в поважному віці, склав свій внесок з лекцій співу. Оцінюючи великі заслуги українського співака, зокрема тяжкі умови, в яких він зібрав кошти, товариство вирішило створити з них фонд О. Мишуги³.

Благодійними були концерти українських артистів у Відні перед галичанами. Одна з найвідоміших піаністок Софія Дністрянська (учениця директора школи митців “Meisterschule” Віденської музичної академії Еміля Зауера) виступала 7 березня 1918 року в залі ім. М. Лисенка, де українська публіка мала нагоду почути європейського рівня сольний концерт з повною артистичною

¹ Приналежність С. Дністрянської до Школи Є. Мандичевського встановлено Ганною Карась на основі архівних документів. Див.: Закарпатський краєзнавчий музей (м. Ужгород). Фонд родини Дністрянських. Кн. 37540, арх. 17437. Дністрянська С. Диплом про закінчення Віденської Академії музики та мистецтв із правом викладання по класу фортепіано в середніх та музичних школах та правом відкриття приватної музичної школи. 1913 рік. С. Дністрянська навчалася тут з 10 вересня 1912 до 30 червня 1913 рр. Мова нім. Кн. 37582, арх. 17467. Диплом Віденської Академії музики і мистецтв С. Дністрянської. Нім. мовою)

² Яцків О. Євсевій Мандичевський – музикознавець, композитор, педагог // Музика Галичини. – Ряшів, 1999. – Т. III. – С. 237–253.

¹ Див.: Диригент і композитор Андрій Гнатишин. Матеріали до біографії / Ред. Т. Данник. – Відень, 1994.

² Месарук О. Співаник стрільців // Діло. – 1918. – Ч. 225.

³ Дністрянський С., Бужко С. Княжий дар О. Мишуги // Український вісник. – 1921. – Ч. 85.

програмою (Концерт b-moll П. Чайковського, Концерт e-moll Е. Зауера, “Фантазія” Ф. Ліста). На думку фахівців, виконавська техніка С. Дністрянської “рівняється з технікою славних європейських артистів”¹. З детальним аналітичним оглядом концерту виступив на сторінках галицької преси О. Барвінський².

Великий успіх мали щорічні благодійні концерти учениць С. Дністрянської, дохід з яких призначався для українських військових. Виконувалися фортепіанні твори Г. Ф. Генделя, В. Моцарта, М. Лисенка, Ф. Мендельсона, Ф. Шумана, Е. Гріга, Ф. Ліста. Один з таких концертів відбувся у залі Віденського будинку вчителів (Josefssal) за участі скрипаля Івана Левицького. Концерти засвідчили значні мистецькі досягнення молодих виконавців під керівництвом умілого й енергійного педагога. У виступах “було всюди чути сильний вплив кермуючої індивідуальности, яка не терпить нічого недокінченого та ділетантського й веде молоді уми в глиб музичної гущі певними шляхами”³.

Відзначимо, що початок 20-х років ХХ ст. був значно активнішим на музичні події, ніж наступні роки. Це пояснюється тим, що після війни багато українців масово емігрували до австрійської столиці, шукаючи собі притулок. Проте умови життя на чужині (так званий еміграційний психоз, спричинений дисонуючими настроями), а також інші характерні причини національного менталітету не сприяли об’єднанню українських громад. Зазвичай більшість українських громадян Відня підтримувала галицькі містечкові “традиції” відмежованості та міжособистісних суперечок. Звичайно, такі обставини негативно відбивалися на процесі українського культуротворення. Кожне товариство на свій лад і смак відзначало одне з найбільших всенародних свят – Шевченківське. Мистецький рівень його проведення був значно нижчим від попередніх років.

Після війни організатори музичного життя спрямовували зусилля на об’єднання творчого потенціалу митців. Це завдання зобов’язалося вирішити перше Українське музичне товариство “Трембіта”, засноване 3 червня 1921 року. До складу керівництва ввійшли С. Рудницький (голова), Я. Селезінка, І. Німчук, О. Нижанківський. Метою Товариства було “згуртування всіх українських музичних сил

у Відні для плекання рідної музики та познайомлення з нею чужинців”¹.

Проте активність громадських ініціатив у 1920-х роках у Відні поступово спадає. Центром музичного життя й важливим осередком розвитку української культури стає Прага, де відбулися перші тріумфальні виступи Української республіканської капели під керівництвом Олександра Кошиця. Концерти Капели, а згодом і її учасники мали значний вплив на музичне життя української еміграції.

З-поміж осередків музично-виконавської діяльності найактивніша роль належала співацько-музичним секціям, що створювалися у середовищі еміграційних таборів для інтернованих українців, а також численним музично-театральним товариствам, колективам, музикантам-виконавцям. Плідна робота в організації концертів належала музично-педагогічному відділові Українського високого педагогічного інституту ім. Михайла Драгоманова. Крім того, у вищих навчальних закладах Праги навчалося понад 160 українців, які відвідували лекції музичного спрямування, у тому числі й молоді галицькі композитори “празької школи” Микола Колесса, Нестор Нижанківський, Роман Сімович, Зиновій Лисько, Стефанія Туркевич-Лісовська та інші².

Пожавлення українського музичного життя у Відні спостерігається у 1930-х роках. До цього чимало спричинився видатний музикант і дослідник духовної та народної музики Павло Маценко, який був диригентом хору при церкві св. Варвари. Він завжди боровся за збереження українських музичних традицій, їх власний стиль і дух. Після від’їзду П. Маценка до Канади у 1936 році керівництво церковним хором перейшло до А. Гнатишина, плідна праця якого на ґрунті хорової музики була відзначена австрійським урядом титулом професора.

У той час у Відні серед українців вирувало громадське життя, діяли різноманітні товариства – “Родина”, “Громада”, “Єдність”, Українське католицьке братство св. Варвари та інші, видавались газети й журнали, проводилися святкові академії до ювілейних дат і річниць. Істотно вирізнялися спільні концерти об’єднаними силами кілька українських товариств. Один з них відбувся 5 квітня 1930 року

¹ Musikus. Концерт української співачки С. Дністрянської у Львові // Діло. – 1918. – Ч. 67.

² Барвінський В. Концерт Софії Дністрянської // Шляхи. – 1918. – Січень – червень. – С. 137–141.

³ О. К. Музичний вечір у Відні // Діло. – 1918. – Ч. 139.

¹ З українського музичного життя у Відні // Український вісник. – 1921. – Ч. 155.

² Див.: Мартиненко О. В. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. В. Мартиненко. – К., 2001. – 20 с.

на честь Тараса Шевченка. Його влаштувало академічне товариство “Січ” спільно з іншими національними товариствами Відня (“Українська Бесіда”, “Родина”). У ньому взяв участь віолончеліст Богдан Бережницький (фортепіанний супровід Д. Гординської). Захоплююче враження публіки викликали твори В. Барвінського (Колискова пісня і Гумореска з “Малої сюїти”). Талановиті аматори поставили історичну драму “Тарас Бульба”. Така насичена діяльність української громади вимагала спеціального приміщення, яким став Український клуб, куплене у 1932 році.

19 лютого 1933 року відбувся концерт на підтримку українських безробітних у Відні. До його програми включено виступи найкращих музичних сил: віолончеліста Б. Бережницького, піаністки Д. Каранович-Гординської, М. Левицької, скрипаля М. Занька, соліста державної опери І. Савки та диригента українського хору А. Гнатишина. Концерт складався з творів К. Стеценка, В. Барвінського, С. Людкевича, М. Гайворонського, Я. Степового, М. Леонтовича, В. Косенка, О. Кошиця, Г. Давидовського, а також Е. Зауера, Дж. Фрескобальді, А. Дворжака. Преса відзначала, що “подібного українського вечора Відень давно не пам’ятає”, адже крім високого професійного рівня виконавців, на концерті вперше прозвучали “Марш” та “Канцона” В. Барвінського, “Листок з альбому” С. Людкевича. Особливе визнання заслужив мішаний хор, у якому брали участь студенти, інтелігенція і робітники. Диригент А. Гнатишин представив в’язанку народних пісень “Гомін села”, попередивши її вступним словом¹.

Успіхи організаторів українського музичного життя у Відні поступово ставали очевидними. Їм вдалося зібрати найкращі співочі сили і виступити у складі чоловічого хору на Святий Вечір по віденському радіо. Українська спільнота мала нагоду вперше почути рідні колядки. Радіоэфір було надано й нашій піаністці Д. Каранович. Вона представила твори українських композиторів, а сам виступ “увінчався прекрасним успіхом”².

9 червня 1939 року українські національні організації Відня влаштували “Вечір української пісні і музики” за участі піаніста Тараса Микиші (Й. С. Бах–Ф. Бузоні: Два органні Прелюди; Л. Бетховен: Соната оп. 10, ч. 3; Р. Шуман: Токата оп. 7), оперних співаків – Ольги Антош-Левкової (Ш. К. Сен-Санс: арія з опери

“Самсон і Даліла”, пісні К. Стеценка, М. Лисенка), Михайла Дуди (пісні В. Барвінського, С. Людкевича, М. Гайворонського, Н. Нижанківського). Хор “Бандура” під керівництвом А. Гнатишина виконав “Вечорниці” П. Ніщинського, пісні М. Леонтовича, К. Стеценка, Д. Котка–Г. Давидовського.

Українську музичну культуру успішно популяризувало у Відні студентське товариство “Січ”. На початку Другої світової війни сюди з’їхалася частина талановитих українських музикантів. Одні приїхали з метою підвищення мистецького рівня, інші стали студентами вищих музичних закладів Відня. Вони згуртувалися у Музичній секції при товаристві “Січ” і проводили активну концертну діяльність у Відні та інших містах Європи. В одному з таких концертів, що відбувся у німецькому місті Граці у присутності міністра Бернарда Руста, брали участь українські та болгарські студентські хори, відомі молоді артисти опери Мирослав Антонович (баритон), Ольга Сушко (сопрано), а також танцювальна група віденських студентів. Успіх концерту був такий великий, що керівники студентських організацій запросили наших співаків виступити повторно.

Програма “Концерту української музики” повністю відповідала своїй назві. Чоловічий хор студентів під керівництвом Кирила Цепенди (фортепіанний супровід Наталії Ляхович) виконував твори І. Недільського “Засяло сонце золоте”, М. Леонтовича “Ой зійшла зоря”, М. Лисенка “Гамалія”, П. Ніщинського “Зозуля”, О. Нижанківського “Гуляли” та “Золоті гори”, М. Колесси–Д. Котка “Гей Карпати, рідні гори”. Репертуар солістів також складався з творів українських композиторів: “Якби мені черевички” М. Лисенка, “Розвійтеся з вітром” Я. Степового, “Якби мені, мамо, намисто” В. Заремба (О. Сушко); “Степ”, “У долині село лежить” Я. Степового, “Безмежне поле” М. Лисенка (М. Антонович).

Про згадані концерти схвально відгукнулася німецька преса, відзначаючи як виконавців, так і українську музичну культуру взагалі. Незважаючи на молодий вік співаків хору українських студентів у Відні, його успіхи постійно зростали. Талановитий диригент К. Цепенда зумів вивести співаків на високий рівень професійної майстерності. Головні прикмети цієї майстерності, на думку Мирослава Думи, полягають у тому, що хор “чисто інтонує, гнучкий у динамічних виразах та зіспіваний”¹. До речі, К. Цепенда виступав не

¹ Український концерт у Відні. – Діло. – 1933. – Ч. 52.

² Гнатишин А. Відень // Українська музика. – 1939. – Ч. 1. – С. 29–30; Ч. 4. – С. 119.

¹ Дума М. Концерт “Січі” у Граці // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 152.

лише як диригент, а й як бандурист, який легко і впевнено володів грою на цьому інструменті.

Після успішного концерту в Граці, українських співаків і музикантів Відня запросила Національна організація українських студентів Німеччини до Берліна. Відомий у мистецькому світі зал Й. С. Баха заповнила українська і німецька публіка, щоб послухати славнозвісну піаністку Дарію Каранович, популярну з концертів львівського радіо співачку Ольгу Сушко (сопрано), соліста державної опери у Лінці Мирослава Антоновича (баритон) і Мирослава Старицького (тенор). Музичний супровід здійснювала Наталія Ляхович. На концерті, який дав українським глядачам рідкісну нагоду почути рідну пісню й музику на чужині, прозвучали твори Я. Степового “Степ”, “Розвійтеся з вітром”, К. Стеценка “Кряче ворон” з опери “Полонянк”, М. Лисенка “Ой, Дніпре”, “Якби мені, мамо, намісто”, “Садок вишневий”, арія Андрія з опери “Тарас Бульба”, Н. Нижанківського “Засумуй, трембіто”, М. Леонтовича “Надії”, С. Людкевича “Черемоше” та багато інших. Художній хист, повне опанування техніки й глибоке відчуття музики проявила Д. Каранович у виконанні “Прелюдії” В. Барвінського, “Малої сюїти” Н. Нижанківського, “Картинки з Гуцульщини” М. Колесси, “Прелюдії” Л. Ревуцького¹.

Філія проводу Українського національного об'єднання (УНО) активно працювала з українським населенням Відня. До столиці Австрії та інших промислових центрів Німеччини і Європи щораз більше прибувало робітничої молоді. Щоб їх культурно розважати, об'єднання проводило “Українські вечори”. Концерт, який відбувся у Відні 2 серпня 1942 року з нагоди роковин хрещення України, відкрив заступник голови УНО Василь Матіяш. Вступне слово виголосив студент богослов'я Віденського університету М. Комар. У музичній частині концерту вперше на віденській сцені виступила молода киянка Антоніна Молодько, яка у двох коротких фортепіанних творах виявила неабиякий виконавський талант. Декілька українських народних пісень виконала учениця музичної школи Ольга Сушко та студент Музичної академії у Відні Василь Матіяш. В окремих творах “співак піднісся на висоту зрілого вже митця”².

Спільними заходами комітетів УНО і товариства “Січ”, наступний концерт відбувся 1 листопада 1942 року. Його учасниками

були запрошені відомі українські виконавці. Успішно репрезентував себе власними “Варіаціями на тему української народної пісні” та “Сонатю” Н. Паганіні скрипаль Ярослав Омельський, який дуже виразно виявив “велику музикальність, певне технічне опанування свого інструмента, глибокий підхід та вдумливість поважного музики”¹. Приємною несподіванкою був виступ української оперної співачки у Відні Євгенії Ласовської (Старицької), голос якої звучав на багатьох європейських сценах. У творах С. Людкевича “Ой, вербо” та Д. Січинського “Гей, лети, павутиння” талановитим виконанням та інтерпретацією артистка виявила високий рівень вокального мистецтва. На завершення програми мішаний хор під керуванням диригента Ю. Мохнацького виконав твір студента Музичної академії Романа Новосада “Могилка”, Б. Сметани “Слава героям” та Національний гімн.

Музичне життя, організоване українськими товариствами Відня, набирало щораз більшого розмаху. Велика заслуга у цьому студентів, які тут навчалися та молодих аматорів співу. Їхня активна участь дала змогу товариству “Січ” здійснити постановку популярної комічної опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського. За нелегку справу взялися молодий композитор і диригент А. Гнатишин та постановник Б. Наконечний. До її реалізації спричинився композитор С. Людкевич, який надав диригентові власну партитуру “Запорожця”. Ініціатива виявилася дуже корисною з різних аспектів, оскільки багато емігрантів мали нагоду побачити чи пригадати найкращу українську сценічну виставу; місцеві жителі також могли ознайомитися з українською оперною творчістю; українська молодь скористалася можливістю випробувати свої вокальні здібності. Серед найкращих солістів рецензент вистави називає В. Матіяша у ролі Султана, О. Сушко – Одарки, Володимира Баранського – Карася, О. Ройка – Андрія, Н. Яців – Оксани, Ю. Мохнацького – Імама. Виставу супроводжував спів мішаного хору товариства “Січ” під керуванням К. Цепенди.

Відзначимо, що силами хору товариство “Січ” влаштувало самостійні концерти. Цей колектив стояв “на доволі високому рівні музично-вокальної культури”. У його програмі звучали твори та обробки народних пісень О. Кошиця (“Про Дорошенка”, “Та болять ручки”), Д. Котка (“Косар”), Г. Давидовського (в'язанка народних пісень), а також пісні у виконанні диригента і бандуриста К. Цепенди.

¹ Голос. Вечір українського співу й музики в Берліні // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 160.

² Дума М. Свято-концерт у Відні // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 182.

¹ В. А. Концерт 1-го листопада у Відні // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 258.

16 березня 1943 року товариство “Січ” відзначило свій 75-річний ювілей. Концертну частину вечора заповнили виступи чоловічого хору товариства та запрошених митців – студентів, які навчалися у Відні. Окрасою концерту став виступ знаменитого піаніста Тараса Микиши (Ф. Ліст–Н. Паганіні Етюд № 3, “Кампанелла”, Ф. Ліст “Мефісто вальс”)¹.

Одну з небувалих у Відні концертних акцій влаштовано 11 травня 1944 року. Стараннями німецького студентського клубу під керівництвом Г. А. Шеля в залі Великого концертного дому, відбувся вечір хорової, вокальної та інструментальної музики європейських націй. Це свято проходилося під прапорами 22-х країн. Серед них був також український прапор, країну якого репрезентував віденський хор із 35 студентів під керуванням К. Цепенди. Як відзначав рецензент, серед великого числа конкурентів український хор співав найкраще. Присутні мали нагоду почути красу народної пісні, твори О. Кошиця (“Кантату про Почаївську Матір Божу”, “Та болять ручки”), П. Ніщинського (“Закувала та сива зозуля”). Вечір, що тривав близько трьох годин, об’єднав різні національності єдиною мовою музики².

Більшість українських музикантів своє професійне становлення пов’язують безпосередньо з Віднем. Тут вони продовжували фахові студії, працювали педагогами, брали участь у театральних діях, грали в оркестрах, виступали з сольними програмами.

Велику прихильність серед численних прихильників віденської публіки мали виступи української піаністки Любки Колесси. Ці мистецькі події були в центрі уваги відомих музичних критиків Корнгольда, Бітнера. У своїх рецензіях вони писали: “Любка Колесса ще майже дитина, але вже в своїм артизмі поважно ясніє. Продукції сеї молоденької, гарненької Українки перевищують о много звичайну міру фортепіанних вечорів. Вона наповняє свою гру чаром свіжої молодости і її певна і сміла техніка, її милозвучне ударення походять очевидно зі школи Зауера і почуття ритму, здорова музикальність належать до її вроджених прикмет. Вона поклонює увагу слухача в найвисшій мірі, бо велично і глибоко заложена музична вдача лучиться у неї з високо виробленою технікою для віддання артистичних продукцій. Нам здається, що не за багато скажемо: коли ствердимо, що в Любці Колессі росте нам друга Кляра Шуманн [...]”

¹ Р. Н. Ювілейна імпреза // Львівські вісті. – 1943. – Ч. 64.

² Гадуп’як Я. Вечір народних пісень європейських націй // Львівські вісті. – 1944. – Ч. 112.

Своїм виступом в Концерті c-moll Моцарта, що його віддала з музичною простотою та з артистичною повагою поглибила Л. Колесса велике враження, яке зробила недавно тому своїм власним концертом [...]. Загалом повагою і глибиною музичного відчуття будить вона подив. Ця нова поява на артистичнім овиді уповажнює до найкращих надій і ми певні, що цій молоденькій артистці припаде гарна роля в музичному житті будучини”¹.

14 травня 1920 року Любка Колесса грала у “Brahmgesellschaft”, у якому не кожен світової слави артист мав нагоду виступати. У наступному зимовому сезоні Л. Колесса виступала в залі “Konzerthaus” із трьома сольними концертами, а також брала участь у симфонічних концертах добродійного характеру. Кожен її виступ був мистецьким тріумфом. Артистка, на думку рецензента тижневика “Die Frau” Едіти Редорст, “приносить нині побіч хрустально чистої техніки і майже неймовірної витривалости і сили, імпульсивність гри, повне захоплення, вглиблення в духа твору, чисту, палаючу, ще зовсім молоду дівочу душу яко святу жертву на престол мистецтва”². Основними рисами таланту Любки Колесси фахівці вважали інтуїтивну музикальність, віртуозність техніки, чистоту віддачі партитури, динаміку і фразування, а найголовніше – удар, яким вона впевнено володіє. Багатьох захоплювало її природне обдарування чаром молодечого завзяття, підкріплене високим рівнем музичного інтелекту.

28 концертів за невеликий проміжок часу дав у Відні відомий у Європі віолончеліст Богдан Бережницький – провідний концертмейстер віденської опери, учасник квартету Готтесмана, з яким український музикант у 1921 році здійснив артистичне турне по Іспанії, Голландії та Скандинавії³.

Українська піаністка Володимира Божейко виступила з сольним концертом у залі віденського Концертного дому 9 березня 1921 року, до програми якого входили перлини музичної класики (Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, В. Барвінський). Головну увагу молода артистка надавала віртуозності виконання. Її педальна техніка вдало поєднувалася “з м’яким, повним нюансів ударом і умілою педалізацією”⁴.

¹ Виступ Любки Колесси у Відні // Громадська думка. – 1920. – Ч. 127.

² Любка Колесса // Український вісник. – 1921. – Ч. 80.

³ Любка Колесса // Український вісник. – 1921. – Ч. 138.

⁴ Біберович В. Концерт Володимири Божейківної // Любка Колесса // Український вісник. – 1921. – Ч. 93.

Як ми уже згадували, у 1920-х роках в українському музичному житті Відня виявилися деякі застійні тенденції, які почали змінюватися у позитивний бік лише на початку 1930-х років. Тоді проявив себе співак Іван Савка. До програми одного з вокальних вечорів (19 травня 1929 р.) увійшли оперні арії Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, пісні Ф. П. Шуберта, Л. Бетховена, А. Рубінштейна, М. Лисенка. Багатий голосовий матеріал І. Савки сформувався завдяки навчанню у Віденській музичній академії – широкий діапазон, бездоганна техніка дихання, яриста інтонація, рівний у всіх регістрах голос.

У цьому ж концерті брала участь співачка Одарка Бандрівська, яка, повертаючись з Італії, гостила короткий час у Відні. “Ясна вокалізація, досконала декламація у злуці з високо розвиненим почуттям стилю, даром концентрації та дистанцією у виконанні” – це риси, які свідчать про концертний рівень артистки¹. У голосі О. Бандрівської (мецо-сопрано) відчувалася італійська школа: легкі вимовні верхи, м’які повнозвучні низи, ліричний тембр з нахилом до драматичних акцентів, висока і музично витончена виконавська культура. Крім творів європейських класиків, у концерті звучали пісні С. Рахманінова, М. Лисенка, М. Вериківського, Я. Степового.

Уперше перед глядачами Відня виступила піаністка О. Цурковська, у сольному виконанні якої прозвучали “Прелюд” (F-dur) Л. Ревуцького та “Іспанські танці” М. Мошковського. У концерті брали участь й інші добре знані у Відні українські музиканти – співак І. Савка (у супроводі болгарського піаніста Златова), піаністка Д. Гординська, скрипаль М. Занько. Мішаний хор під керівництвом Павла Маценка (диригента хору церкви св. Варвари) виконав “Молитву” С. Людкевича і народну пісню “У перетинку ходила” в обробці Федора Якименка².

Відомою у Відні була піаністка Дарія Каранович. Тут вона закінчила свої мистецькі студії і постійно жила. Виступи артистки в столиці Австрії та інших містах Європи відзначалися схвальними відгуками місцевої преси. Вони приваблювали велику кількість прихильників і вважалися найзнаменитішими мистецькими подіями багатьох концертних сезонів. Як згадує піаністка, перебування у Відні 1930 – 1945 роках був найбільш рухливим і творчим. До концертних

¹ С. Д. [Дністрянська С.]. Виступ Івана Савки й Дарії Бандрівської у Відні // Діло. – 1929. – Ч. 122.

² М. Свято Шевченка у Відні // Діло. – 1930. – Ч. 132.

програм класичної, романтичної й імпресіоністичної музики Д. Каранович завжди намагалася включати твори українських композиторів (В. Барвінського, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, Т. Микиші), а також європейських класиків (Й. С. Баха, Й. Брамса, Л. Бетховена)¹. На той час вона була одним з найкращих у Німеччині піаністів, про що свідчить декілька вагомих чинників. До найважливіших рецензенти відносять “музикальність та неудаваний темперамент, які дають їй змогу держати слухача в зацікавленні цілий вечір”².

Великий успіх мав піаніст-віртуоз, автор камерних і фортепіанних творів (“Українська рапсодія”, “Лірницька поема”, “Варіації на чумацьку тему”, фуги, прелюди та ін.) Тарас Микиша, ім’я якого широковідоме у всіх столицях Європи. На жаль, громадськість Галичини не мала змоги оцінити високу виконавську і композиторську майстерність митця, який гідно репрезентував українську культуру серед народів інших країн, а лише знала про нього зі сторінок закордонної критики.

Виконавська майстерність Т. Микиші вирізнялася притаманними лише йому рисами. Він був надзвичайно обдарованою особистістю і зумів дбайливо довести свій талант до вершин мистецтва. Серед особливих прикмет фахівці виділяють передусім віртуозну техніку, силу владної індивідуальності, переконливу і висококультурну музичну мову, чіткість і ясність у передачі стилів композиторського письма. Все це у поєднанні виступає в міру і водночас з особливою “психічною і динамічною послідовністю”³. В абсолютній тиші кількасотенна громада слухачів захоплено вслухалася у кожен тон, кожен удар, кожен динамічний перехід виконавця “Фантазії” Р. Шумана, “Місячної сонати” Л. Бетховена, “Балади” (f-moll), “Скерцо” (h-moll), “Полонезу” (As-dur) Ф. Шопена, “Кампанели” Ф. Ліста. Фахова критика відзначала, що перебуваючи у Відні, Т. Микиша “збагачує свої подиву гідні вмілості та використовує пригожу мистецьку атмосферу цього міста, продукуючись перед чужинецькою публікою, що інстинктивно вчула уже давно дійсну вартість митця, непересічно талановиту людину”⁴.

¹ Гординська-Каранович Д. Українська музика у Відні (Спогади) // Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури. – К., 1995. – Вип. 1. – С. 215–218.

² В. А. Черговий концерт Дарії Каранович у Відні // Львівські вісті. – 1943. – Ч. 10.

³ Дума М. Тарас Микиша // Львівські вісті. – 1943. – Ч. 123.

⁴ Новосад Р. Концерт Тараса Микиші у Відні // Львівські вісті. – Ч. 254.

У 1933 році Відень став центром конкурсного життя. З 27 травня до 18 червня тут відбувся Міжнародний конкурс співаків та піаністів. До його участі подали заявки близько 250 виконавців різних національностей. Головою комісії був директор віденської опери К. Краус, членами – диригенти, композитори, виконавці з багатьох країн Європи. Серед 29-х переможців, двоє українців – співачка Марія Сокіл та піаніст Тарас Микиша. Відзначеними були також співак Олександр Коломийчук та піаністка Дарія Гординська-Каранович, яка “успішно пройшла через складні випробування, увійшла до фіналу (де було вже тільки 12 конкурсантів) і була нагороджена почесним дипломом”¹. На жаль, усі згадані учасники конкурсу були оголошені представниками інших держав і, як відзначав А. Рудницький, “мабуть уперше у цій салі – українське слово залунало з естради: Сокіл співала перед усіма комісіями, аж до “найтіснішої” включно – по українськи”².

Ще один фортепіанний конкурс влаштувала 5 грудня 1935 року у Відні Музична академія. Право участі мали лише слухачі (абсольвенти) академії, які закінчили свої студії з відзнакою. Як нагороду за найкращу гру фірма “Безендорфер” призначила фортепіано вартістю 5 тисяч австрійських шилінгів. З метою утруднити іноземцям участь і зменшити їх розрахунки на нагороду, Музична академія постановила: “У випадку приблизно однакової кваліфікації нагороду отримують представники країни-організатора конкурсу”. Та, незважаючи на ці умови, нагороду все ж таки дістав українець Тарас Микиша. Його високопрофесійне виконання “Сонати” (fis-moll) Р. Шумана, “Варіацій на тему Паганіні” Й. Брамса й “Етюду” Ф. Ліста переконало журі, що гра інших суперників не досягає до його мистецької зрілості. Це відзначення Т. Микиші стало продовженням низки його попередніх успіхів – двох нагород на міжнародних фестивальних змаганнях у Будапешті і Відні (1933) та наступними концертними подорожами містами Європи. Музична громадськість Румунії, Угорщини, Австрії, Чехо-Словаччини, Голландії і Швеції мали нагоду ознайомитися з його блискучим виконавським мистецтвом. З приводу цих концертів схвально відгукнулася преса названих країн. У цьому ж конкурсі брала участь талановита українська піаністка Дарія Каранович.

У лютому 1944 року на студії до Відня виїхала співачка Ірина Маланюк. Її педагогом була бувша вагнерівська співачка, професор

Віденської консерваторії Анна Бар-Мільденбург. З самого початку навчання голос молоді артистки був високо оцінений. Про це свідчив репертуар, який охоплював провідні ролі її успішної кар’єри (Орфей, Кармен, партії з вагнерівської музики) та професійна школа фахової наставниці. Вона навчала не лише співу, але й вимагала від своєї учениці виражати в ньому своє внутрішнє “я”. І. Маланюк згадує: “Мільденбург вірила в мене; вона дала мені таку письмову характеристику: “...надзвичайні вокальні якості та сценічні дані”, запросила мене на свій майстер-курс у Моцартеум (у Німецькому музичному інституті для іноземців) під час літнього Зальцбургського фестивалю”¹. За словами дослідниці творчості української співачки професора Стефанії Павлишин, “в пізніших виступах Іри Маланюк критика відзначала виразність її погляду як один з важливих елементів її захоплюючої гри...”. Під час війни І. Маланюк виступає у різних концертах, бере участь в авторських вечорах композиторів і поетів, за які отримує схвальні рецензії віденських часописів. Та незважаючи на надзвичайні голосові дані, пошук стабільної посади оперної солістки у Віденській опері “було справою складною і майже неможливою. Західна система ангажування солістів взагалі спирається на тимчасових контрактах, до того ж під кінець війни театри зачинено”².

Серед студентів Віденської консерваторії – родина Цибрівських. Наталія Кміцикевич-Цибрівська. Спочатку навчалася музики у своєї матері Катерини Левицької-Кміцикевич – сестри композитора Івана Левицького, а згодом (1915-1916 рр.) студіювала в Музичному інституті Відня (клас Карла Радля). З 1916 до 1921 – працювала педагогом класу фортепіано, провадила активне концертне життя. Гра піаністки набувала щораз більшого вдосконалення і зрілості, а її музичальність і відчуття композиторських стилів досягали фахового рівня. “Захоплений високою професійністю молоді п’яністки, композитор Борис Кудрик, що також на той час перебував у Відні, написав спеціально для неї фортепіанну прелюдію і подарував з Присвятою”³. Майбутній чоловік Наталії Дмитро Цибрівський (студент політехніки) належав до активних шанувальників музики – входив до одного з музичних товариств, створив і керував

¹ Маланюк І. Голос серця: автобіографія співачки / Іра Маланюк; пер. з нім. А. Ільницької; комент., довід. Відділ Б. Котюк. – Львів: Collegium musicum Львів. Т-ва Р. Вагнера, 2001. – С. 59.

² Павлишин С. Історія однієї кар’єри. – Львів, 1994. – С. 13.

³ Днів.: Максим’юк Г. Наталія Цибрівська // Українська музика: науковий часопис. – Львів, 2011. – Ч. 1. – С. 76–79.

¹ Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові. – Тернопіль, 2001. С. 169.

² Рудницький А. Міжнародний конкурс для співаків і піаністів у Відні // Діло. – 1933. – Ч. 170.

студентським хором. Представником третього покоління родини піаністів Цибрівських став їхній син Юрій. Фортепіанну майстерність він опановував під керівництвом професора Віденської консерваторії Роланда Раупенштрауха (1943) і приватно у відомого педагога і піаніста Пауля Пішієра. Ю. Цибрівського цікавить також композиція, курс якої він проходить у професорів К. Пільца та Г. Плеса. Перебуваючи у Відні впродовж шести років, Ю. Цибрівський розгорнув широку виконавську діяльність. Разом зі студентами різних навчальних музичних закладів він створює інструментальний ансамбль, який сприймався слухачами з великою симпатією. Крім цього – працював на радіо солістом і акомпаніатором музичних радіовистав¹.

З музичним минулим Відня частково пов'язана діяльність Василя Витвицького. Обставини життя, що зумовили його перебування в австрійській столиці від літа 1944 до весни 1945 років, не були сприятливими для творчої праці над дослідженням музичних зацікавлень віденського посла царської Росії Андрія Розумовського та написання його повної музичної біографії. Щоденними турботами воєнного часу ставали нескінченні проблеми і труднощі в боротьбі за життя. Проте, як згадує В. Витвицький, “музика все таки не вмовкала у Відні й зацікавлення нею в широких колах слухачів не зникло”.

Справжньою насолодою були відвідини старовинного собору св. Стефана, в якому щотижня відбувалися концерти органної музики. Незабутнє враження у пам'яті В. Витвицького залишила знаменна подія – Богослужіння і панахида за покійного митрополита Андрея Шептицького. Під високим склепінням собору звучала українська церковна музика “у доброму й одухотвореному виконанні” мішаного хору під керівництвом диригента Лева Туркевича. Регулярно проводилися камерні й симфонічні концерти за участю видатних диригентів того часу Вільгельма Фуртвенглера та Генрика Дільса з програмою творів С. Франка, Л. Бетховена, А. Брукнера, В. А. Моцарта.

З великим захопленням В. Витвицький згадує неодноразові зустрічі з українськими музикантами, зокрема Тарасом Микишею та

Борисом Кудриком, подає цікаву інформацію про їхнє життя й мистецьку діяльність у Відні¹.

Таким чином, в історію української музики Відень вписав свою вагому сторінку. Для репрезентантів музичного мистецтва тут ніколи не бракувало концертних залів, як також відповідної слухацької аудиторії, що прагнула почути і пережити високопрофесійне музичне мистецтво. Твори українських композиторів, які звучали зі сцен австрійської столиці, стали частиною репертуару світової музики.

Дослідження української музичної культури Відня на матеріалі публікацій галицьких часописів та сучасних видань показало, що вона була інтенсивно та багатогранною й особливо проявилася у музично-виконавському та освітньо-педагогічному напрямках. Серед українських громадян були визнані музиканти-виконавці, педагоги. Вони спрямовували свою діяльність на збереження і розвиток української музичної культури шляхом пропаганди музичного фольклору, професійної музики різних історичних епох, творів сучасних композиторів, написаних в Україні та Австрії. Створена у Відні українська музична атмосфера була тією духовною аурую, яка поряд з іншими суспільно-політичними чинниками сприяла збереженню українцями національної ідентичності поза межами своєї держави.

Віденське середовище з його здобутками європейської культури мало значний вплив на творчу діяльність українців. Їх мистецький доробок став помітним доповненням до загальноукраїнської скарбниці. Позитивні зрушення в культурному розвитку особливо позначилися на теренах Галичини. Тісна співпраця українських музикантів Відня зі своїми галицькими колегами, публікації на сторінках львівських часописів фахових статей, окремих наукових та музикознавчих розробок, здійснених у Відні, істотно вплинули на розвиток української культури в Галичині. Завдяки міжнаціональним контактам творчість галицьких митців була зорієнтована “на ті художні стилі та форми музичного життя, які місцеві аніматори мистецтва привозили зі столиці”².

Українські музиканти зробили певний внесок і в розвиток музичної культури Відня. Вони брали участь в оперних виставах віденських театрів, концертах, музичних конкурсах тощо. Помітною

¹ Див.: Максим'юк Г. “Він увесь час пропагував і налі пісні, і музику” (до 90-річчя від дня народження Юрія Цибрівського) // Українська музика: науковий часопис. – Львів, 2013. – С. 67–71.

¹ Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади // Сучасність. – 1989. – С. 114–121.

² Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль, 2000. – С. 248.

була роль українців у розвитку хорового мистецтва, у створенні важливих музично-теоретичних досліджень та музичних видань. Водночас чимало відомих діячів Австрії ставали прихильниками української культури, її популяризаторами, сприяли реалізації творчих зусиль українських митців. Незважаючи на те, що українцям усе ж таки не вдалося створити в інокультурному середовищі Відня своєї власної музичної організації, їхня діяльність активно сприяла міжнародним контактам і зміцненню взаєморозуміння, стала вагомим консолідуючим чинником збереження та популяризації української культури, суттєво вплинула на розвиток мистецької євроінтеграції українців.

*Марія Ортинська
Олександра Турянська*

З ІСТОРІЇ ПЕРШОГО КРАЄВОГО КОНКУРСУ ХОРІВ ГАЛИЧИНИ

*Він од народу набирався сили
В натхненій праці, в боротьбі палкій,
Коли творив щоденний подвиг свій
Во ім'я тих, що сіяли й косили.
М. Рильський "Микола Лисенко"*

2012 рік приніс Україні три знаменні річниці у сфері музичної культури, пов'язані з іменем Миколи Лисенка:

– 170 років від дня народження визначного носія духовності української нації – глибоко національного композитора, патріота, просвітителя, основоположника української класичної школи, блискучого піаніста, талановитого хорового диригента й педагога, вченого фольклориста, видатного музично-громадського діяча другої пол. XIX – поч. XX ст. – М. Лисенка (22. 03. 1842);

– 100 років від дня смерті композитора (06. 11. 1912);

– 70 років від часу проведення у Львові Першого краєвого конкурсу хорів, присвяченого 100-літтю геніального сина України (31. 07. 1942 – 02. 08. 1942).

Якщо спочатку було на Землі слово, то українцям Бог дарував пісню, що супроводжувала їх життя від колиски до могили. І сьогодні вона дивує своєю мелодією і змістом усі народи світу, а гуртовий, хоровий спів став могутньою силою, яка об'єднувала народ. Усвідомлюючи її надзвичайне значення, М. Лисенко все своє життя присвятив народній пісні, музиці, піднявши її на небувалу до того часу мистецьку вершину. В історії української музики М. Лисенко давно займає почесне місце як основоположник української класичної школи. Його називали отаманом, гетьманом, "батьком" і "кобзарем" української професійної музики.

Вплив М. Лисенка як професіонала позначився на творчості багатьох композиторів Східної та Західної України. Коли він у 1903 році прибув до Галичини на свої ювілейні урочистості з нагоди 35-річчя творчої діяльності, то був вражений тою великою шаную та любов'ю, з якою зустрічали його у Львові, Станиславові, Коломиї,

Чернівцях. У М. Лисенкові громадськість Галичини вітала не лише Музиканта й Артиста, а й Творця української національної музики, який першим, не маючи майже ніяких попередників, підніс до артистичних висот мистецтва українську народну пісню, збудував храм української музики, а також своїми геніальними творами і громадською працею сприяв духовному єднанню всього українського народу.

За прикладом М. Лисенка уже в кінці XIX ст. музично-громадські діячі Західної України ініціюють створення хорових товариств “Боян” у містах Львові, Станиславові, Коломиї, Бережанах, Перемишлянах та ін. Величезну роль у поширенні хорової культури відіграли міські та сільські осередки українських товариств, зокрема читальні “Просвіти”, однією з головних форм просвітницької роботи яких була організація тематичних літературно-музичних вечорів пам’яті Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка. Великої популярності зажили й спектаклі аматорських театральних гуртків. Так силами талановитих селян зі с. Серафінці (Городенківського району) й оркестру зі Станиславова під орудою композитора, засновника багатьох селянських хорів на Прикарпатті Д. Січинського було поставлено на сільській сцені дитячу оперу М. Лисенка “Коза-дереза” та “Вечорниці” П. Ніщинського.

Культурно-просвітницькі заходи відбувалися по всій Україні всупереч утискам різних окупаційних режимів. Завдяки діяльності “Просвіти”, хорових товариств “Боян”, “Думка”, які плідно працювали до 1939 року, галичани змогли вистояти проти насильницького ополячення й онімечення нашого краю, зберегли рідну мову, культуру і національні традиції. Згадані товариства формували національну свідомість народу, особливо молоді, виховували любов до України, готовність до самопожертви в ім’я святої справи – здобуття державної незалежності під час Першої і Другої світових воєн.

Помітний слід в історії української культури залишив 1942 рік. Саме в цьому році, незважаючи на те, що наш край був окупований фашистською Німеччиною, прекрасний творчий задум організаторів Першого краєвого конкурсу українських хорів у Галичині став великим святом. Це була можливість не тільки гідно й величаво відсвяткувати 100-річчя геніального сина України М. Лисенка, популяризувати його творчість, а й шанс підвищити культурний і мистецький рівень українських хорів Галичини, Посяння та Холмщини (див. фото 1).

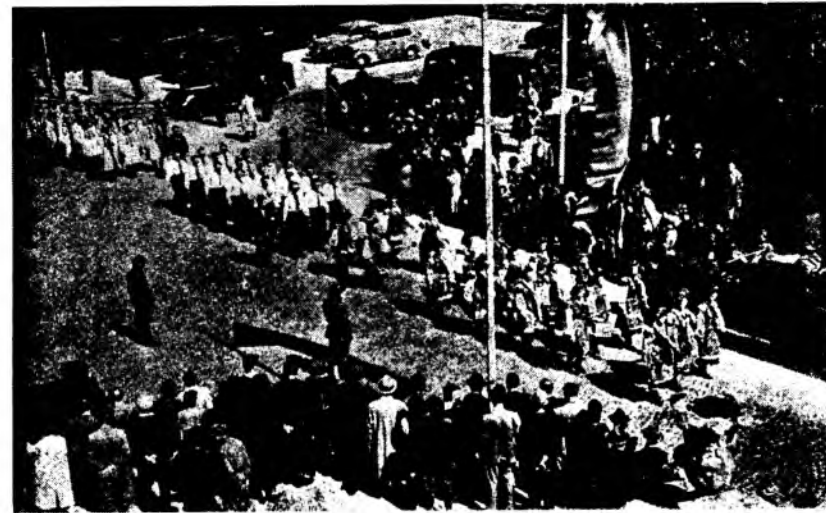


Фото 1. Хори, учасники конкурсу, які йдуть урочистою ходою вулицями міста Львова

Організатори конкурсу видали “Правильник краєвого конкурсу українських хорів” та обіжник до Українських Окружних Комітетів, Повітових та Районних Делегатур із закликом підтримати святкування 100-річчя народин М. Лисенка. Згідно з “Правильником”, у конкурсі мали право брати участь усі хори вищих та середніх шкіл, хорові гуртки при різних установах. Було створено центральну, окружну, повітові та місцеві конкурсні комісії, які розробили програми, інструкції та забезпечували хорові колективи нотним матеріалом. Місцеві конкурсні комісії перші оцінювали мистецький вишкіл зазначених хорів, які залежно від їхнього рівня проходили далі повітові, окружні конкурси і, нарешті, здобували право виступу на Першому краєвому конкурсі у Львові. До складу журі входили відомі українські культурні діячі та музиканти – професіонали своєї справи: К. Паньківський, Е. Цегельський, В. Барвінський, С. Людкевич, З. Лисько, професор М. Колесса, диригент Львівської опери Л. Туркевич і о. С. Сапрун.

Запрошення взяти участь у Першому краєвому конкурсі з нагоди 100-річного ювілею М. Лисенка отримали 450 хорів з усього краю, до повітових конкурсів було допущено 163 хори, а за рішенням повітових комісій до окружних змагань зі 163 хорів допущено 72 хори з 12-ти округів, а саме: 10 зі Станиславівської округи, 11 з Коломийської, 11 з Львівської, 6 із Самбірської, 7 зі Стрийської, 5 із Золочівської, 8 з

Тернопільської, 5 з Чортківської, 6 з Перемиської, а також по одному з Ярослава, Сянока і Криниці, серед яких під час відбіркових турів було визначено 26 найкращих. Пройшовши сувору оцінку високоповажного і надзвичайно професійного журі, вони отримали право виступати на хоровому святі у Львові. Серед хорів, які виступили в заключному конкурсі і фестивалі пісні було 16 – сільських, 10 – містечкових. Окрім того, поза конкурсом було допущено 4 репрезентативних великоміських хори: дрогобицький і станіславівський “Бояни”, станіславівська “Думка” та львівська “Сурма”.

Кожний хоровий колектив, який заявив про свою участь у конкурсі, повинен був підготувати три хорові твори М. Лисенка і повідомити про свій репертуар повітову чи окружну комісію, яка в оцінюванні під час конкурсу дотримувалась певних критеріїв: правильна інтерпретація твору, чистота інтонації та ансамблевий спів, зовнішня форма і дисципліна хору. Окрім індивідуально вибраного репертуару, хори повинні були вивчити три обов'язкові композиції М. Лисенка: “Ой, діброво, темний гаю”, “Ой, гай, мати”, “Час до дому, час”. Ці твори композитора є різнопланові і досить складні для виконання, особливо для аматорських колективів, які не мають професійної підготовки. Проте їх виконання всіма конкурсантами говорить про надзвичайно високий професійний рівень хорів, які існували в той час на наших теренах. Для всіх учасників та глядачів були видані програмки конкурсу з портретом М. Лисенка, текстом і нотами конкурсних творів та інших пісень в обробці композитора, а також різні дописи про М. Лисенка, що їх зібрав музикознавець В. Витвицький.

Переможцям конкурсу за кошти різних українських установ було придбано: срібні чаші, статуї, лаврові вінки, дорогі картини, срібні диригентські палички. Організатори подбали і за прекрасне оформлення сцени оперного театру, посередині якої було розміщено величезний портрет М. Лисенка роботи професора М. Михалевича. Зі спогадів професора М. Колесси знаємо, що підготовка до конкурсу відбувалася дуже інтенсивно, з великим духовним піднесенням та ентузіазмом виконавців. Праця організаторів і диригентів була безкорисною. Учасники хорів, незважаючи на те, що були впроваджені комендантські години, часом засиджувалися допізна і змушені були ховатися, повертаючись додому, від патрулів. Для кожного хориста участь у цьому конкурсі була своєрідним протестом

проти окупації свого краю, ніби останньою барикадою перед нищенням нашої духовності.

Повітові конкурси відбувалися з 10 до 31 травня, окружні – з 5 до 15 червня, а заключний конкурс – з 31 липня до 2 серпня 1942 року у Львові. Першого дня делегації від усіх хорів відвідали митрополита УГКЦ А. Шептицького і отримали його архипастирське благословення. На Святоюрських горбах у прекрасну сонячну днину у виконанні стоголосого хору зазвучав гімн “Боже, великий, єдиний” М. Лисенка, який став духовним гімном всієї України¹. Відтак організованою колоною всі хористи у своїх оригінальних автентичних строях Галичини, Лемківщини та Посяння з піснею на устах пройшлися парадом вулицями Львова до оперного театру, викликаючи подив і захоплення не тільки городян, а й німецьких солдатів, які стояли на варті, підтримуючи спокій та порядок. На жаль, пізніше деякі зі світлин цього свята неодноразово використовувалися в підручниках з історії як неправдивий доказ того, що молодь нашого краю демонстративно вступала до війська СС “Галичина” (див. фото 2).



Фото 2. Чоловічий хор с. Радча (окр. Станіславів). Диригент В. Шинтур

Керівним центром свята став будинок Інституту Народної Творчості на вулиці Францішканській, 7 (нині вул. Короленка, де розташована львівська середня школа-інтернат №2), куди зголошувалися всі приїжджі учасники хорів. Там вони отримували

¹ Цегельський Є. Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка / Євген Цегельський. – Львів, 1943. – С. 15.

програми і необхідні вказівки щодо деталей організації та проведення такого величного свята.

З великою шаною відгукнулась і львівська публіка, яка заповнила зал, незважаючи на те, що був робочий день і не зовсім комфортні умови, позаяк Львів був окупований німецькими військами. Кожен виступ хорів приймали гарячими оплесками і вдячністю за таке величне свято пісні. На сцену виходили зі своїм репертуаром та конкурсними творами протягом трьох днів такі хори: сільський мішаний хор з с. Путятинців (окр. Бережани, диригент о. В. Тарнавський), лемківський мішаний хор з м. Сянока (диригент М. Іваненко), мішаний хор з м. Турки (диригент О. Маланій) та з с. Підністриян (диригент Ст. Прокоп'як) зі Стрийщини, чоловічий хор з с. Підгайців (диригент Б. Крушельницький), мішаний хор з м. Любіня (диригент В. Кривешко), мішаний хор з с. Бикова (Перемиський округ, диригент М. Литвин), чоловічий хор з с. Глинян (окр. Золочів, диригент І. Видрівський), учнівський мішаний хор державної учительської семінарії з с. Криниці (диригент Р. Левицький), хори з с. Букової (окр. Самбір, диригент І. Гричко), з с. Ришкової Волі (окр. Ярослав, диригент І. Гаврилець), з с. Бутин (Львівщина, диригент К. Чайківський), з м. Мушин (диригент А. Криницький), з м. Яворова (диригент В. Неділка), чоловічий хор "Сурма" з м. Львова (під орудою І. Плешкевича), з с. Базару (окр. Чортківський, диригент М. Грещук), з с. Наконечного (окр. Ярослав, диригент М. Хархаліс), з с. Острова (окр. Тернопіль, диригент Б. Антків), з м. Теревовлі (диригент о. І. Гаврилюк), з м. Заліщиків (диригент Я. Смеречанський), хор "Боян" з м. Дрогобича (диригент Б. П'юрко). Станиславщину репрезентували хори: "Боян" (диригент Т. Андрійшин), "Думка" (диригент М. Колесса) – відзначений на конкурсі першою нагородою; чоловічий хор с. Печеніжин (організатор і диригент М. Степаняк, на конкурсі цим хором диригував В. Якуб'як, відзначений як найкращий диригент сільських хорів) – друге місце серед сільських хорів; містечковий хор "Трембіта" з м. Косова, організатором якого була єдина жінка-диригент М. Когут з родини Герасимовичів, котра своїм талантом і важкою працею довела, що можна за півтора року праці створити хоровий колектив з охочих талановитих молодих людей, які ніколи не співали в хорах і вишліфувати гідний рівень – друге місце серед містечкових хорів; чоловічий хор с. Радча (диригент В. Шиптур) та

мішаний хор с. Рошнів (диригент Т. Грималюк), відзначені добрим вишколом хористів.

Публіка була зачарована не тільки прекрасним автентичним одягом представлених різних регіонів Галичини, Лемківщини, а й надзвичайно високим професійним рівнем кожного колективу і працею диригентів, які по-своєму інтерпретували безсмертні твори М. Лисенка та твори М. Леонтовича, С. Людкевича, О. Нижанківського, обробки Ф. Колесси, Б. Кудрика та інших. Не всі диригенти вказаних хорів мали професійну музичну освіту, але їхній талант і праця дала свої плоди й визнання – високе мистецьке виконання. Це було справді свято української пісні. Слухачі ознайомилися з безсмертними творами М. Лисенка – від обробок українських народних пісень до таких великих хорових полотен, як хор бранців з "Гамалії", хор з опери "Різдвяна ніч", кантати "Радуйся, ниво непоплита" і "Кантата в 50-ліття смерті Т. Шевченка" та інші¹.

За високий мистецький рівень та величезні успіхи найкращим хорам різних категорій було призначено відповідні нагороди (див. фото 3).

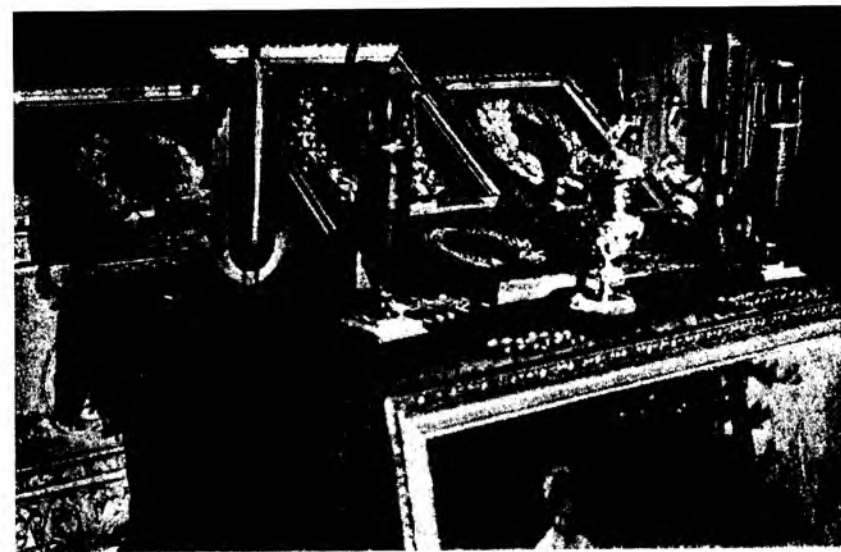


Фото 3. Нагороди для найкращих хорів

¹ Цегельський Є. Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народни Миколи Лисенка / Євген Цегельський. – Львів, 1943. – С. 17 – 20.

Перші три сільські, містечкові і репрезентативні хори одержали цінні, так звані мандрівні нагороди: чаші, статуї, що мали переходити з року в рік переможцям конкурсів. Кожен відзначений диригент одержав також речову мандрівну нагороду. І залишилися вони навечно в архівах учасників, бо не судилося в нашому краї за інших режимів продовжити таку благородну справу. Не вдалося ентузіастам також і за часів уже незалежної України відновити конкурс у 2012 році з нагоди 170-річчя від дня народження, 100-річчя від дня смерті М. Лисенка та 70-річчю від дня першого конкурсу. Причина полягала в тому, що чинна влада Української незалежної держави, на відміну від чужої окупаційної німецької, виявилася зовсім не зацікавленою у пропаганді української культури. Святкування Лисенкових роковин, за висловом внучки композитора пані Ради Лисенко, яка, на превеликий жаль, також не чула про згаданий конкурс, відбулося в Києві тихо, оскільки коштів на нього не знайшлося. Це особливо прикро, бо глибокий аналіз рівня сучасного хорового мистецтва Івано-Франківщини засвідчив, що за ці 70 років здобули вищу освіту тисячі диригентів, хормейстерів різних навчальних закладів України. Проте при цьому ми не можемо похвалитися достатньою кількістю хорових колективів, які б мали такий добрий хоровий вишкіл, щоб виконати на рівні хоч би ті обов'язкові твори М. Лисенка, які презентувалися на першому конкурсі.

Нагороджували всі хори і диригентів, які брали участь в конкурсі у Львові, й великими на той час грошовими преміями (500 злотих), посрібленими диригентськими паличками, грамотами з підписами усіх членів журі. Срібною диригентською паличкою нагороджено також і директора ІНТ – о. професора С. Сапуна як організатора Першого красового конкурсу хорів і першого диригента краю, який доклав дуже багато зусиль, щоб здійснилося таке величне свято пісні на Галичині.

Дивує й те, що організаторам Першого конкурсу вдалося в такі скрутні часи окупації знайти досить велику грошову підтримку, щоб провести цей конкурс. Кошти на ці нагороди склалися "всім хрещеним миром", хто скільки зміг. Меценатами були: "Центросоюз", "Маслосоюз", ресторани, народна торгівля, магазини господарських товарів, домашнього вжитку, парфумерії, книгарні, дрібні ремісники. А потім про все це забули на багато десятків років...

Мовчанка про проведення Першого краєвого конкурсу у Львові перервалася дуже цікавими життєвими обставинами. В м. Коломиї молоді майстри ремонтували дах одного зі старих будинків і знайшли

згорток із давніми документами періоду Другої світової війни, серед яких була і така фотографія (див. фото 4). Це все передали пану Мирославі Драгану – американцеві українського походження, який на тепер проживає в Україні і присвятив свої останні роки життя вивченню історії України, щоб подати світовій спільноті правдиві, а не перекручені або сфабриковані історичні факти.



Фото 4. Об'єднаний хор краю під час конкурсу на сцені оперного театру м. Львова

Збільшивши фотографію в кілька разів, пан Мирослав звернувся до нас, щоб дізнатись, яку таємницю може відкрити ця світлина. На ній зображено виступ співаків великого хору на сцені оперного театру у Львові, а диригує ним молодий композитор М. Колесса. Дослідження довели, що саме такий зведений хор виконував обов'язкові твори М. Лисенка під час Першого краєвого конкурсу.

Інша світлина, зі ще більшою за кількістю виконавців, хору доповнила таємницю конкурсу (див. фото 5). Це саме той зведений хор (більше 1200 хористів), який завершив Перший краєвий конкурс хорів біля оперного театру у Львові влітку 1942 року. Важко повірити, що пам'ять про найбільший хор у світі, який потребує визнання рекорду за Гіннесом, загинула у Львівській опері, де не збереглося жодної пам'ятки щодо цієї події. Та геройський вчинок справжніх українських патріотів, організаторів конкурсу, не могли забути учасники конкурсу – хористи, диригенти.

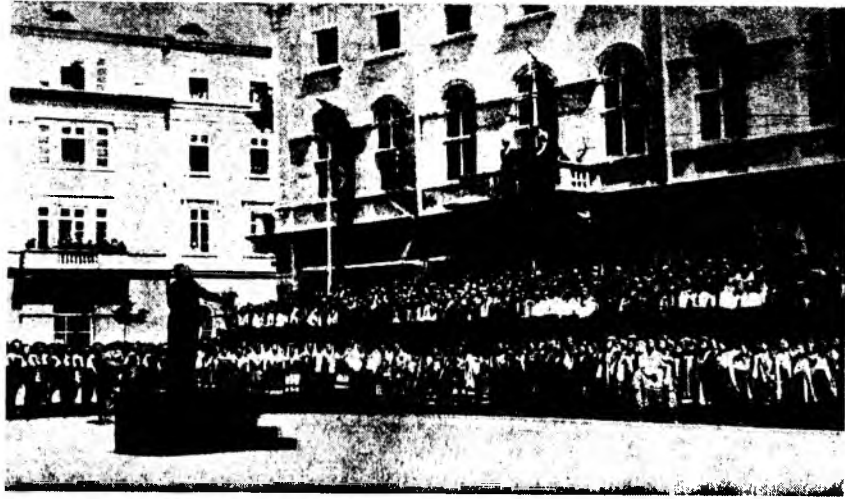


Фото 5. Виступ збірного хору на площі перед оперним театром у м. Львові

Завдяки колишньому вчителю історії з с. Печеніжина М. Самокишину в 2012 році вдалося відшукати очевидців та учасників конкурсу: співака хору цього села Василя Шовкового (більше 90 років), який відразу показав себе на фотографії і диригента хору с. Радча В. Шиптура (на жаль, уже сьогодні покійного), батька голови Івано-Франківської обласної спілки композиторів, талановитого музиканта, викладача музичного училища імені Д. Січинського Б. Шиптура. З великим задоволенням вони поділилися своїми спогадами про найкращі дні свого життя на зустрічі з творчою інтелігенцією Івано-Франківська, яка щиро приймала своїх земляків у “Просвіті”. Вразив присутніх і прекрасний баритон В. Шовкового, який до сьогодні пам’ятає всі партії творів свого хору, а також дуже багато українських народних пісень, відчувалося, що пан Василь ніби тільки вчора стояв перед оперним театром і співав для львівської публіки, найкращої в своєму житті.

Вніс вклад у нашу розвідку і печеніжинець В. Гавришук, показавши Альманах про Перший краєвий конкурс хорів, який був виданий у 1943 році, коли німці боролися за життя під Сталінградом. Такий Альманах віднайшла у сімейному архіві і О. Туранська. Він залишився від її батька, організатора печеніжинського хору М. Степаняка. Саме це видання відкрило нам таємницю забутої події в історії нашого краю. Грунтовний опис підготовки і проведення конкурсу, більше 50 фотографій свідчать про велику працю директора

Інституту Народної Творчості о. Северина Сапуна і всіх організаторів. Імовірно, що такі альманахи з часом були передані всім диригентам хорів, які брали участь у конкурсі і зберігаються в нащадків учасників такого величного дійства в історії нашої культури ХХ століття.

Музична культура Галичини є однією зі складових частин тисячолітньої української історії. Сподіваємося, що таке культурне явище, як Перший краєвий конкурс хорів у Галичині з нагоди 100-річчя М. Лисенка не кане у небуття й матиме своє продовження на державному рівні, бо саме з піснею на кожному полі суспільно-політичного життя наш народ протягом віків боровся і бореться з ворогами своєї самостійності. Розвиток освіти й культури здатен забезпечити формування в підростаючих поколіннях національної свідомості. Позаяк національна ідентичність формується в певному суспільному середовищі, то від якості цього середовища залежить те, наскільки гідними громадянами своєї держави виростуть наші діти.

ОСВІТНЬО-ВИХОВНІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ТОВАРИСТВА “РІДНА ШКОЛА” У СФЕРІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ТЕРЕНАХ СТАНИСЛАВОВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

В історії Галичини перша третина ХХ століття стала важливим і неоднозначним періодом. Одночасно з політичною та економічною активністю суспільного фону поглиблювалася діяльність громадськості в культурно-освітній сфері. У Станиславові, одному із найбільших міст регіону, створювалися українські культурно-просвітницькі товариства, діяльність яких була історично вагомою та результативною, що цілком відповідало контексту, характерному для галицьких земель від 60-х рр. ХІХ ст. Саме ці об'єднання стали потужними духовно-інтелектуальними центрами національної і творчо-діяльної самореалізації, які активно сприяли формуванню і розвитку національної свідомості громадян краю, навколо яких гуртувалися прогресивні кола інтелігенції та широкі верстви громадськості. Товариства “Просвіта”, “Рідна школа”, “Руська Бесіда”, “Союз українок”, “Каменярі” та інші виявилися активними у сфері музичної освіти та виховання, організаційної, просвітницько-пропагандистської справи, що своїм наслідком мало новаторські започаткування та інтенсивний поступ у мережі приватного шкільництва і дошкільних установ, у яких вагоме місце відводилося естетичному вихованню молоді.

“Руське (або Українське) Педагогічне Товариство” (РПТ), яке згодом отримало назву “Рідна школа”, перейняло педагогічні та шкільні завдання від “матері українського шкільництва”, товариства “Просвіта” у 1881 р., та відіграло важливу роль у розвитку культурно-освітнього життя Станиславова і всієї Галичини. Ця організація була започаткована у Львові відповідно до новітніх тенденцій, в основі яких була загальна спрямованість на усебічний розвиток шкільництва, створення мережі приватних навчально-освітніх закладів різного рівня і профілю. Біля витоків “Рідної школи” стояли визначні постаті української культури: А. Яновський, О. Барвінський, А. Вахнянин, Р. Заклинський, О. Огоновський. З Товариством плідно співпрацювали

В. Стефаник, М. Грушевський, С. Людкевич, О. Нижанківський. Почесним членом РПТ був М. Лисенко¹.

Активна і різнопланова діяльність РПТ у Львові мала значний вплив на інші міста Галичини. Поступово виникали філії, серед яких головними були Тернопільська, Станиславівська, Коломийська, Грибовицька, Самбірська, Бережанська та Буська. У Станиславові філію РПТ було засновано у 1901 році, її діяльність охоплювала різні сфери, а саме: освітню, виховну, концертно-виконавську, пропагандистську.

Варто відзначити, що протягом діяльності організації її Статут видозмінювався вісім разів, відповідно до кон'юнктури часу та внутрішніх потреб. Ключові зміни (у 1912, 1923 та 1926 рр.) були пов'язані з перейменуванням спочатку на “Українське педагогічне товариство”, потім на “Рідну школу”, а згодом на “Українське педагогічне товариство “Рідна школа”². Однак, видозмінювалася не тільки назва, а й сама концептуальна сутність організації та деякі напрямки її діяльності. Виразно простежувалася тенденція до розширення повноважень філіальних відділень, які отримували можливість самостійно відкривати і опікуватися виховними і навчальними закладами та створювати низові “кружки” (гуртки)³. Починаючи з 1912 р., посилюється тенденція до децентралізації, при цьому деякі філії, у тому числі Станиславівська, перетворюються на самостійні гуртки. Розгалужена структура Товариства включала комісії, секції та комітети, які мали чітко визначений спектр обов'язків та можливостей впливу на різні сфери функціонування “Рідної школи”.

Діяльність Товариства ускладнювалася тим, що воно не мало достатнього державного фінансування, оскільки дотації, які виділялися з урядових та крайових фондів на організацію приватного шкільництва, не могли забезпечити його повноцінний розвиток. В основному Товариство існувало за рахунок добровільних пожертвувань та членських внесків. Окремою статтею його матеріального забезпечення були прибутки від організації концертів і

¹ Перський С. З історії Рідної школи (На маргінесі книжки Льва Ясінука: “50 літ Рідної школи”. Філії і кружки / С. Перський. – Діло. – Львів, 23 липня 1931. – ч. 162 – С. 3.

² Листування зі Станиславівським повітовим старостством про утворення статуту, реєстрацію кружків українського товариства “Рідна школа” в селах Станиславівського повіту / ДАІФО. – Ф. 2, оп. 3, сир. 188. – 416 арк.

³ Білавич Г. Савчук Б. Товариство “Рідна школа” (1881-1939 рр.) / Галина Білавич, Богдан Савчук. – Івано-Франківськ: “Лілея – НВ”, 1999. – 208 с.

вистав. Кошти для підтримки “Рідної школи” надходили також від небайдужої громадськості з різних куточків Станиславщини. Розуміючи важливість цієї організації та її благородну просвітницьку місію, українські патріоти започатковували численні культурно-мистецькі акції на підтримку її діяльності.

Незважаючи на несприятливі соціально-політичні умови, освітянський рух Станиславова початку ХХ ст. виявляв динаміку росту, і в цьому не поступався іншим провідним культурним центрам Галичини та розвивався у відповідності до існуючих тенденцій. Оскільки стан українського державного шкільництва в австрійській державі не міг задовольнити українське громадянство, то воно виступало за створення і заснування власних приватних шкіл у місцевостях, де не було таких шкіл державних. Мережа навчальних закладів, започаткованих “Рідною школою” у Станиславові, була дуже різноманітною¹. Вона включала дошкільні заклади, народні та фахово-доповнюючі школи, гімназії, учительські семінарії, в системі освіти і виховання яких одне з провідних місць належало музичному мистецтву.

У 1910 р. з ініціативи голови філії УПТ у Станиславові Гната Павлюха була створена приватна народна школа ім. Маркіяна Шашкевича. Навчання відбувалося в різних орендованих з цією метою приміщеннях, оскільки через нестачу коштів будівництво власного будинку “Рідної школи” розпочалося лише у 1923 р. Школа ім. М. Шашкевича вирізнялася демократичністю, в ній могли здобувати освіту діти представників різних соціальних станів, але в основному це були міщани і селяни з прилеглих сіл Микитинців, Угорників, Пасічної, Загвіздя, Підлужжя та інших. Протягом 1925-1926 адміністративного року у народній школі ім. М. Шашкевича було 7 класів та 195 учнів. Очолював навчальний заклад Д. Макогон, серед вчителів: С. Самоверська, Г. Аксентій, О. Пиндус, М. Макогон, В. Пеліх².

Національна спрямованість діяльності та велика освітянська робота в різних формах і напрямках, яку проводила “Рідна школа” у своїх навчальних закладах, відзначається у спогадах одного з учнів школи ім. М. Шашкевича Ореста Корчака-Городиського:

¹ Ясінчук Л. 50 літ Рідної школи 1881-1931 / Лев Ясінчук. – Львів: Видавництво “Діло”, 1931. – С. 14 – 194.

² Корчак-Городинський О. Народна школа ім. М. Шашкевича в Станиславові / О. Корчак-Городинський. – Альманах Станиславівської землі. Т. 1. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1985. – С. 80–82.

“З перспективи довгих років згадую нашу школу дуже приємно: всі без винятку вчителі старалися прищепити нам праведну любов до України, дати потрібне знання... Проф. Пеліх... вчив нас крім інших предметів ще й співу, провадив хор та підготовляв кожнорічний шкільний попис-виступ. Я любив спів і проби до шкільних імпрез, яких було чимало”¹.

Двічі на рік школа ім. М. Шашкевича виступала перед громадськістю Станиславова з традиційними Шевченківськими концертами та “пописами” (звітами), які проводилися наприкінці навчального року. У цих виступах хорові номери органічно поєднувалися з віршованими декламаціями та прозовими уривками, які обиралися у відповідності до тематичного спрямування концертів. Ці заходи були дієвими засобами музичного і патріотичного виховання та важливими чинниками розширення світогляду підростаючого покоління.

Ще однією формою музичного виховання, яка застосовувалась як обов’язкова у навчальних закладах “Рідної школи” у Станиславові, був урок музики, або як тоді його називали “спів”. Урок музики у школі до 1939 р. включав, здебільшого, дві складові частини: хоровий спів та нотну грамоту, і був одним із засобів релігійного виховання учнів. Вивчення навчальних програм розкриває багатий зміст, різні форми і методи роботи, логічну послідовність навчального процесу.

Програма першого року навчання була спрямована на вироблення в учнів навиків правильного дихання при співі, про що свідчить використання “вправ віддихових”, які практикувалися протягом вересня місяця. Виховання відчуття ритму відбувалося під час вивчення ритмічних вправ, які включали плескання в долоні ритмо-формул і вправи у розмірах 2/4 і 4/4. Цей процес тривав від жовтня і закінчувався в червні. Водночас учні засвоювали тактування, яке називалось тоді “порух рук” або “рухи рук”, у поєднанні з інтонуванням ступенів гами. Згідно з програмою, зимові місяці були присвячені вивченню гами До-мажор, на прикладі якої засвоювали будову гами і ступені звукоряду. Саме в цій тональності співали під час всього навчального року українські народні пісні, серед яких особлива увага приділялася колядкам та пісням до Великодня.

Під час наступних трьох років навчання учні продовжували вивчення народних календарно-обрядових та церковних пісень. Протягом другого року відбувалося закріплення засвоєних у

¹ Там само. – С. 81.

попередньому класі знань, а саме: навичок співочого дихання, відчуття ритму і метру, навичок тактування. Починаючи з січня учні вивчали новий теоретичний матеріал, який включав поняття такту і тактової “лінії” (риски), нотних тривалостей, восьмих і четвертних пауз, ознайомилися з засобами продовження нотних тривалостей, які були представлені темою “Крапка при половинній ноті”.

Програми третього та четвертого років навчання були сформовані відповідно до вікових змін у біологічному та розумовому розвитку дітей. З урахуванням того, що в учнів вже вироблені навички колективного співу, інтонування з нот і тактування, метро-ритмічного відчуття, а також більше розвинута як слухова, так і зорова пам'ять, розпочинається вивчення нової гами Сі мажор, засвоєння “зложених” (складних) розмірів і нових ритмів. Програма третього року передбачала засвоєння хроматичної гами, а також динамічних відтінків, для закріплення яких підібрано відповідні пісні. Загалом, на третьому році навчання значно більша увага приділяється співу, як одному з найважливіших компонентів уроку. Розпочинається вивчення одноголосних пісень з супроводом, збільшується загальний обсяг засвоєного на одному занятті матеріалу.

Навчальний план четвертого року передбачав закріплення вивченого раніше у поєднанні із засвоєнням нового теоретичного матеріалу, до якого входили: паузи і їх використання на різних долях такту у простих і складних розмірах 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 1/8, 6/8; вправи, які включали різні інтервали і акорди, спів канонем, одноголосся та двоголосся.

Здійснений аналіз програм чотирьох років навчання у народній школі Товариства “Рідна школа” дозволяє зробити висновок, що в них рівнозначну увагу приділялось як вихованню правильних навичок співу на матеріалі різножанрових народних та релігійних пісень, так і засвоєнню теоретичних засад музики, завдяки чому учні здобували відповідні знання, уміння та навички¹.

Поряд з уроками, у школах Товариства широко практикувались лекції (т. зв. “лектури”), концерти, диспути, бесіди, які сприяли поглибленню і узагальненню знань. Педагогічно виправданими формами навчання і виховання були факультативні заняття і предметні гуртки. У “Рідній школі” це були курси пісні, танцю, нотної грамоти тощо. Ці та інші форми навчання і виховання значно

підвищували ефективність навчального процесу, давали можливість розвивати творче мислення учнівської молоді.

Музика займала вагоме місце у навчальних програмах дівочих гімназій “Рідної школи”. Заклади такого типу товариство починає засновувати після Першої світової війни у Львові, Станіславові, Тернополі, Коломії, з метою патріотичного виховання майбутніх матерів і громадян. Саме в цей час “Рідна школа” розширює свою діяльність на основі рішення представників усіх українських центральних товариств, установ, організацій, українських політичних партій і з 1920 р. стає верховним керівником українського приватного шкільництва та дошкільного виховання.

Саме з цього року розпочинається історія Станіславівської приватної жіночої гімназії “Рідної школи”, що була створена з ініціативи професора української державної гімназії Н. Даниша. Наступними директорами цього навчального закладу були М. Соневицький, М. Терлецький, І. Велигорський, С. Глушко. Гімназія розмістилася у будинку Української Бурси по вулиці Липовій, 80 (сучасна вул. Шевченка). Вона була семирічною школою гуманітарного типу, до якої зараховували дітей різних верств українського населення Станіславщини. У гімназії навчання нерозривно поєднувалося з вихованням, про що свідчать звіти з її діяльності, в яких зазначалося, що школа передбачала виховання:

1. Релігійно-моральне; 2. Національне і громадсько-суспільне (у цьому пункті розшифровувалося, що “святочні обходи”, концерти, вистави мають поважне виховне значення, бо під їх безпосереднім впливом витворюється серед молоді: піднесений настрій, патріотичні почування, піетизм до народних святощів”¹); 3. Пластове виховання; 4. Фізичне виховання; 5. Естетичне виховання.

Гімназія прагнула стати осередком естетичної культури, розвивати в ученицях почуття прекрасного. З цією метою адміністрація залучала дітей до гуртків малювання, вишивання, ліпки, музики. Однією з форм естетичного виховання було спільне відвідування концертів, вистав, кінофільмів, музеїв, бо: “естетичне виховання пособляє кожній іншій ділянці педагогічних змагань”².

Однією з найдієвіших ланок виховного процесу, створених з ініціативи учнівської молоді, був “Научний кружок” (“Науковий

¹ Толошнік Н. Система музичної освіти в навчально-виховних закладах “Рідної школи” / Наталія Толошнік // Музика Галичини. – Львів: Сполум, 1999. – Т. II. – С. 171 – 181.

¹ Звідомлення управи приватної дівочої гімназії кружка “Рідної школи” в Станіславові за шкільні роки 1920/21 – 1926/27. – Станіславів, 1927. – 30 с.

² Там само. – С. 12

гурток”), до системи якого входила “секція улаштування імпрез”. Завданнями цієї секції були визначені:

1) протягом цілого року влаштовувати імпреди, як добре підготовані свята “Рідної школи”; аматорські, театральні вистави, дитячі забави;

2) організувати популярні читання, перегляди кінофільмів.

Учасники музичної секції “Наукового гуртка” приватної дівочої гімназії УПТ брали активну участь у підготовці Шевченківських свят, концертів, присвячених ювілеям І. Франка, Б. Лепкого, М. Черемшини та інших видатних діячів української культури.

На початку 30-х років у “Науковому гуртку” окрім українознавчої, філологічної, географічної, природничої, математично-фізичної, філософської секцій існувала також драматична під керівництвом професора К. Кисілевського, головною метою якої було “плекати драматичне мистецтво та вишколювати у молоді декляматорський хист та правильну дикцію”¹. У зв’язку з цим, кожного тижня відбувалися лекції з естетики слова та репетиції з виразного читання і декламації. При драматичній секції існувала також інструментальна група, в обов’язки якої входило створення музичного оформлення до різноманітних виступів. Серед найуспішніших заходів, організованих учасниками цієї секції, були святкові вечори на честь О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Л. Українки, О. Олеся. Серед театральних вистав, підготованих жіночою школою, була “Бояриня” Лесі Українки, що свідчить про зацікавлення учнівською молоддю складними з точки зору тематики та глибини художньо-образного змісту творів новітньої української літератури. Не обійшли увагою юні артисти складного для сценічного втілення жанру опери, зокрема було здійснено постановку “Ноктюрну” та дитячої опери “Коза-Дерева” М. Лисенка (режисери Г. Мінченко-Сіятовський та Я. Барнич). Роль Лисички вперше виконувала майбутня зірка Віденської опери Ірина Маланюк, яка була ученицею дівочої гімназії. Залучення підростаючого покоління до театального дійства сприяло вихованню естетичного смаку та любові до високого мистецтва.

Зі спогадів про навчання в українській дівочій гімназії колишньої учениці О. Лемехи-Луцької дізнаємося, що в школі існував добре

підготований хор під керівництвом І. Козака, а пізніше Я. Барнича. З метою виконання хороших творів, які вимагали мішаного складу, проводилися спільні “проби” (репетиції) з чоловічою гімназією. Серед найвдалих спільних акцій відзначалося виконання зведеним хором, під керівництвом професора чоловічої гімназії К. Білобрама, величній кантати М. Лисенка “Б’ють пороги”, що свідчить про неабиякий рівень зацікавлення українським музичним мистецтвом та бажання з боку наставників і учнів прилучитися до кращих його зразків¹.

Надзвичайно цінним виховним новаторством, яке вводиться у навчальні плани середніх шкіл товариства у 1936 р., були “Музичні авдиції”, програми яких складені у співпраці з Вищим Музичним Інститутом у Львові. Вони продумані таким чином, щоб дати можливість обирати ті теми, які були найбільш доречними і цікавими для кожного конкретного навчального закладу.

Спосіб організації музичних авдицій включав теоретичну і практичну частини. Задля досягнення максимально свідомого і вдумливого сприйняття музики, перед її виконанням учням пропонували реферат, в якому у стислій формі було викладено відомості про обраний музичний твір.

Теми музичних авдицій поділено на дев’ять розділів, які в свою чергу систематизовано у двох частинах: “А” – авдиції, присвячені творчості одного композитора; “Б” – авдиції, присвячені вивченню історії розвитку танцювальної музики. Тема першого розділу частини “А” передбачала ознайомлення з мистецькою діяльністю класика української музики М. В. Лисенка, що свідчить про національну спрямованість у вихованні підростаючого покоління. До розгляду пропонувалися різножанрові композиції, серед яких чільне місце належало вокально-інструментальним (на прикладі солоспівів і дуетів на слова Т. Шевченка та інших поетів), вивчалися опери “Ноктюрні”, “Різдвяна ніч”, “Тарас Бульба” (вибір яких мав на меті відобразити різножанровість оперної спадщини композитора), фортепіанні твори (а саме, народні пісні і танці з сюїт).

Наступною темою музичних авдицій була творчість геніального польського композитора Ф. Шопена. Основна увага зосереджувалась на вивченні малих і середніх форм його фортепіанної музики, а саме – полонезів, мазурок, вальсів, прелюдій, ноктюрнів, етюдів, у яких

¹ Корчак-Городинський О. Народна школа ім. М. Шашкевича в Станиславові / О. Корчак-Городинський. – Альманах Станиславівської землі. Т. 1. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1985. – С. 80–82.

¹ Соневіцький М. Спогади про дівочу гімназію “Рідної школи” в Станиславові в році 1924–1928 / М. Соневіцький // Альманах Станиславівської землі. – Т. 1. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1985. – С. 415.

композитор виступає як блискучий новатор, що перетворив традиційні жанри на яскраві, різноманітні за образно-тематичною палітрою і виконавською технікою шедеври камерно-інструментального жанру.

Логічним продовженням процесу вивчення цього жанру було введення до програми фортепіанного циклу “Пори року” П. Чайковського та фортепіанної польки “На березі моря” Б. Сметани. Вивчення жанру камерно-інструментальної музики закріплювалося темою струнно-інструментального квартету в творчості П. Чайковського та А. Дворжака. Вокально-інструментальна музика представлена у планах музичних авдицій піснями С. Монюшка та романсами П. Чайковського.

Вагоме місце у програмі займав жанр опери, який пропонували до вивчення на кращих зразках творчості С. Монюшка (“Галька”, “Страшний двір”, “Графиня”), П. Чайковського (“Мазепа”, “Черевички”, “Пікова дама”, “Свгеній Онсгін”) та Б. Сметани (“Продана наречена”, “Дві вдови”, “Далібор”). Підбір музичних зразків здійснено за принципом різножанровості та стилістичного розмаїття. В цьому розділі також відбувалося ознайомлення учнів з симфонічною музикою на прикладі поеми “Моя Батьківщина” Б. Сметани.

Аналіз першої частини програми музичних авдицій дозволяє зазначити, що вона складена таким чином, щоб дати можливість учнівській молоді прилучитися до кращих зразків української та світової музичної культури, при чому перевага надавалася музиці композиторів слов'янського походження. Програма охоплювала твори камерно-інструментальної та вокальної музики, оперний та симфонічний жанри.

Друга частина (“Б”) під назвою “Танкова музика” (Танцювальна музика) включала шість розділів. Нумерація проводилася з частини “А”. Початковий розділ IV пропонував розгляд процесу еволюції танцювальної музики з часів Середньовіччя до сучасності. До вивчення пропонувалися відомі ще з початку XVI ст. танці, які входили до старовинних сюїт, а також танцювальні жанри більш пізнього періоду – XVII – XIX ст.: гавоти, менуети, тарантели, мазурки, полонези, болеро, танго.

У наступних розділах підкреслювалося національне начало у музичному мистецтві. П'ятий розділ присвячено вивченню українських національних танців: тропака, шумки, козачка коломийки

тощо. Окремі підрозділи розглядали слов'янські танці, а саме польські, словацькі, угорські.

VI і VII розділи пропонували до вивчення етнографічну музику: пісні календарно-обрядового циклу та думи. До цих же розділів включено польську, словацьку, чеську музику. З огляду на цензуру не вказувалося на яких саме зразках мав вивчатися цей матеріал, до того ж таким чином давався простір для творчості.

Наступний, VIII розділ присвячено релігійній музиці. Для висвітлення цієї теми в першу чергу обиралася творчість українських композиторів М. Березовського, Д. Бортияського, А. Веделя, К. Стеценка, і галицьких митців М. Вербицького та І. Лаврівського. Після цього вивчалася творчість західноєвропейських композиторів Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя.

У останньому IX розділі було запропоновано розглянути принцип програмності в музиці ранніх романтиків Г. Берліоза, Ф. Ліста, Л. ван Бетховена, і пізніх романтиків – Р. Вагнера, Й. Штрауса, Р. Шумана і Е. Гріга.

У програмі зазначалося, що дозволяється зміна у порядку вивчення творчості композиторів, але обов'язковим є дотримання вимог даної авдиції та вимог річної програми музичних авдицій.

Аналіз програми свідчить, що її головна мета полягала у вихованні молодого покоління в національному дусі, яке здійснювалося засобами музичного мистецтва. Саме тому матеріал вибудований у стилі порівняння професійної та народної української музики з музикою сусідніх слов'янських народів, а її розквіт пов'язано із загальноєвропейськими досягненнями. Цим підкреслювалося, що українська музика стала цінним та оригінальним внеском до світової музичної скарбниці. Дієвість таких програм підтверджувалася широким застосуванням музичних авдицій у гімназіях Станиславова.

Отже, важливим способом організації творчої діяльності шкільної молоді було застосування різних форм навчання і виховання. До них відносилися уроки музики і співу у школах, гімназіях, семінаріях, введення до шкільних програм музичних авдицій, курсів нот, пісень і танців, підготовка музичних імпрез.

Щороку молодь шкіл і виховних закладів товариства “Рідна школа” у Станиславові з великим натхненням проводила різноманітні акції, присвячені видатним постатям української культури геніальному українському поету Т. Шевченку. Аналіз репертуару, який звучав у концертах, свідчить про значні можливості та творчий

потенціал, зосереджений у навчальних закладах товариства, який підтверджується наявністю солістів та хорових колективів досить високого рівня. Незважаючи на юний вік виконавців, у їхніх програмах були масштабні за обсягом і складні за технікою виконання твори і навіть циклічні форми. Таким чином, музична освіта, впроваджена у навчальних закладах “Рідної школи”, виправдовувала ті принципи і методи, які застосовувались.

Музика була одним з предметів, передбачених навчальними планами приватних чоловічих і жіночих учительських семінарій товариства “Рідна школа” у Станіславові. Щоб вступити до семінарії, необхідно було пройти підготовчий курс, після закінчення якого передбачалися іспити з декількох предметів, за результатами яких переводили на перший курс цього навчального закладу. Спочатку навчання відбувалося протягом чотирьох років, пізніше термін був збільшений до п’яти. З першого року семінаристи вивчали серед інших предметів також музику і спів. На наступних трьох курсах до цих предметів додавалася гра на скрипці¹. Гра на фортепіано, органі і німецька мова вважалися факультативними предметами. В 20-х роках вчителями музичних дисциплін у чоловічій семінарії були М. Куцій і Г. Пуба (з 1922-1924 рр.), І. Козак (з 1925-1926 рр.)². Наявність у програмах учительських семінарій музичних предметів та увага, яка приділялася їм в ході навчального процесу, була не випадковою, а зумовлена кон’юнктурою часу, оскільки подальша практична діяльність майбутніх фахівців вимагала від них наявності певного універсалізму в різних галузях знань.

Одним із головних способів організації освітньо-виховної діяльності були різного типу курси, створені “Рідною школою” у Станіславові. Організація і ведення таких курсів була передбачена положеннями Статуту. Для досконалого вивчення обирали один предмет, а слухачами ставали всі бажаючі, які виявили зацікавленість певною галуззю знань. Широкого розповсюдження набули курси для неграмотних, українознавства, вищої освіти, математики, історії. Українське жіноцтво навчалось на курсах для вихователів дитячих садків, для рідно-шкільних провідниць, книговедення тощо. Крім цього існували курси “плекання хору й музики”³. Серед жіночих

¹ Рогатинський П. Під прапором Рідної школи // ДАІФО. – Ф. 283, оп. 1, спр. 2, 3, 6. – С. 23.

² Станіславська приватна чоловіча учительська семінарія Українського Педагогічного товариства // ДАІФО. – Ф. 303, оп. 1, спр. 1. – 91 арк.

³ “Рідна школа” в 1933-1934 рр. Звідомлення Головної Управи Рідної Школи // Рідна школа. – Львів, 15 грудня, 1934. – Ч. 23-24. – С. 339.

фахових курсів, започаткованих Товариством, були курси нот, пісні і танцю¹.

Оскільки планування роботи є стрижнем будь-якої справи, тому не тільки школи визначали зміст навчально-виховного процесу, але й курси теж передбачали план своєї діяльності, в якому було вказано:

1) період існування курсу, тобто час відкриття та його закінчення; 2) обсяг тематичного матеріалу та смислове навантаження під час проведення того чи іншого курсу.

Організація освітньо-виховних заходів такого типу сприяла підвищенню рівня освіченості серед різних верств української громадськості краю та стала ще одною необхідною ланкою у справі розвитку культурно-музичного життя Станіславава.

Організаційною часткою “Рідної школи” стали гуртки, які були створені після зміни Статуту у 1912 р. на базі колишніх філій Товариства. Гурток “Рідної школи” ім. М. Шашкевича у Станіславові діяв з правами повітового на території Станіславівщини. Очолювали його Г. Павлюх, а у 30-х рр. І. Волинський². Подібні організації були започатковані в багатьох селах повіту. У 30-х роках місцеві гуртки “Рідної школи” об’єдналися у “Повітових Союзах”, які виступали в якості координаторів їхньої діяльності. Відповідно до Звіту Головної Управи Товариства у 1937-1938 рр. такий Союз працював під керівництвом д-ра Костя Воевідки³.

Завдяки спільним зусиллям гуртків Станіславівського Союзу в місті відбувалися непересічні культурно-мистецькі акції, спрямовані на популяризацію українського мистецтва серед громадськості міста і краю. Товариство практикувало масові мистецькі заходи “на пленері” до яких залучало значну кількість учасників та глядачів. Такий захід відбувся у Станіславові 9 травня 1937 р. на площі біля українського “Сокола” і був приурочений М. Шашкевичу та сторіччю появи “Русалки Дністрової”. Велелюдне свято розпочалося Святковою Службою Божою та відкриттям і посвяченням пам’ятної дошки і перейшло в урочисту академію, яка включала тематичну промову І. Волянського та виступ зведеного хору читалень “Просвіти” Станіславівського філіального округу у супроводі оркестру товариства “Зоря”. На завершення свята відбувся концерт за участю

¹ “Рідна школа” в 1937-1938 рр. Звідомлення Головної Управи Рідної школи за час від 1.09.1937 р. до 31.08.1938 р. // Рідна школа. – Львів, 20 грудня 1938. – Ч. 23-27. – С. 360.

² Діло, 1933. – Ч. 3. – С. 5.

³ “Рідна школа” в 1937-1938 рр. Звідомлення Головної Управи Рідної школи за час від 1.09.1937р. до 31.08.1938р. // Рідна школа. – Львів, 20 грудня 1938. – Ч. 23-27. – С. 360.

відомого співака М. Голинського та мішаного хору “Станиславівського Бояна”¹. Ця подія привернула значну увагу широких кіл громадськості та стала важливою ланкою збереження історичної пам’яті українського народу. Показовим був також концерт української музики за участю відомого оперного співака Василя Тисяка, який відбувся в жовтні 1937 р. Програма концерту включала кращі зразки камерно-вокальної творчості М. Лисенка, С. Людкевича, В. Матюка, М. Колесси².

Отже, діяльність “Рідної школи” була спрямована на забезпечення і збереження національної культури народу та виховання молоді на засадах любові і шани до України. Товариство “Рідна школа” у Станиславові виступало фундатором національного шкільництва, що активно пропагував музичне мистецтво, чим сприяв вихованню та освіті підростаючого покоління. Широка і різнобічна діяльність товариства на теренах Станиславова включала різні сфери, а саме: освітню, виховну, пропагандистську та виявилась у розбудові приватного шкільництва, формуванні навчально-виховного процесу, у різноманітній позашкільній роботі. Основа та фундамент музичного виховання у школах того часу, деякі традиції були закладені саме у “Рідній школі”, що свідчить про певний рівень музично-педагогічної роботи вчителів, які сприяли розвитку і вихованню освіченої, духовно багатой та національно свідомой молоді.

ПОСТАТЬ о. ПОРФИРІЯ БАЖАНСЬКОГО КРИЗЬ ПРИЗМУ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ТА ПЕРІОДИКИ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

В останні десятиліття в українських науково-культурологічних пошуках окреслюється тенденція актуалізації досліджень тих ланок історико-культурного процесу, котрі не отримували достатнього висвітлення за умов певних ідеологічних акцентів. Наявність окремих прогалин, вилучення деяких подій, фактів, явищ, а також імен не сприяють цілісному усвідомленню загальноісторичного процесу гуманітарного розвитку української культури. Не в останню чергу це торкається проблеми адекватного переосмислення внеску окремих персоналій, чия діяльність спрямовувалась на збереження духовно-культурних цінностей у середовищі українського соціуму Галичини за часів правління Габсбургів. До числа таких персоналій, зокрема, належить постать о. Порфирія Бажанського (1836–1920) – представника греко-католицького духовенства й активного учасника процесу українського культуротворення в Галичині періоду національного відродження другої половини ХІХ – початку ХХ століть.

Унікальним феноменом суспільного інтегрування національного духовного простору слугує соціокультурна практика греко-католицького духовенства Галичини ХІХ – початку ХХ століть. Самодостатність зазначеного явища отримала своє теоретичне висвітлення в українській науковій думці (М. Грушевський, А. Річинський, Н. Полонська-Василенко, І. Химка та інші). Час від часу увагу українських науковців привертала діяльна постать о. П. Бажанського, який активно долучався до розвитку західноукраїнської музичної культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Наукові розвідки, які здійснили історики-краєзнавці та музикознавці І. Левицький, І. Біликівський, І. Франко, С. Людкевич, Б. Кудрик, В. Витвицький, М. Загайкевич, Л. Кияновська та деякі інші, епізодично торкаються окремих граней діяльності священника-

¹ Листування з організаціями, союзами і товариствами про видачу дозволів на проведення вечорів художньої самодіяльності і інших міроприємств // ДАІФО. – Ф.6, оп.1, спр. 586, 289 арк.

² Листування з організаціями, союзами і товариствами про видачу дозволів на проведення вечорів художньої самодіяльності і інших міроприємств // ДАІФО. – Ф.6, оп.1, спр. 588, 277 арк.

просвітителя як учасника процесу функціонування музичної культури Галичини другої половини XIX століття. Характерним елементом відомих досліджень є присутність рис елімінації (упередженого ставлення), зумовлених неоднозначністю сприйняття доволі суперечливої постаті о. П. Бажанського в світлі задекларованої “одіозності” його діяльної фігури й творчих зусиль.

Залучення джерельних матеріалів та фактів дозволяє здійснити необхідну “реабілітацію” ролі й місця діяльнських кроків греко-католицького священика-просвітителя Порфирия Бажанського в руслі українського духовно-культурного націєтворчого процесу на зламі століть. Джерельною базою слугують рукописи та друковані праці о. П. Бажанського і його сучасників, а також статті, дописи в періодичних виданнях та, врешті, науково-теоретична думка різних періодів. Первинну джерелознавчу ланку становлять рукописні матеріали, зокрема листування. Серед цих документів насамперед згадаємо автобіографічні записи, що фіксувалися о. П. Бажанським протягом 1869–1900 рр.¹ Показово, що автобіографія о. П. Бажанського була адресована І. Левицькому в час підготовки до друку монографії, котра відтворювала діяльнісні портрети тогочасних представників духовно-культурної еліти краю, тож поряд із спогадами о. П. Бажанського знаходимо фрагмент його листа до І. Левицького від 8.11.[18]99, де висловлюється подяка за його потрібну працю.

Факт активного включення о. П. Бажанського в процес національного культуротворення віддзеркалюється в його листуванні з відомими громадсько-політичними, суспільно-культурними діячами Галичини О. Барвінським та А. Вахнянином. Принагідно нагадаємо, що Олександр Барвінський (1847–1927) – педагог, політик, суспільний діяч, депутат віденського парламенту й галицького сейму, творець т. зв. “нової ери”, засновник Християнсько-суспільної партії та її друкованого органу “Руслан”, призначався членом австрійської палати, секретарем віросповідань в першому галицькому уряді, був співробітником й дописувачем “Правди”, “Діла”, склав низку українських читанок і підручників, видав 14 тт. “Історичної бібліотеки”, головував в НТШ (1893–97). Анатоль Вахнянин (1841–1908) – письменник, педагог і композитор, був засновником і першим головою т-ва “Просвіта”, засновником, першим головою та

диригентом львівського “Бояну”, фундатором і першим директором Вишого музичного інституту ім. Лисенка у Львові, депутатом галицького сейму, редактором часописів “Правда” й “Письма з Просвіти”, співзасновником і членом “Руської Ради”, членом Артистичної комісії та Театрального Виділу т-ва “Руська Бесіда”, співзасновником “Руського Педагогічного Товариства”, активним дописувачем видань “Основа”, “Діло”, автором ряду підручників, белетристичних творів, хорових і сольних пісень, опери “Купало” тощо.

Зміст листів о. П. Бажанського до О. Барвінського, датованих 1887–1912 рр. (кількість збережених – 5), доволі рельєфно відображає наявність певних особистісно-психологічних рис, світоглядних переконань, практичних зацікавлень їх автора. Шанобливим ставленням та вишуканою формою ввічливості сповнені подяка О. Барвінському і його дружині за прихильне ставлення до дочки о. П. Бажанського (під час її перебування в Тернополі), а також прохання щодо сприяння в призначенні належної пенсії; з вірою у власні творчі сили священик зголошується до співпраці з часописом “Руслан”; відвертим патріотизмом як і стурбованістю відлунюють міркування о. П. Бажанського з приводу збереження регіональної фольклорної спадщини Тернопілля, рисами неабиякої наполегливості та духовно-ціннісних пріоритетів позначені думки щодо справи збирання музично-етнографічних зразків та видання власної збірки народних пісень¹. З-поміж згаданих листів знаходимо ще один лаконічний документ – візитна картка о. П. Бажанського, датована 23.05.1912, з вітальним написом (адресованим О. Барвінському, а також його сину, композитору Василю Барвінському), де простежується як респектабельне ставлення людини вельми поважного віку (76 років) до творчих досягнень представника нової генерації західноукраїнських митців-професіоналів, так і добра обізнаність з динамікою мистецького життя Галичини.

Чималий інтерес становлять збережені листи о. П. Бажанського до А. Вахнянина, датовані 1904 роком. Зокрема, цікавим за змістом є вельми об’ємний аркуш від 7 липня, де його автор виявляє стурбованість щодо справи, якій присвятив багато років та зусиль.

¹ Автобіографічні записки, листи до І. Левицького, І. Полотнюка, виписки з періодичних видань. Рукопис. Чорне чорнило. Станіслав, Львів, 1869–1900. – 77 арк. // ЛНБ ім. В. Стефаніка, рукописний відділ. ф. 167, оп. 11, од. зб. 74, н. 5.

¹ Листи П. Бажанського до О. Барвінського: В справі збирання матеріалу до збірника народних пісень та його випуску; з приводу призначення пенсії. Автограф, чорне чорнило. Львів, Яремче, 1887, 1904, 1912. 5 лл., 7 арк. // ЛНБ ім. Стефаніка, рукописний відділ. ф. 11, Барв. 545, н. 55.

У кореспонденції вельми детально описано процес обговорення Етнографічною комісією НТШ питання випуску запланованого збірника народних пісень, висловлюються особисті міркування, які стали об'єктом неузгодженості з членами згаданої комісії. Дописувач у межах власної компетенції та переконань чітко обгрунтовує суб'єктивно-усталений погляд на проблему методу фіксації народних пісень та їх укладу в збірку. Немає сумніву, що о. П. Бажанський отримав відповідь, оскільки в короткому листі з Яремче від 10.07.[19]04 зазначається: "...відповідь Ваша дуже мене урадувала, бо тише сердечностей"¹. Розглядаючи листування о. П. Бажанського з А. Вахняниним, доречним буде звернутися до міркувань, висловлених у статті "Листи Івана Кипріяна та Порфирія Бажанського до Анатолія Вахнянина" Я. Горак. Відтворюючи повний текст згаданого листа, автор статті слушно зазначає, що їх (П. Бажанського та А. Вахнянина) єднала багатолітня дружба та співпраця, котра розпочалася ще в роки спільного навчання у Гуневича й продовжувалася під час роботи над укладом збірки "Кобзар", у взаємному рецензуванні творів на сторінках преси. Слід підтримати думку Я. Горак про те, що лист о. П. Бажанського доповнив малодосліджену ділянку творчості А. Вахнянина, а саме його фольклорні зацікавлення: "...даний лист дає підстави припускати, що через праці Бажанського А. Вахнянинові були відомі ідеї праці П. Сокальського"². Окрім того, маємо підтвердити, що чимала кількість народних пісень в запису А. Вахнянина увійшла до збірки о. П. Бажанського "Галицько-руські народні мелодії".

Наступний епістолярний фрагмент, що зберігається в архіві ЛНБ ім. Стефаніка, дає підстави припускати, що о. П. Бажанський був здатний переживати стан творчого "невдоволення" та прагнення до самовдосконалення – вагомого чинника особистісного розвитку. Розглядові важливих проблем і помилок творчого процесу в музично-театральному жанрі, які були виявлені після перегляду вистави "Марійка – татарська бранка" в Тернополі, присвячений лист о. П. Бажанського до Виділу (хоча не вказується, але, безперечно,

¹ Листи П. Бажанського до А. Вахнянина: Про роботу над підготовкою збірника "Русько-народні галицькі мелодії". Автограф, чорне чорнило, укра. мова. Яремче, 1904 // ЦДДАУЛ. – Ф. 362, оп. 1, спр. 468, арк. 1-2.

² Горак Я. Листи Івана Кипріяна та Порфирія Бажанського до Анатолія Вахнянина / Я. Горак // Музика Галичини: 36 статей ЛДМА ім. М. Лисенка. – Т. VI / [Ред. кол.: С. Павлишин, А. Терещенко, Ю. Ясіновський, І. Пяковський, Л. Кияновська]. – Львів, 2001. – С. 185–195. – С. 186.

йдеться про театральний Виділ товариства "Руська Бесіда")¹. Зміст листа відтворює бажання автора музичної вистави виправити ті недоречності, що, на його думку, ускладнювали можливість донести власний образно-художній задум. Отож, о. П. Бажанський у своєрідний аналітичний спосіб намагається змодельювати новий варіант свого твору, усуваючи виявлені перешкоди, насамперед, певні проблеми вокально-інтонаційного відтворення, структурної побудови та чинників драматургічного розвитку.

Серед архівних матеріалів, збережених у ЦДДА України у Львові, які ми опрацювали, знаходиться також лист, який засвідчує високий рівень громадянської позиції та альтруїзму о. П. Бажанського, зацікавленого як у процесі становлення українського національного театру, так і загалом у справі просвітництва на теренах Галичини. У листі Головного Виділу товариства "Просвіта" (датованому 27.05.1909 р. за підписом Голови Є. Озаркевича) до театрального Виділу "Руської Бесіди" повідомляється про те, що "Впр. о. П. Бажанський жертвував дохід з книжок вчислених в долученім списі на цілі руського народного театру. Книжки сі, на разі, здепоновані в магазині тов. "Просвіта", є до диспозиції хв. Виділу і будуть ему в кожній хвилі на жадане передані"².

Важливим джерелом дослідження й оцінки творчо-діяльного доробку о. П. Бажанського у дзеркалі буття суспільно-культурного простору Галичини др. пол. XIX – поч. XX ст. слугують матеріали тогочасної періодики ("Слово", "Діло", "Новий Галичанин", "Новий Пролом", "Зоря", "Артистичний вісник", "Руслан" тощо). Статті в часописах, попри їх переважаючу лаконічність та прийнятту на той час анонімність, складають чималу частку інформаційного поля, що дозволяє отримати та врахувати відомості фактологічного змісту. Особливо цінними є ті повідомлення (про події чи твори), які виявляються єдиними, по-своєму унікальними, оскільки деякі партитури, афіші, інші документи ще не знайдені. Дописи та повідомлення в періодиці стосовно діяльності о. П. Бажанського можна поділити на три групи: перша – статті-рецензії з оцінками

¹ Лист П. Бажанського до Виділу: Про постановку муз. вистави "Марійка". Рукопис, чорне чорнило. [Б.м.], [б.д.]. 2 арк. // ЛНБ ім. Стефаніка, рукописний відділ. ф. 206 (Щурата), од. зб. 705, п. 19.

² Лист головного Виділу т-ва "Просвіта" до Виділу т-ва "Руська Бесіда": Про пожертвування П. Бажанським прибутків від продажу книжок. Рукопис (за підписом Є. Озаркевича), укр. мова. Львів, 27 травня 1909 р. // ЦДДАУЛ. – Ф. 514, оп. 1, од. зб. 89, стор. 22

творчості; друга – оголошення про виконання творів, постановки п'єс, вихід друкованих праць; третя – інформаційні повідомлення в службових, громадських та приватних справах.

До найбільш вагомій першій групі належать матеріали, що віддзеркалюють позитивну суспільну реакцію на активну творчу позицію греко-католицького священника як музичного просвітителя. Зокрема такими є:

– два відгуки про спів хору Ставропігійської бурси під орудою П. Бажанського [Слово. – Львів, 1864. – Ч. 103; Слово. – Львів, 1865. – Ч. 19];

– стаття М. Вербицького “О твореніях музыкальных, церковных и мирских на нашей Руси” з висловленим враженням від прослуханої Літургії о. П. Бажанського [Слово. – Львів, 1870. – ЧЧ. 37-39];

– допис з-над Буга (за підписом М. В.), де відзначається творчий хист о. П. Бажанського в його музичних композиціях (Літургії св. Іоанна Златоустого, опереті “Сузанна”, оркестровій “Коломийці”), які в той час виконувалися [Слово. – Львів, 1870. – Ч. 62];

– рецензія на виставу п'єси “Параня” з музикою П. Бажанського [Слово. – Львів, 1870. – Ч. 83];

– стаття “Примічання о музиці госп. Бажанського. Из Відня” з докладною характеристикою оркестрової “Коломийки” о. П. Бажанського, а також музичного оформлення вистави “Параня” [Слово. – Львів, 1870. – Ч. 85];

– стаття “О музиці о. Бажанского в мелодрамѣ “Сибірячка” (з підписом М.), де подається аналіз та визнання “з порядку уже четвертой оперетки, сочиненной о. Бажанским” [Слово. – Львів, 1870. – Ч. 98];

– “Библиографическое известіе” стосовно випуску із Ставропігійської друкарні “Божественної Литургії св. Іоанна Златоустого” (з позитивною оцінкою) [Слово. – Львів, 1872. – Ч. 134];

– відгук про вдалу постановку в Стрию вистави “Олеся” [Діло. – Львів, 1883. – ЧЧ. 61, 62];

– рецензія А. Вахнянина “Олеся” – опера П. Бажанського”, що стала реакцією на певне розходження думок в оцінці музично-сценічного твору о. П. Бажанського [Діло. – Львів, 1883. – Ч. 124];

– дві статті про музично-театральний доробок “Марійка – татарська бранка” о. П. Бажанського, де відзначаються нові прийоми в інтонаційно-ритмічній сфері, як засоби образного втілення [Зоря. – Львів, 1890. – ч. 23. – С. 368; Діло. – Львів, 1890. – Ч. 227];

– рецензія на розвідку о. П. Бажанського “Малоруська народна мельодика”, що була надрукована у Львові [Діло. – Львів, 1892. – Ч. 252];

– стаття (без підпису), що є коротким рефератом розвідки о. П. Бажанського “Русько-народна музыкальна опера” [Діло. – Львів, 1901. – ЧЧ. 112, 113];

– коротка рецензія-огляд в “Артистичному віснику” стосовно виходу друком двох музичних брошур о. П. Бажанського – “Нова метода записування русько-народной мельодії”, виданої у Львові, та “Ціха і будова стародавньої музичної гармонії” (як передрук з “Дяківського Гласа” за 1904 р.) [Артистичний вісник. Річник І. Зошит І. – Львів, 1905. – С. 11];

– стаття за підписом І. Багрій “Збірник русько-народних мельодій о. Порфірія Бажанського”, де висвітлюються основні принципи й характерні ознаки в інтонаційно-ритмічному відтворенні фольклорних зразків, якими керувався упорядник [Діло. – Львів, 1906. – Ч. 170];

– міркування о. Є. Турули з приводу практичного внеску о. П. Бажанського в справу реформи церковного нотного співу в Галичині [Руслан. – Львів, 1913. – ЧЧ. 52-59].

Другу групу дописів у періодичних виданнях складають оголошення, де згадуються творчі напрацювання о. П. Бажанського, а саме:

– виконання в Руському театрі 16 (28) листопада 1869 р. оркестрової “Коломийки” [Слово. – Львів, 1869. – Ч. 90];

– випуск з літографії Ставропігійського Інституту “Коломийки” для фортепіано (як витяг з оркестрового варіанту) [Слово. – Львів, 1870. – Ч. 37];

– постановка в Бережанах п'єс з музикою П. Бажанського: 6 вересня 1870 р. – “Давай молодих, або Сиротка Сузанна”, а 27 вересня – “Веселощі на обжинках” [Слово. – Львів, 1870. – Ч. 69];

– виконання вистави “Веселощі на обжинках” в Бережанах, що було позитивно прийнято публікою [Слово. – Львів, 1870. – Ч. 74];

– постановка п'єс “Веселощі на обжинках” у 1870 р. та оригінальна комедія з співами в 4-х діях “Давай молодих, або Сиротка Сузанна” 11 грудня 1869 р. (згадується в “Історії народного театру” П. Полянського) [Новий Галичанин. – Львів, 1891. – ЧЧ. 9-10.];

– вистава в Руському театрі 8 (20) листопада 1870 р. мелодрами Н. Полевого в переробці Т. Гембіцького “Сибірячка” в

інструментальному опрацюванні о. П. Бажанського [Слово. – Львів, 1870. – Ч. 88];

– виконання концертної “Коломийки” на музично-декламаційному вечорі, влаштованому єпархіальним духовенством у Перемишлі 12 (24) січня 1882 р. на честь о. Г. Шашкевича [Слово. – Львів, 1882. – Ч. 1];

– неодноразова постановка мелодрами “Гнат Приблуда” Данила Млаки, оркестрованої о. П. Бажанським – 24 жовтня (5 листопада) 1882 р. [Діло. – Львів, 1882. – Ч. 82.], 8 листопада 1882 р. у Львові [Діло. – Львів, 1882. – Ч. 115], 6 листопада 1884 р. у Львові [Діло. – Львів, 1884. – Ч. 117];

– написання о. П. Бажанським музично-театрального твору “Олеся” [Слово. – Львів, 1882. – Ч. 116], а також постановка цієї вистави в 1883-84 рр., зокрема в Стрию 3 червня 1883 р. (досить вдало) [Слово. – Львів, 1883. – Ч. 54] та в Дрогобичі 1 липня 1883 р. [Слово. – Львів, 1883. – Ч. 67], 4 листопада 1883 р. (місто не вказане) [Слово. – Львів, 1883. – Ч. 117], у Львові (вперше) 21 жовтня (8 листопада), у Станіславі в 1884 р. [Слово. – Львів, 1884. – Ч. 39];

– видання питомцями греко-католицької семінарії у Львові збірника русько-українських квартетів “Кобзар” під редакцією А. Вахнянина і о. П. Бажанського [Діло. – Львів, 1885. – Ч. 79];

– повідомлення о. П. Бажанського про готовність передати до друку новий “Богогласник” власного укладу [Діло. – Львів, 1886. – Ч. 2], [Слово. – Львів, 1886. – Ч. 6];

– кількаразове виконання хорового твору о. П. Бажанського “До бою!” – на концерті у Львові 13 (25) березня 1886 р. в пам’ять 25-х роковин смерті Т. Шевченка за участю чоловічого хору “Лютня” [Діло. – Львів, 1886. – Ч. 30], в музично-вокальному концерті у Дрогобичі 12 серпня 1886 р. [Діло. – Львів, 1886. – Ч. 79], в концерті пам’яті Т. Шевченка, що влаштовувався силами учнів Стрийської гімназії в березні 1892 р. (автором хору “До бою!” помилково вказаний В. Матюк) [Діло. – Львів, 1892. – Ч. 69];

– оголошення про виставу опери “Марійка – татарська бранка”, що мала відбутися 23 квітня 1891 р. в Тернополі (з присутністю автора) [Діло. – Львів, 1891. – Ч. 80];

– видання о. П. Бажанським книжки “Малорускій музикальний тон” з посвятою руському співочому товариству “Боян” [Діло. – Львів, 1891. – Ч. 94];

– вихід друком розвідки о. П. Бажанського “Русько-народна музикальна гармонія” [Діло. – Львів, 1900. – Ч. 138];

– видання Другої літургії староцерковних напівів на чотири голоси для сіл і містечок, впорядкованої о. П. Бажанським (Перемишль, 1907) [Діло. – Львів, 1907. – Ч. 215].

Третя група повідомлень у пресі представляє о. П. Бажанського в якості суспільно помітної приватної чи службової особи, а також свідомо активного громадянина, інформуючи про події наступного змісту:

– 7 вересня 1869 р. померла дружина о. П. Бажанського, який на той час був сотрудником при Львівській Успенській церкві [Слово. – Львів, 1869. – Ч. 68];

– Порфирій Бажанський, парох в с. Сороках, іменований ординаріятським шкільним комісаром для народних шкіл [Діло. – Львів, 1881. – Ч. 57], [Слово. – Львів, 1881. – Ч. 76];

– отець П. Бажанський увійшов до складу комісії (призначеної Впр. архієп. Іосифом Сембратовичем), завданням якої була ревізія літургійних книг з метою відновлення чистоти грецького обряду [Діло. – Львів, 1883. – Ч. 56];

– обрядова комісія з 10 членів, серед яких о. П. Бажанський з с. Сороч, проводить засідання під головуванням єпископа Сильвестра Сембратовича [Діло. – Львів, 1884. – Ч. 71];

– о. П. Бажанський з с. Сороч отримав похвалу за старанність у виконанні обов’язків орд. шкільного комісара [Новий Пролом. – Львів, 1884. – Ч. 147];

– о. Порфирій Бажанський іменований радником консисторським з правом носити крилошанські відзнаки [Новий Пролом. – Львів, 1884. – Ч. 176], [Діло. – Львів, 1884. – Ч. 111];

– о. Порфирія Бажанського, пароха з с. Сороч, обрано головою перших зборів тов-ва “Боян” у Львові 2.02. 1891 [Діло. – Львів, 1891. – Ч. 20];

– Віділ товариства “Львівський Боян” ухвалив подякувати о. П. Бажанському за дар 100 примірників “Русько-народної ритміки” [Діло. – Львів, 1891. – Ч. 94].

Підсумовуючи, зазначимо, що архівна епістолярна спадщина о. П. Бажанського є нечисленною, однак вона відображає морально-етичні рефлексії, художньо-естетичні переживання та гуманістичний світогляд її автора, а відтак слугує невід’ємною ланкою у відтворенні особливостей функціонування західноукраїнської музичної культури

згаданого періоду. Листування о. П. Бажанського – переконливе джерело осмисленого сприйняття подій і фактів, що віддзеркалюють як спосіб суспільного поведіння, так і присутність світоглядних настанов та переконань, а відтак і діяльнісних пріоритетів індивідууму як носія соціокультурних норм і традицій. Публікації та повідомлення в періодиці фактично вказують на певні суспільні настанови в діяльності о. П. Бажанського. До них слід зачислити насамперед традиційно тривку релігійність світовідчуття, що супроводжувалася розумінням вагомості рівня суспільно-гуманітарного розвитку, в якому музичне мистецтво – достатньо дієва форма розширення меж суспільної свідомості. Відтак, можемо стверджувати, що творча праця греко-католицького священика узгоджувалася із засадами й чинниками формування національно зорієнтованих пріоритетів музично-культурного розвитку в українському духовному просторі Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ століття.

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ КУФЛЮКА У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ГУМАНІТАРНОГО ДИСКУРСУ ХХ СТОЛІТТЯ

Сучасні гуманістичні тенденції розвитку людини і цивілізації становлять наступний виток культурно-мистецької еволюції, котра яскраво проявила себе в першій половині ХХ століття. В історії Західної України міжвоєнного періоду етап соціально-культурного розвитку виразно позначився намаганням нової генерації інтегрувати свої наукові та мистецькі досягнення в європейський та світовий контекст. Завдяки активному прагненню до отримання фахової освіти в найважливіших центрах європейської науки представники тогочасної галицької інтелігенції діставали змогу долучитися до кращих здобутків європейської культури, взаємно доповнюючи її власними надбаннями.

Ця тенденція мала місце як на теренах музичного мистецтва (“празька школа” львівських композиторів; С. Людкевич, А. Рудницький та ін.), так і в образотворчому мистецтві (О. Новаківський, Я. Лукавецький, І. Кейван), літературі (Празька поетична школа: Ю. Дараган, Є. Маланюк, Л. Мосендз, Ю. Клен, О. Ольжич, О. Теліга), науці (І. Раковський С. Белей та ін.). Дехто з цих представників галицької культури в силу історичних обставин змушений був вести подальшу діяльність в еміграції, інші успішно реалізували здобуті в європейських студіях знання на Батьківщині.

На зламі ХХ та ХХІ століть триває тенденція до відновлення і зміцнення зв'язків України з європейським та світовим культурним простором. Тому в намаганні “відбудувати європейську парадигму України” (О. Пахльовська), що передбачає також відновлення національної історичної пам'яті, важливим видається повернення в обіг українського гуманітарного знання імен визначних вітчизняних діячів, життя і діяльність котрих стали яскравою ілюстрацією взаємопроникнення української та західноєвропейської культури.

Вагомим доповненням до славної когорти “піонерів музичного мистецтва Галичини” (З. Лисько)¹ може стати постать Василя Олексійовича Куфлюка, який творив місток взаємопроникнення української та європейської мистецької традиції в царині музичної педагогіки. В. Куфлюк-педагог зумів органічно поєднати краші здобутки європейської університетської та консерваторської освіти із традиційно народним підходом до виховання та навчання дитини. Його унікальні педагогічні прийоми, що дозволяли комплексно і дуже успішно розвивати здібності дитини в різних галузях знань, а особливо в галузі музики, виявилися надзвичайно ефективними та життєздатними. В. Куфлюк – автор цілком новаторської музично-педагогічної системи, в основу якої покладений розвиток абсолютного слуху. Система розвитку абсолютного музичного слуху, створена В. Куфлюком, успішно апробована ним на практиці із декількома поколіннями учнів, ефективність її перевірена чи не півстолітнім відрізком часу.

Багатоаспектна музично-педагогічна діяльність В. Куфлюка як об’єкт наукового дослідження вимагає охоплення історико-біографічного, історико-культурологічного та музично-педагогічного напрямків дослідження, а також включає соціокультурний, гуманістично-виховний, музично-теоретичний, музично-психологічний аспекти. Це спонукає нас до вивчення цього феномена з позицій доволі різних галузей науки, що потребує віднаходження концептуальної платформи дослідження, котра б синтезувала різноманітні аспекти музично-педагогічної спадщини В. Куфлюка та водночас давала змогу розглядати їх у динаміці.

У зв’язку з цим, для повного розкриття багатогранної музично-педагогічної спадщини В. Куфлюка, українця і європейця, високоосвіченого музиканта і педагога-новатора, нам видається доцільним здійснити її розгляд у контексті європейського гуманітарного дискурсу ХХ століття. Під європейським гуманітарним дискурсом ми розуміємо сукупність існуючих в гуманітарному просторі Європи векторів розвитку культури, котрі взаємодіють (комунікують) між собою, перебуваючи в динаміці та взаємозв’язку, причому розглядають предмет дослідження не лише як об’єкт для наукового аналізу, а як унікальний продукт культурної ноосфери.

В українському музикознавстві терміни “дискурс” та “гуманітарний дискурс” зустрічаємо в наукових студіях О. Козаренка, М. Ржевської, Є. Шипа О. Берегової, Б. Деменка, М. Максимова та ін. До питання дискурс-аналізу зверталися також І. Ігнатченко, М. Ржевська, І. Коханик, Є. Морева, Б. Сюта, С. Соланський та ін. Відтак проблема дискурсу виявилася доволі актуальною як для аналізу музичних творів, так і для “вивчення музично-творчих процесів, виконавства, музичних психології та соціології”¹.

Отже, мета статті полягає в обґрунтуванні дискурсивного підходу щодо висвітлення унікальної постаті та музично-педагогічної спадщини В. О. Куфлюка в контексті прогресивних тенденцій розвитку європейської гуманітарної думки ХХ століття.

Дослідження творчої особистості В. Куфлюка привертає увагу насамперед з огляду на важливість повернення до скарбниці національної культури видатних персоналій, які можуть доповнити і розширити її панораму. В. О. Куфлюк (1912–1999) народився у с. Видинів Снятинського району на Івано-Франківщині. В 1923–1931 рр. навчався у Коломийській українській гімназії, однокласниками його були музиканти В. Якуб’як (батько проф. Я. Якуб’яка), В. Цісик (батько співачки Квітки Цісик), художник І. Кейван. По закінченні гімназії та Львівського вчительського інституту (екстерном) протягом 1933–1939 рр. працював вихователем та вчителем співів у Варшавському будинку сиріт “Наш дім” під керівництвом видатного польського педагога-гуманіста Януша Корчака. Одночасно продовжував здобувати освіту у Варшавському університеті (природничо-математичний факультет) та Варшавській консерваторії (вчительський факультет). Із вересня 1939 року у зв’язку з війною перебуває у Видинові, працює в школі вчителем, а після війни – завучем і директором школи.

Свою педагогічною і громадською діяльністю В. Куфлюк активно сприяв культурному відродженню села, створив у школі атмосферу творчості й прагнення до успіху. Талановитий педагог-новатор, Куфлюк розробив дуже ефективну систему розвитку музичного слуху, яка включала етапи: перший – формування абсолютного слуху на основі пісенної моноладотональної методики та

¹ Див.: Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / Зіновій Лисько. – Львів – Нью-Йорк, 1994. – 144с.

¹ Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років [Електронний ресурс]: автореф. дис. ...докт. мистецтвознавства: 17.00.03 / Богдан Омелянович Сюта; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2007. – 36 с. – Режим доступу: <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/a143.php>.

другий етап – розвиток аналітичного відносного слуху з опорою на наявний абсолютний слух¹. Таким чином, В. Куфлюк прагнув поставити абсолютний слух на службу активному аналізу музичного матеріалу, зробити його дієвим інструментом потенційного музиканта-професіонала. За півстолітній період сотні учнів В. Куфлюка здобули професійну музичну освіту, працюють музикантами-виконавцями, диригентами, педагогами. Серед них – Г. Гаврилець (лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського), М. Максимюк (артист Російського національного оркестру), І. Мойсяк (викладач Львівської музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької), Б. Фроляк (професор ЛНМА ім. М. В. Лисенка) та інші.

Життєвий шлях та діяльність В. Куфлюка охоплюють, по суті, ціле ХХ століття, сповнене глобальних соціальних та суспільних зрушень, розмаїття мистецьких напрямків і шкіл, постійного “оновлення дисонансу”² протистояння народних традицій і “орієнтації на європейські культурні зразки”³. У всі сфери життя проникає вплив модернізму, котрий, як зазначає С. Павличко, стає “не просто літературним напрямом чи культурним явищем, це – своєрідна метафора нашого часу, всього ХХ століття”⁴. Для аналізу процесів буремного ХХ століття наука відповідно потребує такого ж динамічного підходу в дослідженні. Тому із середини ХХ ст. в інтенсивний науковий обіг входить поняття “дискурсу”, яке дає змогу розкривати багатоаспектність та неоднозначність явищ в їх динаміці і взаємозв’язку.

¹ Суть оригінальної методики В. Куфлюка полягає в тому, що на першому етапі формування абсолютного слуху музичний слух (за Б. Тепловим, ладове відчуття та ладові уявлення) розвивається на моноладогональному пісенному матеріалі, підібраному з фольклору або написаному В. Куфлюком. Для первинного етикетування ступеней До-мажору вибрано відповідні пісні-еталони (до – “Дорогою йду”, соль – “Сонечко-сонечко” і т.д.), які в процесі занять поступово перетворюються (інтеріоризуються) у внутрішньо-слухові еталони, а згодом редукуються до здатності упізнавати та відтворювати висоту окремих звуків ладу До-мажор, тобто виникає здатність до ідентифікації (пасивний абсолютний слух) та репродукування (активний абсолютний слух) звуків білих клавіш. На другому етапі через транспозицію вивчених пісень у інші тональності (G- dur, F- dur, D- dur, B-dur і т.д.) руйнуються моноладові ступеневі стереотипи і розвивається відносний слух з поступовим засвоєнням висоти альтерованих звуків, а численними письмовими вправами відточуються теоретичні знання учнів.

² Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / Соломія Дмитрівна Павличко. – [2-ге вид., перероб. і доп.]. – К: Либідь, 1999. – 447 с. – С. 16.

³ Там само. – С. 6.

⁴ Там само. – С. 22.

Етимологічно термін “дискурс” походить від латинського “discurrere”, що означає “обговорювати”, “вести переговори”. У найширшому сенсі поняття “дискурс” використовують у значенні аргументованої наукової мови, спрямованої на вивчення природи речей і суспільства, тобто це – цілеспрямоване та предметно-зорієнтоване обговорення наукових проблем.

У другій половині ХХ століття дискурс стає однією із ключових категорій наукового аналізу в лінгвістиці, а згодом усе частіше застосовується і в сфері філософії, культурології та інших соціально-гуманітарних наук. Поступово розширюється трактування його змісту як динамічного утворення, яке розгортається в ході дискурсивної практики і являє собою не просто комунікативно-мовне утворення, але і соціокультурний феномен.

“Під соціокультурними дискурсами, – пише М. Ржевська, – ми розуміємо смислові поля, що включають до свого кола різні за приналежністю явища (цілі пласти мистецтва, політики, освіти тощо), об’єднані навколо тих чи інших ідей”¹.

Аналізуючи дискурсну форму буття культури, Є. Кожемякін визначає поняття так: “дискурс – це регламентована певними історичними та соціокультурними кодами (традиціями) смислоутворююча і відтворююча діяльність, рецепція якої формус або змінює картину світу і моделі досвіду”².

Розглядаючи таке визначення як базову модель для цілісного вивчення музично-педагогічної спадщини В. Куфлюка, можемо зазначити, що, по-перше, динаміку розгортання життєвого і творчого шляху В. Куфлюка передусім регламентували й обумовили непрості для Галичини і цілої Європи історичні реалії та соціокультурні трансформації ХХ століття. По-друге, музично-педагогічна діяльність В. Куфлюка в умовах радянської, далеко не сприятливої шкільної системи позначилася відтворенням гуманістичних педагогічних ідей європейської освіти та просвітницьких спрямувань західноукраїнської інтелігенції через народження видинівської “школи-дому” із

¹ Ржевська М. Ю. Музыка Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: [Електронний ресурс]: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 / Майя Юрївна Ржевська; НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2006. – 20 с. – Режим доступу: <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsiimistetstvo/1/a444.php>

² Кожемякин Е. А. Концептуально-методологическое обоснование дискурсивной формы бытия культуры [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... докт. философии: 24.00.01 / Евгений Александрович Кожемякин; Белгородском государственном университете. – Белгород, 2009. – 50 с. – Режим доступа: <http://www.bsu.edu.ru>

абсолютно особливою як на ті обставини системою цінностей. І третє, як педагог-музикант В. Куфлюк спричинився до творення цілком нової системи розвитку музичного слуху, що в своєму наслідку проявилось як плеядою талановитих учнів, так і вагомим практичним і музично-теоретичним внеском у модель пояснення природи абсолютного слуху.

Отже, В. Куфлюк є, насамперед, яскравим представником європейської гуманістичної педагогіки ХХ століття. В умовах тоталітарного суспільства, коли свавільно здійснювалось "...відторгнення від української культури її автентичного спадку..."¹, Василь Куфлюк зумів зберегти і творчо розвинути далі вищий штиб служіння рідному народові, котрий, на наш погляд, перекликається із засадами українських інтелігентів, що наполегливо відстоювали українську освіту, з любов'ю плекали молоде українське покоління.

Розкриття внутрішніх мотивуючих факторів, котрими керуються такі видатні особистості, уможлиблюється, на нашу думку, через поєднання ідей теорії пасіонарності російського філософа Л. Гумільова, теорії "альтруїстичної енергії любові" американця П. Сорокіна та української кордоцентричної традиції Д. Чижевського.

За визначенням Л. Гумільова, "пасіонарність – характерологічна домінанта; це непереборне внутрішнє прагнення (усвідомлене або, частіше, неусвідомлене) до діяльності, спрямованої на здійснення якої-небудь мети (часто ілюзорної)"². Однак пасіонарії, на думку Л. Гумільова, творять історію і як будівничі, і як агресори-руйнівники, адже нерідко, "...мета уявляється пасіонарній особі навіть ціннішою власного життя, а тим більше життя і щастя сучасників"³. В. Куфлюк був, безперечно, будівничим у найвищому сенсі. Не створивши власної сім'ї, він, так само як і Я. Корчак, усі сили самовіддано віддавав справі виховання та навчання дітей своїх односельчан. Як писав про нього односельчанин М. Попадюк: "Жодного дня без рядка, без музичного диктанту, без слова до дитини і про дитину – під таким девізом жив і діяв"⁴.

¹ Пахльвська О. Проблема спадщини в українській культурі та форми її імперської експропріації / Оксана Пахльвська // Ave, Europa!: статті, доповіді, публіцистика (1989–2008). – К.: Унів. Вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. – 656с.: іл. – С. 79.

² Гумилев Л. Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению / Лев Гумилев. – М.: Айрис-пресс, 2009. 384 с.: ил. – С. 48.

³ Там само.

⁴ Попадюк М. Учитель / М. Попадюк // Голос Покуття. – 2003. – 5 вересня. – №29.

Однією з показових рис видатних педагогів-творців є присутність у них "альтруїстичної любові", означеної американським соціологом, культурологом і філософом російського походження Пителимом Сорокіним (1889–1968), висланим із Росії у 1922 р. за вказівкою В. Леніна. За П. Сорокіним, "агапе-любов" – "неегоїстична самовіддана любов, яка "не домагається визнання" і вільно проявляє себе. Можливо, вона приходить до людства з неба (від її космічного джерела або Бога)"¹. Суспільство для Сорокіна – результат об'єднаної дії мільйонів індивідів, і якщо суспільство хоче усунути соціальне зло і досягти рівноваги, воно повинно виховувати дітей в дусі доброти та творчості, тобто ступити на "шлях релігійно-моральної діяльної любові людини до всіх людей, до всього живого, до всього світу, любові безумовної і постійної"².

Власне таке поєднання пасіонарної енергії, що проявило себе у наполегливому осягненні селянським хлопцем вершин освіти та здійсненні новаторського поступу в музичній педагогіці, та альтруїстичної агапе-любові, котру він безкорисливо віддавав і варшавським, і згодом видинівським своїм учням, виразно проступає у рисах педагога-подвижника В. Куфлюка. "Якщо хтось зробив щонебудь погане, найкраще пробачити його, ... якщо зробив погане ненавмисно, у майбутньому буде обережнішим..."³. Ці слова Януша Корчака повною мірою ілюструють і життєве кредо Василя Куфлюка.

Він за всяку ціну намагався розвивати дітей. Зі спогадів колишніх учнів відомо, що Василь Олексійович доволі часто за власні кошти влаштовував дітям поїздки чи екскурсії, адже батьки-колгоспники працювали за трудовні. Як згадувала Ганна Гаврилець-Фроляк, заради того, щоб вона займалася вдома на фортепіано, Куфлюк попросив її матір тимчасово поставити до них у хату куплене ним піаніно, мовляв, у себе вдома він поки що не має місця. Такі маленькі хитрощі свідчать про його великий альтруїзм і любов до дітей.

Крім того, візьмемо до уваги ще й українську кордоцентричну традицію, котру Д. Чижевський відслідковує, починаючи від Г. Сковороди. За Сковородою, "голова всього в людині – людське

¹ Сорокин П.А. Таинственная энергия любви / Пителим Александрович Сорокин // Социологические исследования. – 1991. – № 8. – С. 121 – 137. – С. 126.

² Сорокин П. А. Заветы Достоевского / Пителим Александрович Сорокин // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов: Сб. статей. – М., 1990. – 432 с. – С. 246.

³ Morkowicz-Olczakowa H. Janusz Korczak. – Warszawa: Czytelnik, 1978. – S. 140.

серце”¹, адже “без зерна горіх є ніщо, а людина без серця”². Відзначені Чижевським поміж рис українського національного характеру “індивідуалізм і прагнення до свободи в різних розуміннях цього слова”, емоційність і сентименталізм, чутливість та ліризм, а також “неспокій і рухливість, більш психічні, ніж зовнішні, ... зв’язані із певним “артистизмом” натури, зі стремлінням переходу в усе нові і нові форми”³ ми добре упізнаємо в психологічному портреті В. Куфлюка.

Як розповідають його колишні учні, Василь Олексійович мав дивовижний дар до налагодження довірливих і ширих стосунків з дітьми, вмів знайти потрібний “ключик” до серця найзапеклішого розбишаки, викликав у дітей інтерес до навчання нетрадиційними, наближеними до дитячого життя прикладами і порівняннями, підтримував серед учнів дух ініціативи та змагання. “Їх було багато – веселих і серйозних, допитливих і пустотливих, ширих і замкнених, і все ж по-своєму дитячих сердець. І до кожного з них була тільки одна стежка. Василь Олексійович шукав ці стежки вперто, шукав їх кожної хвилини”⁴. В. Куфлюк – “Учитель” (так шанобливо називали його в селі), який поєднував строгість і поблажливість, вимогливість і готовність допомогти, виховував не покаранням, а мудрістю, добротою і сердечністю. Тому до славної когорти сповідувачів “філософії серця” з повним правом можна, на нашу думку, зачислити й В. О. Куфлюка.

Намагаючись з позиції нових реалій ХХІ століття охопити феномен музично-педагогічної системи В. Куфлюка, ми відчуваємо, як із відстані часу постать музиканта-педагога набуває все більш значимого, глобального гуманітарного сенсу. Над вузькими межами педагогічних технологій, методики сольфеджіо, абсолютного слуху дедалі більше вивисується образ педагога-гуманіста, просвітителя, *Genius loci*⁵, який через буремні реалії тоталітаризму ХХ століття проніс високий дух ідей безкорисливої любові й самопожертви,

¹ Сковорода Г. С. Пізнай в собі людину / Григорій Саввич Сковорода. – Львів: Світ, 1995. – 528 с. – С. 244.

² Сковорода Г. С. Твори: У 2-х т. / Григорій Саввич Сковорода. – К.: Обереги, 1994. – Т.2. – 480 с. – С. 363.

³ Чижевський Д. І. Нариси з історії філософії на Україні. / Дмитро Іванович Чижевський. – К.: Вид-во “Орія” при УКСП “Кобза”, 1992. – 230 с. – С.19.

⁴ Сорохтей Х. Покутська рапсодія / Х. Сорохтей // Прикарпатська правда. – 1961. – 13 грудня.

⁵ “Genius loci” – людина, що ревно оберігає неповторну атмосферу місця, “геній місця”, “добрий геній”, “дух-покровитель” // Словари и энциклопедии на Академике [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/727827>

гуманізму та просвітництва, який, долучившись свого часу до гуманітарного дискурсу європейської культури, творчо втілює його основоположні принципи на ґрунті української національної традиції.

Відтак при розгляді музично-педагогічної спадщини В. Куфлюка важливим для нас є збереження особливого духу пієтету по відношенню до його особистості. При цьому такому прагненню дисонує необхідність наукового “препарування” частинами цільного явища, котре лежить не тільки у музично-педагогічній та музично-теоретичній проблематиці, але й, значною мірою, у вимірах гуманізму (самовідданості, любові і т.д.). З огляду на це ми вдаємося до філософської праці А. Воронцова, у якій, обґрунтовуючи методологічні основи гуманітарного дискурсу в сучасній науці, автор зазначає, що “характерна для класичної епістемології” (науки про структуру і розвиток знання) неузгодженість пізнавального і етичного “долається в рамках гуманітарної дискурсії: п р и х и л ь н а (розрядка наша. – Д. Г.) позиція того, хто пізнає, є передумовою включення інших цілей і цінностей (наприклад, благо і співпереживання) у саму пізнавальну діяльність”¹.

Підсумовуючи вищевикладене, відзначаємо, що, по-перше, постать Василя Олексійовича Куфлюка є унікальною як з погляду на його інноваційні досягнення в галузі теорії та практики музично-слухового виховання на основі абсолютного слуху, так і з позиції внеску В. Куфлюка в історію української та світової педагогіки як продовжувача просвітницької місії української інтелігенції та гуманістичних ідей Я. Корчака. Детальний розгляд всіх сторін життя і діяльності В. Куфлюка підводить нас до висновку про багатоаспектний характер його феномена. В одній особі це – і чудовий організатор, і чуйний вихователь, і вчитель-новатор, який органічно поєднав національну усвідомленість і європейські толерантність та гуманізм, класичну освітню базу і модерний погляд на педагогіку та музичне виховання.

По-друге, оскільки сучасна епоха ставить перед цивілізацією і людиною цілком нові, якісно інші орієнтири, коли замість прагнення до матеріального збагачення особи чи держави на кін виходить ідеал суспільного служіння, навіть самопожертви заради вищої мети,

¹ Воронцов А. В. Эпистемологические условия легитимации гуманитарного дискурса в современной науке: автореф. дисс. ... канд. философ. наук: 09.00.01 / Андрей Валерьевич Воронцов; Ростов-на Дону, 2009. – 151 с. – С. 7.

приклад життєвого кредо В. Куфлюка є для нас світочем гуманізму та подвижництва із минулого століття.

По-третє, у сфері пізнання сучасні дуже швидкі темпи кількісного та якісного зростання інформаційних потоків суттєво утруднюють опанування навиками, здібностями, знаннями тільки шляхом поступового накопичування. Відтак освіта потребує методів “стрибка”, “ліфта”, тому новаторська система розвитку слуху, створена В. Куфлюком, являє нам приклад інноваційного підходу до розвитку професійно орієнтованих здібностей.

І нарешті, напрацювання В. Куфлюка з розвитку абсолютного слуху можуть стати внеском до музично-теоретичної та музично-психологічної моделі пояснення суті, походження та природи абсолютного слуху, котрі в світовій науці досі залишаються до кінця невиясненими.

Таким чином, зазначені позиції у дослідженні творчої спадщини В. Куфлюка свідчать про те, що його напрямки діяльності знаходяться в актуальному руслі сучасної гуманітарної дискурсії.

РОЗДІЛ II

З ІСТОРІЇ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ СТАНИСЛАВОВА

Мирон Черепанин

МУЗИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА У СТАНИСЛАВОВІ

В українській культурі музична Шевченкіана займає визначне місце серед різноманітних жанрів музичного мистецтва. Для Галичини, яка була політично сприятливішою у порівнянні зі Східною Україною (т. зв. Малоросією, де панував режим царської Росії), святкування роковин Тараса Шевченка було найбільшим народним торжеством. Культ Генія, увіковічений народом, став проявом сили і життя, доказом перемоги і нездоланності української ідеї, а згодом – засобом демонстрації єдності, прагнення до реалізації провідних національно-політичних і культурних змагань. “Ріс той культ в міру національно-політичного дозрівання народу, що-раз сильніше документуючи єствоване великої української нації, що хоче жити вкінці й по своєму”¹.

Традицію відзначення роковин Т. Шевченка в Галичині започаткували студенти Львівської духовної семінарії. У 1861 році тут існували два хори – Ставропігійський (диригент Рудковський) і семінарський під змінним керівництвом кращих співаків. Під час навчання у семінарії учнівська молодь мала можливість глибше пізнати творчість поета, а з нею й інших діячів української літератури. Поеми Т. Шевченка, історичні думи М. Максимовича і повісті Квітки-Основ'яненка у переписаному вигляді передавалися з рук в руки, їх вивчали напам'ять, декламували на вечорницях. Як згадує тодішній студент семінарії А. Вахнянин, ці твори “зробили рішучий перелом, чи переворот в поглядах наших на літературу руську”².

Зі Львова ця традиція була перенесена до Перемишля завдяки А. Вахнянину, який після навчання в духовній семінарії був прийнятий на посаду “суплента гімназьяльного” (1864 р.). У заснованому товаристві “Громада” створився гурток “для плекання

¹ Щурат В. Галичина і Шевченко // Діло. – Львів, 1914. – Ч. 53.

² Вахнянин А. Спомини з життя. – Львів, 1908. – С. 43.

української пісні”, він організувався так швидко, “що вже в 1865 р. змогли ми роковини смерти Тараса опровести концертом, в яким Перемишль вперше почув українську пісню”¹.

У Львові Шевченкові роковини вперше відзначалися у 1868 році, вони стали “важливою культурною подією, яка набула великого резонансу в музичному житті Західної України кількох наступних десятиліть”². Ініціатором святкувань виступило товариство “Просвіта”, організатори якого підібрали відповідну програму, до якої входили твори, пов’язані з поезією Шевченка. Особливістю цього концерту було виконання двох нових композицій на текст “Заповіту” – кантата для чоловічого і мішаного хорів, соліста і симфонічного оркестру Михайла Вербицького та хору Миколи Лисенка. Останній твір виконувався вперше і дав змогу познайомити громадськість Галичини з творчістю Наддніпрянського композитора. З тих пір Шевченківські концерти не обходилися без музики Миколи Лисенка, а їхня тематична програма щороку збагачувалася новими хорами, солоспівами, в тому числі й такими складними вокальними творами, як кантати “Б’ють пороги”, “Радуйся, ниво неpolitая” та ін. Таким чином, вшанування пам’яті Шевченка стало традиційним і “перетворилося на свосрідний показ досягнень вітчизняної музики, що мало велике значення для поширення її серед населення”³.

Шевченкові вечорниці мали велике значення і для дорослої частини українського громадянства в укріпленні його духовних сил, пробудженні віри і моральної витримки. Духовенство, селяни, інтелігенція гуртувалися всі разом, щоби спільно віддати належну честь Пророкові України. Концертні програми відзначалися новими творчими здобутками, вони різноманітно представляли творчість композиторів і виконавців (Ф. Товачовського, М. Вербицького, М. Лисенка, А. Вахнянина⁴. Від 60-х рр. XIX ст., з часу першого знайомства з творами Т. Шевченка, майже всі галицькі композитори використовували слова поета у вокально-хорових композиціях. Багато з цих творів увійшли до “Кобзаря” – збірки, виданої у Львові 1912 р. під редакцією С. Людкевича і присвяченої 50-й річниці смерті поета. У збірці опубліковані твори М. Лисенка, Ф. Колесси, Г. Топольницького, І. Біликовського, Д. Роздольського, С. Людкевича,

М. Волошина, С. Воробкевича. На думку редактора видання, “збірник сей – мав хоч по часті зарадити загальній пекучій потребі і недостаті добрих та легких хоральних творів до Шевченкових поезій, що були б придатні і для виконання нашими міщанськими і селянськими хорами на провінції під час святкування роковин поета по всіх закутках нашої землі”¹. У такий спосіб Шевченкове поетичне джерело не лише у повній мірі заповнювало концертні програми народних святкувань, а й стимулювало творчий потенціал галицьких композиторів. У їх репертуарі почали з’являтися нові оригінальні музичні твори (“Заповіт”, “Наша дума, наша пісня”, “Україні”, “Кавказ”, “Косар”, “Ой виострю товариша”, “Сонце заходить”, “За байраком байрак” С. Людкевича; “Заповіт”, “Українська рапсодія” В. Барвінського; “Вибір гетьмана” Б. Кудрика; “Розрита могила” Д. Котка; “Гамалія” І. Біликовського).

Величавою маніфестацією відзначали галичани 100-річний ювілей народження Т. Шевченка. Всі місцеві газети і друковані видання повідомляли про святкування цієї дати. Лише в межах Львівського повіту було виголошено понад 150 доповідей про Шевченка. У різні часи доповідачами були: В. Барвінський, О. Огоновський, О. Калитовський, О. Барвінський, І. Франко, А. Вахнянин, К. Левицький, Є. Олесницький, М. Грушевський, І. Белей, К. Студинський, Б. Лепкий, К. Трильовський, В. Целевич та ін.

Пам’ятними в житті львів’ян залишилися два концерти, що відбулися 9 і 10 березня 1914 р. в приміщенні залу Спортивної палати. Для трьох тисяч людей поява на естраді співака О. Мишуги стала кульмінацією концерту. Незважаючи на поважний вік, голос артиста “все ще пориває слухачів, а в середнім голосовім реєстрі виступає з давньою силою і красою”². Поезія Шевченка була оспівана й іншими відомими виконавцями – С. Крушельницькою, М. Менцинським, М. Левицьким, М. Голинським, О. Мишугою, О. Руснаком, які завжди віддавали шану великому Кобзареві. “Де б вони не перебували – чи то на рідній землі, чи то далеко за її межами, постійно включали до свого репертуару твори, які прославляли генія українського народу – Тараса Шевченка”³. На думку С. Людкевича, пісні на слова Т. Шевченка з

¹ Вахнянин А. Спомини з життя. – Львів, 1908. – С. 3.

² Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К., 1960. – С. 39.

³ Там само.

⁴ Допись. Зі Львова // Правда. – Львів, 1869. – Ч. 9.

¹ Діло. – Львів, 1912. – Ч. 31.

² Жалоба О. Шевченківські концерти у Львові // Ілюстрована Україна. – Львів, 1914. – Ч. 5-6. – С. 100.

³ Деркач І. Модест Менцинський – героїчний тенор. Нарис. – Львів, 1969. – С. 37.

такою чуттєвою експресією і самовідданістю не міг би виконувати “ніякий чужий артист, хоч би й найбільший, а лиш український з крові і кості”¹.

Шана до Кобзаря зосереджувала на собі увагу як творчих, так і виконавських музичних сил. “Для української культури та її росту вона справляла великий вплив і була довгі роки майже виключним «spiritus movens» наших культурно-мистецьких змагань”². Культ Шевченка в Галичині спонукав також до заснування хорових товариств “Боян”, видання збірника пісень “Кобзар” під редакцією А. Вахнянина, а найбільше – до активізації музичної творчості, що стимулювало розвиток музичної культури загалом. У підготовці до свят мобілізувалися й музично-виконавські сили – солісти, хорові колективи, оркестри. З ними теж пов’язана творчість галицьких композиторів. Так, наприклад, перший прилюдний виступ “Львівського Бояна” в квітні 1891 р. був приурочений Шевченкові. У програмі концерту звучали “Заповіт” М. Вербицького, “Молитва” з опери “Купало” А. Вахнянина та “Іван Гус” М. Лисенка. Вже сам підбір творів виразно продемонстрував “спрямування репертуарної політики товариства, яке вважало своїм завданням популяризацію вітчизняної музики”³.

Влаштування Шевченківських концертів стало масовим явищем, яке охопило якнайширші околиці галицької землі. Всенародний вияв глибокої любові до Кобзаря не знав кордонів, завжди викликав великий громадський резонанс, значно пожвавлював музичне життя та тісно згуртовував місцеві музичні сили. Майже щорічно весною в Станиславові відбувалися вечорниці на честь генія України Т. Шевченка. Незважаючи на те, що свідомо українська громадськість була нечисленною, вшанування пам’яті Кобзаря влаштовувалися традиційно. Ще до появи “Станиславівського Бояна”, окремі патріоти спеціально організовували хор, а коли це не вдавалося, запрошували співаків з інших міст. По заснуванню “Бояна”, святкування роковин Шевченка відбувалося щорічно за співучасті громадських товариств. Починаючи від урочистих промов професора Желехівського й О. Левицького, на цих дійствах виступали як місцеві, так і запрошені

¹ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, – К., 1973. – С. 370.

² Барвський В. З історії української музичної культури Західної України // Література і мистецтво. – Львів, 1941. – № 2. – С. 48.

³ Ханік Л. З історії хорового товариства “Львівський Боян” // Українське музикознавство. – К., 1969. – Вип. 5. – С. 159.

люди. Ця ж традиція була і в диригентів, початок якої заклали І. Біликовський, Є. Якубович, Д. Січинський та їхні наступники.

Історичні джерела свідчать, що організаторам святкувань не завжди вдавалося відзначати щорічні урочистості відкрито, у піднесеному патріотичному дусі. Представники “управляючої ради” часто відмовлялися задовольнити прохання українців надати приміщення, вперто намагалися зупинити старання ініціаторів і перешкождали всіма можливими засобами. Та ці перешкоди не зупиняли патріотів. Українська ідея здобувала шораз ширші кола інтелігенції, шораз більше входила у свідомість народних мас, перетворюючи їх в національно організовану спільноту. Однак, існували й внутрішні проблеми – відсутність культурного життя між станиславівськими українцями, яка продовжувала бути предметом відкритого обговорення. Газета “Діло” звертала увагу на ті обставини, “що багато діяльних українців виїхало до інших міст, а натомість дуже мало прибуло нових, а вже майже не прибув такий, котрий міг би деяких з виїхавших заступити”¹. Відзначалося, що Станиславів покинули такі енергійні до народної роботи люди, як д-р Т. Окуневський і Л. Заклинський, д-р С. Данилович, д-р Струтинський, суддя Стефанович, комісар Чорненький, урядник залізниці В. Антонович, фінансовий надкомісар Мацілінський і Кардасевич, начальник суду Соколовський. “Та тими неповодженнями Станиславівці не відстраняються, а противно, 9 цвітня с. р. урядять вечорниці музично-декламаційні в пам’ять 27-х роковин смерті Тараса Шевченка, при участі місцевого товариства музичного і добірних сил руских. Сподіватися належить, що публіка як стороньска, так і місцева численно навістить сей ПЕРШИЙ в Станиславові обхід”².

Із часом Станиславів розвинув свою культурно-просвітницьку діяльність, у ньому постійно зростав свідомий український елемент. Поруч з новими повітовими установами у кожному передмісті утворювалися читальні “Просвіти” з власними домітками, зі своїми музичними і драматичними гуртками й хорами, що згуртували навколо людей і зробили життя околиць цікавішим і змістовнішим.

Отож, перша згадка про святкування Шевченкових роковин в Станиславові датується 1888 роком, коли українське громадянство влаштувало вечір, присвячений Т. Шевченку. На ньому були присутні місцева інтелігенція, багато селян з читалень Побережжя, Вікторова, а

¹ Чому в Станиславові тепер нема життя? // Діло. – Львів, 1888. – Ч. 47.

² Чому в Станиславові тепер нема життя? // Діло. – Львів, 1888. – Ч. 47.

також голова міста Камінський, архидиякон о. Фацієвич, директор гімназії Керекарт, судові радники Старосольський і Луцький, о. Л. Витошинський з Радча, декан о. Пачовський з Богородчан, декан о. Паук та ін. Вечір відбувся в залі міщанського касина і його відкрили Т. Стахевич і професор О. Левицький.

Музичну частину вечора найяскравіше прикрасила мистецька гра піаністки Є. Озаркевичівної, яку вітали бурхливими оплесками. Не менш захоплююче враження викликав виступ музичного товариства ім. С. Монюшка. Його учасниками були Соколовський, Виговський, Войціховський та “славно знані в музичнім світі станіславським артисти Бернацький і Друкер. Вони виконали трудні музичні твори з цілою точністю, незрівняною технікою і прецизією справжніх артистів”¹. Солістами концерту виступили цитрист о. М. Кумановський, співак-баритон Є. Гушалевич, а також відомий “станіславівський соловій” о. Котлярчук. Хор Товариства любителів музики під керівництвом диригента і директора товариства барона Ф. Ромашкана виконував “Поклик до братів слов’ян” М. Лисенка, “Закувала” П. Ніщинського, “Завіщання” М. Вербицького. “Таким директором товариства і таким артистичним музиком міг би справді і Ваш Львів похвалитись. За ласкавий співуділ в нашому обході честь ему і поклін!”². Відгуки про цю подію свідчили, «що перші прилюдні вечорниці в Станіславові в честь Т. Шевченка удались як не можна красше. Такого вечера і стільки на нім публіки давно вже не бачив Станіславів. Тож велике признання за се належить товариству “Рускої бесіди” і всім учасникам”³.

1 квітня 1889 р. 28-мі роковини Т. Шевченка організувало товариство “Руська бесіда”. На вечорі були присутні багато вчителів, урядників, адвокатів, нотаріусів, селян і міщан з Калуша, Болехова, Монастириська, Солотвина, Галича, Бурштина, Завалова, Богородчан, Бучача, Тисмениці. У вступній промові голова Товариства Т. Стахевич закликів зібраних “поминати свого першого поета, вказав на важність сего національного свята, котре свідчить о єдності австрійської Русі з Україною, мимо політичних кордонів”⁴.

У концертній частині вечора хор Товариства любителів музики виконав твори Г. Топольницького (“Три шляхи”) і місцевого

композитора І. Біликовського (“Косаренко”). Концерт продовжили: декламатор Волянська (“Титар”), піаністка О. Бажанська (Рапсодія № 2 М. Лисенка і № 13 Ф. Ліста) та струнний ансамбль Товариства ім. Монюшка. Особливе захоплення викликав виступ О. Бажанської, одягненої у національний одяг і званої в Галичині як надзвичайно здібної піаністки, “котра виконує свої твори з взірцевою технікою, глибоким чуттям і м’ягким ударом”¹.

У наступній частині програми доповідь виголосив І. Франко. Концерт продовжив виступ п. Чачковської (дочки директора реальної школи) у супроводі оркестру товариства ім. Монюшка за участю його керівника і піаніста Бернацького. Пісня в обробці М. Лисенка “Ой, одна я, одна” “відспівана ніжно і чудово молодою співачкою, котра пораз перший виступила прилюдно перед своєю рускою родиною з своїм дзвінким металічним голосом і ще додатково італійською піснею на слова станіславівського поета О. Левицького під назвою “Русалки” і за домаганням публіки повторила пісню Лисенка”². Опісля члени товариства ім. Монюшка представили фортепіанний дует (Ф. Мендельсон “Контрасти”). К. Устіянович задекламував ще неопубліковану поезію “При Силоамським озері”. “Успіх був знаменитий. Окликав “слава” не було кінця”. Концерт завершив хор товариства любителів музики під керівництвом о. Котлярчука (“Ой чого ти почорніло”)³.

31 березня відбулося вшанування роковин смерті Т. Шевченка. На урочистості прибули посли І. Гурик і Окуневський. Відкрив зібрання голова “Рускої Бесіди” О. Левицький. Доповідь про Шевченкову “Тополю” прочитав І. Франко. Концертну програму заповнювали декламатор К. Устіянович, фортепіанне соло директора станіславівського музичного товариства барона Ф. Ромашкана (М. Лисенко “Жалібний марш”), соло на цитрі о. Кумановського (“Третя в’язанка українських народних пісень”), солоспів тисменицького міщанина Гринецького (М. Лисенко “Мені однаково”), хор тисменицьких міщан під керівництвом о. О. Абрисовського (М. Лисенко “Ой і не гаразд”, О. Нижанківський “Гуляли”, П. Ніщинський “Закувала”, М. Воробкевич “Зазвенімо браття разом”). Разом з тим, не обійшлося без певних недоречностей. Рецензент зауважує: “Ще ліпше видалося би все, колиб та драгантива

¹ Вечер в честь Тараса Шевченка в Станіславові // Діло. – Львів, 1888. – Ч. 72.

² Там само.

³ Діло. – Львів, 1888. – Ч. 73.

⁴ Попович В. Роковини Шевченка в Станіславові // Діло. – Львів, 1889. – Ч. 72.

¹ Попович В. Роковини Шевченка в Станіславові // Діло. – Львів, 1889. – Ч. 72.

² Там само.

³ Там само.

оркестра не була акомпанувала хорам, а то не досить, що глушила 12-ку голосів, а надто фальшиво і дуже дістонічно глушила”¹. З цих слів стає зрозуміло, що сама підготовка музикантів та їхні інструменти були недосконалими і потребували професійної вправності у проведенні такого рівня концерту.

Вечорниці на 30-ту роковину смерті Шевченка відбулися в Станиславові 15 травня 1891 р. Прибуло понад 50 священиків, велике число інтелігенції, селяни, міщани, шкільна молодь. Промову виголосив проф. І. Кокорудза. В концертній частині брали участь декламатори К. Кузьмівна і К. Устіянович, співаки Шанковська і Шиманський, тріо цитристів за участю О. Левицької, о. Кумановського і о. О. Абрисовського та хору “Львівського Бояна”².

31-шу роковину смерті Т. Шевченка відзначали в Станиславові в день народного віча (травень 1892 р.). Його відкрив професор О. Левицький власним поетичним твором. Мішаний хор справив позитивне враження на присутніх, особливо сподобались обидві “В’язанки народних пісень” молодих талановитих композиторів Д. Січинського і Г. Топольницького. Серед солістів “голосом соловейка” вразила Збіржховська піснею Варламова “Циганка”, що “лилась немов каскадами в душу слухачів”. Надзвичайними вокальними даними вразила Радкевичівна, адже про феноменальність її голосу слухачі не мали уяви доти, аж доки його не почули і, на їхню думку, “молода адептка штуки могла би піти в далекий світ”. Відомий в Галичині з давніших виступів Шиманський співав ще з більшим відчуттям і старанністю ніж звичайно, виконуючи драматичну пісню Павфлера “Сон”. На вечірній зустрічі, що відбулася в залі центрального готелю, чоловічий хор зі Львова під керівництвом А. Вахнянина урочисто заспівав “Ще не вмерла Україна”. “Велика саля затряслась від грімких звуків. Всі двинулись з місць і полилась пісня, виспівана з душі покійного Вербицького ще в 1860-х роках, коли то на нашій Русі не було стільки зради національної, а всі чулися вірними синами Русі-України”³.

Урочистості проведення Шевченківських вечорниць, заплановані на 27 березня 1893 р., були відкладені “через те, що полковник Боневський за 5 днів перед вечорницями цілком несподівано наказав

музиці 95 піхотного полку брати участь в концерті”¹. Комітет довідався, що перед тим фатальним наказом полковник був у ц. к. старости і, очевидно, хтось там мусів причинитись до того несподіваного кроку Боневського. Таким поступком зробив полковник Русинам прикрість. З цієї причини вечорниці до 32-х роковин смерті Т. Шевченка були перенесені на 15 травня. До них були залучені найкращі музичні сили міста, серед них – перший виступ українського хору, який мав стати основою “Станиславівського Бояна”.

З патріотичною та багатою на цікаві думки промовою виступив голова “Рускої Бесіди” професор О. Левицький. Хором станиславівських українців (12 осіб) диригував о. Омелян Абрисовський, фортепіанний супровід Кокорудзової. У його виконанні прозвучали твори М. Лисенка (“Ой пушу я кониченька”), В. Матюка (“Низом сонце”), С. Воробкевича (“Гей, орле!”, “Ja Sem Slovan”, “Дніпро наша ріка”). До звеличання вечорниць у великій мірі причинилися солоспіви Телиховського, Електоровичівни, Гумберга. Особливе враження викликав виступ інструментального тріо за участі барона Ф. Ромашкана (фортепіано) і братів Бернацьких (скрипка, віолончель), у виконанні якого прозвучало Анданте Ф. Мендельсона. “Артистизмом викликані тони понеслися по сали, в котрій стало тихо, мов мак сій, а тони зливалися в таку чарівну-милу і солодку цілість гармонійну, що она через довгий час приковувала і увагу і вдоволенем сіяючі лиця слухачів к артистам”. Серед присутніх панувало натхнення, піднесеність духу загрівала “до високого патріотизму і любови свого слова, своєї пісні і своєї народности”².

Вечорниці, присвячені пам’яті Т. Шевченка, відбувалися також у навчальних закладах Станиславова і з часом увійшли у звичай шкільної молоді. Вони проходили під суворим наглядом крайової шкільної ради, крім учнів, у них могли брати участь вчителі закладу і запрошені дирекцією відомі особи. Молодь була задіяна до корисних занять з підготовки вечорниць, мала можливість на практиці випробувати свій творчий потенціал, що входило до програми шкільного навчання. Так, у жіночій школі виділової ім. Ядвиги 8 квітня 1894 р. учениці школи вперше провели святковий вечорниці з нагоди 33-х роковин смерті поета. Патріотичним словом їх відкрив О. Абрисовський, а з доповіддю виступила вчителька Кумановська. До концертної програми увійшли: три хори, три декламації, соло на

¹ Роковини смерті Шевченка в Станиславові // Діло. – Львів, 1890. – Ч. 67.

² Діло. – Львів, 1891. – Ч. 101, 110, 112.

³ Про концерт в честь Тараса Шевченка в Станиславові // Діло. – Львів, 1892. – Ч. 143.

¹ Концерт в честь Тараса Шевченка // Діло. – Львів, 1893. – Ч. 102.

² Концерт в честь Тараса Шевченка // Діло. – Львів, 1893. – Ч. 102.

фортепіано, цитрі і скрипці (у фортепіанному супроводі), солоспів. “Всі точки програми виконали учениці Русинки і Польки дуже гарно”¹.

У 1895 р. у підготовці вечорниць брали участь українські товариства “Просвіта”, “Руска Бесіда” і “Шкільна поміч”. Організований ініціаторами хор складався з 16-ти добрих співаків. Для виступу з доповіддю Комітет планував запросити професора зі Львова М. Грушевського. Великі концерти згромаджували не лише місцевих українців, але й широку провінцію, адже вечорниці мали вже вироблену традицію, і кожен українець вважав за обов’язок бути присутнім на Шевченківським концерті у Станиславові, “щоби пошанувати великого генія-поета”².

Обхід 38-х роковин Т. Шевченка станиславівська громада відзначала всіма українськими товариствами у театральній залі ім. С. Монюшка. Серед присутніх – гості з Поділля, Коломиї, Надвірної. Вступне слово виголосив о. Бариш. Наступним номером програми була дебютна вистава Шевченкового “Невольника” в опрацюванні М. Кропивницького (музика М. Лисенка і С. Людкевича) у виконанні драматичного гуртка при товаристві “Станиславівський Боян” (у ролях: Ярина – Проскурницька, Оксана – С. Чорненька, Коваль – Боярський). У концерті взяли участь мішаний хор Бояна (“Гей по горі” М. Вербицького, обробка Ф. Колесси), інструментальне тріо для фортепіано, флейти і віолончелі за участю Шенбаха, Зарицького, Гайслера (“Замовкли торбани” І. Лаврівського) та співаки – тенор Гузар і бас Струтинський (“Урра, у бій” А. Вахнянина).

Шевченкові вечорниці були для станиславівців важливим колективним стимулом у піднесенні патріотичного духу людей. Один з учасників концерту захоплено передавав ці особливі почуття, які охоплювали кожного небайдужого натхненними словами: “Вечерниці в пам’ять смерті Шевченка – се для нас Станиславівців важна хвиля; коли в праці народній серед перепон руки опадають, зневіра зачинає в душу вдиратись, не стає терпцю і витривалости до дальшої праці, тогді на вечерницях сих, коли всі, і вчені і не вчені, і інтелігенція і селяни численно разом зберуться, щоби скілько віддати належну честь генієви Руси-України – коли сотки людей мов-би одними устами, одним чувством перенятії заспівають “Ще не вмерла”, тогді кождому, хоч би і як знеохоченому, вертають сили, бо чує і бачить, що він

не самотній, є з ким і для кого працювати. Сі вечерниці для нас, мов спрагненому чиста, свіжа, пригожа вода. Тож в імени присутніх складаю всім аранжерам обходу і всім, що брали в нім чинну участь, щиро-руске спаси-Біг!”¹.

З особливим пієтизмом відзначалися 41-ші роковини смерті Т. Шевченка, що відбулися 17 червня 1902 р. в концертній залі театру ім. С. Монюшка. У підготовці святкувань брали участь всі українські Товариства, а також найбільші мистецькі сили Станиславова. Вечорниці розпочалися відчитом д-ра Щурата з Бродів. Співачка львівської опери Ф. Лопатинська виконувала твори М. Лисенка – Т. Шевченка “Ой одна я, одна”, “Ой місяцю”, “Якби мені мамо намисто”. Повний військовий оркестр 24-го піхотного полку виконував твори С. Монюшка, Ф. Шуберта. На сцені театру прозвучав твір Д. Січинського (сл. Т. Шевченка) “Лічу в неволі дні і ночі” (тенорове соло Гузара) у виконанні “Станиславівського Бояна” та оркестровому супроводі. “Твір сей то з певністю найбільше діло сего композитора, Він доказує, що мимо тяжких нещасть, які перебуває єго автор, талан єго не змарнів, але противно зріс і в тім творі дійшов до зеніту”². Присутні на концерті професійні польські музиканти, “не могли навіть знайти для сего твору слів похвали. Всі они признали, що се твір високої артистичної стійности. Тож по відспіваню сего твору, автор був предметом належної овації. Серед гучних оплесків викликали єго присутні і вручили великий лавровий вінець”³.

Крім дебютного твору, хор у супроводі оркестру виконував “Один у другого питаєм”. У концерті прозвучало також басове соло Струтинського у супроводі Гузарової (фортепіано), яка, як і її чоловік, належали до кращих співацьких сил “Бояна”. У підготовці вечорниць і вивченні хорів організатори завдячували невтомній праці диригента Є. Якубовича. В залі “Рускої Бесіди” під проводом В. Будзиновського до пізньої ночі відбувалося урочисте святкування (“комерс”).

Великою маніфестацією вшанували пам’ять Шевченка околичні товариства Станиславова. Понад 1000 людей зібралися біля театру ім. С. Монюшка. Прибули також українські товариства “Січ” з Єзуполя та “Сокіл” з Викторова. Перед великою кількістю народу виступив хор з Маріямполья (диригент о. Матюк), який вправністю і

¹ Діло. – Львів, 1894. – Ч. 73.

² Діло. – Львів, 1895. – Ч. 43.

¹ Учасник. Обхід 38 роковин смерті Тараса Шевченка в Станиславові // Діло. – Львів, 1899. – Ч. 126.

² Про Шевченкові вечерниці в Станиславові // Діло. – Львів, 1902. – Ч. 129.

³ Про Шевченкові вечерниці в Станиславові // Діло. – Львів, 1902. – Ч. 129.

силою жіночих голосів дорівнював “Боянам”. Свою вокальну майстерність у співі та грі на лірі продемонстрував П. Чайківський. Наприкінці концерту декламаторський талант показав Сірецький. “Під великим враженням з піснею “Не пора” селяни розійшлися”¹.

Традиційне Шевченківське свято відбулося 28 березня 1904 р. в залі театру ім. С. Монюшка заходами “Станиславівського Бояна”. Вступне слово виголосив професор університету д-р К. Студинський. У програмі свята виступили: скрипалька Слоневська, тенор зі Львова М. Волошин, декламатор Смерчинська, мішаний хор “Бояна”, військовий оркестр 24 полку піхоти (капельмейстер Фр. Соучек). Слова щирого визнання від імені товариства “Нова Січ” були адресовані “Станиславівському Бояну”, “котрий завдяки праці свого діригента п. Дениса Січинського, тепер знаменито вишколений і зіспіваний, виконав під его умілою управою незвичайно трудний хор М. Лисенка з опери “Втоплена” як і хор мужський (до слів І. Франка: “Непереглядною юрбою” – музика Д. Січинського), а на закінчення “Вечерниці” П. Ніщинського з всякою прецизією і вельми поправно”².

Крім старшої громади пам’ять Шевченка відзначила гімназійна молодь, влаштувавши вокально-музичне дійство в залі польського Сокола. Вся програма виконувалася лише гімназистами без різниці щодо національної приналежності. Виступили: квартет скрипалів та мішаний і чоловічий хори під керівництвом Є. Якубовича, яким до снаги було виконання складних творів Д. Січинського “Лічу в неволі”, М. Лисенка “Рева та стогне”, А. Вахнянина “Урра, у бій”. Заслуга у підготовці свята належала директору гімназії Терліковському, “котрий культурні потреби молодіжки трактує дуже серйозно і лояльно”³.

Святкування роковин смерті Шевченка у 1905 р. піддалися гострій критиці. Рецензент з іронією відзначив, що свято відбулося заходами кількох одиниць, “яких не встигла остудити в роботі ні загальна апатія та дрімучий настрій станиславівських патріотів, ні на кождім кроці перепороною стаючі більші або менші амбіції льокальних “музиків”⁴. На його думку, не зовсім “добірна та відповідна” програма складалася з виступу військового оркестру 24-го полку піхоти (IV симфонія М. Вербицького, II ч-на сюїти “Пер Гюнт” Е. Гріга), соліста баритона Людвіга (“Мені однаково” М. Лисенка, “Як почуєш в ночі”

¹ Людовий концерт в Станиславіві // Діло. – Львів, 1903. – Ч. 148.

² Шевченківське свято в Станиславіві // Діло. – Львів, 1904. – Ч. 65.

³ Там само.

⁴ Шевченківське свято в Станиславіві // Діло. – Львів, 1905. – Ч. 130.

Д. Січинського). Вперше виступила О. Вахнянинівна. Її “звінкий голос, ширість і свобода” зробили велике враження на присутніх. Непересічною піаністкою проявила себе Січинська, яка “відограла дуже поправно” I ч-ну Концерту Р. Шумана у супроводі оркестру. Не сподобався рецензенту виступ хору. “Вражаюча недостача сопранів і тенорів, загальне незіспіванє, притім довільні експерименти в динаміці, ритміці і темпі співаних творів Колесси та Лаврівського – ось всьо, що далось сконстатовати на виступі хору “Станиславівського Бояна”¹. На урочистому зібранні (комерсі) голова товариства Дрогомирецький подякував всім, хто причинився до звеличення Т. Шевченка. Разом з тим, на думку рецензента – “забув лишень згадати про тих, що усунувсь цілком від участі в концерті. А було їх досить і були між ними й такі, що минулого року на комерсі говорили багато про громадські обов’язки. Гей, гей в нас все “великих слів велика сила, та більш нічого...”².

Очевидно, що з певних несприятливих обставин, які негативно вплинули на діяльність товариства, на відзначення 45-х роковин смерті Шевченка до Станиславова було запрошено хор “Бандурист” зі Львова. Серед інших учасників концерту: виконавці З. Левицька, М. Літинська, В. Пачовський, П. Чайківський та військовий оркестр 24 полку піхоти³.

Вперше відзначала Шевченкову річницю гімназійна молодь Станиславова у першому році існування навчального закладу. Уростистості відбулися 1 квітня 1906 р. “в тутешній театральній салі при чинній співучасті учасників – Українців тутешньої польської гімназії”. У наступних роках святкові заходи проводилися як в стінах гімназії, так і у винаймуваних приміщеннях у присутності запрошених гостей. Концертну частину традиційних вечорниць виконували самі учні під керівництвом Білобрама, Безкоровайного та піаніста Володимира Мішкевича⁴.

У 1907 р. концертне життя “Бояна” почало налагоджуватися. Вдалим видався концерт, що відбувся 10 березня. Чоловічий хор виконав твір С. Воробкевича “Минають дні”, а мішаний – Шумана “Цигани” (оба в супроводі піаністки Голембйовської) та новий твір Д. Січинського – Т. Шевченка “Минули літа молодії” (у супроводі

¹ Там само.

² Там само.

³ Концерт в Станиславіві // Діло. – Львів, 1906. – Ч. 103.

⁴ Звіт дирекції ц.к. гімназії з рускою мовою викладовою в Станиславіві за рік шкільний 1912/13. – Станиславів, 1913. – С. 94.

оркестру). “Ся новість, що визначається мелодійністю, ефективною гармонізацією, а передовсім дуже поправною і барвною інструментальною роботою, подобалась незвичайно слухачам”¹. Кульмінацією програми стала гра Бережницького, декламаторки Крушельницької та сольний виступ військового оркестру.

Відзначення 50-ліття смерті Шевченка відбувалося за участі всіх українських товариств Станиславова. Датою святкування Комітет обрав 6 квітня, що припадало на будній день (четвер). Спричинилося це тому, “що за нестачею власної більшої салі станиславівські Українці приневолені стояти о ласку одного польського товариства ім. Монюшка, а тут салю дістане лиш на будень (і то за безпримірно – як на провінцію високі гроші). Та мимо сеї, для величі Шевченкової маніфестації некорисної обставини, цілий обхід вийшов незвичайно гарно”².

Програма свята охопила заходи, що тривали цілий день (10 годин). У першій половині дня промови зачитували обидва послі Станиславщини: д-р Л. Бачинський і Е. Левицький, а також д-р Л. Курбас та ін. За ними виступали: селянський чоловічий хор з Викторова під керівництвом диригента Салиги (“Думи мої”, “Тече вода з-під явора”, “Ще не вмерла Україна”).

Друга половина дня була відведена для показу вистави “Невольник” М. Кропивницького у постановці місцевого “Українського народного театру ім. І. Тобілевича”. “Виведене “драматичних малюнків” до Шевченкової поеми вийшло не то бездоганно, а прямо по-мистецьки. Автор сих стрічок, що слідить розвиток сього театру від його засновин, мусить висказатись лиш в superlativa-х про сі величезні поступи, які робить нова театральна дружина. Се без сумніву початок великої культурної інституції, котру піддержати не тільки треба, але й варто. Кождий, хто бачив “Наталку Полтавку”, опісля “В гірничій Дуброві”, “Панну штукарку” (2 рази) і отепер “Невольника”, мусить висловити признанє для успішної праці повного самопосвяти режисера сеї дружини д-ра Курбаса, котрий зложив такий ансамбль зі свіжих сил, що навіть таку слабу річ зумів виставити так по-мистецьки – як ми се бачили 6 цвітня”³.

Увечері публіка повторно зібралася в залі, де розпочався Ювілейний концерт на честь Шевченка, влаштований

“Станиславівським Бояном”. “Сей концерт був гідним завершенням святкування пам’яті Шевченка. Добірна програма, складність і вивчене хорів, мистецька гра добродія Бережницького і спів Бачинської, сердечна промова, що її без пересади назвемо симфонією українського слова, виголошена Богданом Лепким, та його ж чудова декламація “Кавказу”, вчинили, що присутні буквально зі здержаним віддыхом і з небувалим одушевленням провели 3 години серед правдивого підйому”¹.

Велику працю до влаштування концерту поклали диригент О. Бачинський (голова “Бояна”) та акомпаніатор Пашкевич. У виконанні “Бояна” глядачі почули Концерт Д. Бортнянського, кантату “Б’ють пороги” М. Лисенка, С. Людкевича “Поклик до братів Слов’ян” та ін. твори. Також виступили солісти: співачка П. Бачинська та Бережницький. “Грімке “Не пора”, що виплило з грудий цілого збору, закінчило свято”².

На відзначення 55-х роковин смерті Шевченка до Станиславова прибув легіон Українських Січових Стрільців. Вони були першою і єдиною формацією українського війська від 1914 р. до кінця Другої світової війни, “яка дала багатий творчий вклад в ділянку духа, в українську культуру”³. Весною 1916 р. хор і оркестр легіону свій перший в Галичині виступ провели саме у Станиславові. На концерті в честь Кобзаря митці легіону під керівництвом Михайла Гайворонського, презентували місцевому громадянству композиції з стрілецького репертуару. “Цей прилюдний виступ УСС-сів викликав сильний відгук у всьому краю, і від того часу різні місцеві організації не переставали засипати нас проханнями, щоб допомогти їм в улаштуванні національних імпрез”⁴.

9 червня цього ж року “Станиславівський Боян” під керівництвом П. Чайківського традиційно долучився до урочистих подій, у яких також взяли участь піаністи В. Гузарєва, Л. Онуферкова, скрипаль Я. Дозорський, співачка О. Завадська, дует скрипки і фортепіано О. і К. Мандичевські⁵.

¹ Там само.

² Там само.

³ Кедрин І. Кінцеве слово. “Поема, її слово і автор” // Скоропад (поема). – Нью-Йорк, 1965. – С. 1.

⁴ Гіряк Н. Громадські і культурні установи коша УСС-сів // Вісті братства колишніх воєнів І УД УНА. – 1955. – Ч. 78. – С. 12.

⁵ Діло. – Львів, 1916. – Ч. 138.

¹ Учасник. Про шевченківський обхід в Станиславові // Діло. – Львів, 1907. – Ч. 61.

² Зі Станиславова. Шевченківські дні в краю // Діло. – Львів, 1911. – Ч. 84.

³ Зі Станиславова. Шевченківські дні в краю // Діло. – Львів, 1911. – Ч. 84.

Період воєнних подій зупинив культурний розвиток краю на тривалій час. Мистецьке життя почало налагоджуватися лише наприкінці 20-х років. Традиційне Шевченківське свято в Станиславові відбулося 20 травня 1929 р. і складалося з академічної вистави театру ім. І. Тобілевича, виступу “Станиславівського Бояна” (“Заповіт” М. Вербицького, “Минули літа” Д. Січинського, “Золотий засів” К. Стеценка, хор з опери “Утоплена” М. Лисенка), камерного дуету за участю І. Недільського (віолончель) та Крижанівської (фортепіано), двох декламацій (М. Левицька й артист В. Блавацький) та промови д-ра А. Чайковського. Хорами керував І. Недільський, фортепіанний супровід Т. Лепківної.

Театр виступив з інсценізацією “Розритої могили” в опрацюванні режисера В. Блавацького за участю артиста Боровика (сценічне оформлення) і диригента Сарамачи (музична ілюстрація). Цей твір, на думку О. Залеського, “викликав багато більше настрою, як опера Аркаса “Катерина”, котра під оглядом сценічної акції і самої музики є слабим твором і навіть добра гра та солідне сценічне підготування не могли її оживити”¹.

Заходами культурно-освітніх товариств Станиславова 29 березня 1931 р. відбулося Шевченкове свято. До його влаштування були залучені виступи співачки О. Дівничевої, віолончеліста І. Недільського, декламаторів Л. Кривіцьку і В. Блавацького, чоловічого хору “Думка” та мішаного хору “Станиславівський Боян” (диригенти І. Смолинський і Я. Барнич, концертмейстери Лепківна і Поврозниківна). Незабутні хвилини естетичної насолоди викликали солоспіви Дівничевої (О. Нижанківський “Минули літа молодії”, М. Волошин “Ой гляну я подивлюся”, М. Лисенка “І багата я”, “Ой люлі, люлі”). “Гру проф. І. Недільського ціхувала та ніжність та вдумливість інтерпретації, яка є питомою прикметою його мистецьких продукцій... У справжньому мистецькому захопленні слухала ціла саля тої небуденної гри”. Програму хору “Думка” склали: О. Нижанківський “Сонце заходить”, Ф. Колесса “На вулиці”, М. Лисенко “Хор бранців” з “Гамалії”, О. Кошиць “Дума про Чепігу й Головатого” та “Дума про зруйнування Січі”. Ефективними виявилися й твори “Станиславівського Бояна”: Й. Веретер “Українська пісня”, Родзінський “У мороза гострі леза”, М. Леонтович “Літні тони” і

“Льодолом”. Дохід з концертів призначався на пам’ятник Д. Січинському та підтримки хорів¹.

У Шевченківському концерті, що відбувся 1 квітня 1934 р., взяли участь відомі музичні сили зі Львова – співачка І. Шмериковська-Приймова і піаніст Р. Савицький. Крім того, до участі в програмі були залучені промовець адвокат, д-р Перегінець, хор “Станиславівський Боян” (диригенти проф. І. Недільський та інженер М. Букоємський, акомпанемент Т. Лепківної), декламатор М. Вороб’юк з Підпечар. Твори М. Лисенка, В. Барвінського, Я. Степового, М. Мусоргського, виконані І. Шмериковською-Приймовою у супроводі Р. Савицького “дали нам знову нагоду любоватися її висококультурною інтерпретацією та милою красою і надзвичайною гнучкістю голосу”. Своім виконавським мистецтвом захоплював публіку й проф. Р. Савицький, у грі якого виразно проявлялася “надзвичайно розвинена техніка, м’який удар та глибоке відчуття творів”. Публіка мала нагоду почути настроєві Прелюдії та Бравурний марш на лемківську тему В. Барвінського, а також твори Л. Бетховена та Д. Скарлатті².

19 квітня до вшанування 120-ліття з дня народження Т. Шевченка долучилася й середньошкільна молодь Станиславова. У залі українського “Сокола” вони влаштували збірний святковий концерт для запрошеної публіки, батьків, керівників і вчителів усіх трьох навчальних закладів. Звучали твори М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Барнича, Я. Лопатинського. Зведеними хорами й оркестром диригували Я. Барнич, І. Недільський, І. Смолинський. Фортепіанний супровід здійснювали учні семінарії сестер Василянок (Клиновська, Моссова, Стебновська)³.

У 1935 р. вперше було втілено думку щодо проведення Шевченківських вечорниць силами всього громадянства, як міста, так і передмість. У вечорницях, що відбулися 4 квітня в залі “Сокола”, взяв участь “знаний вже від кількох літ зі своєї дисциплінованості й солідності у виконванні творів хор “Думка”, що організовує під проводом магістра Л. Крушельницького разом і ремісничу і академічну молодь”. Крім чоловічого, виступив жіночий хор з Княгинина-Гірки (Дувірак), мішаний хор з Княгинина-Бельведеру

¹ І. Р. Станиславів (Шевченківське свято) // Діло. – Львів, 1931. – Ч. 81.

² О. Святочний Шевченківський концерт у Станиславові // Діло. – Львів, 1934. – Ч. 93.

³ Приватна жіноча семінарія учительська сс. Василянок в Станиславові. Звіт дирекції за шкільний рік 1933/34. – Станиславів, 1933. – С. 15.

¹ О. З. (Залеський О.). Станиславів (Шевченківське свято) // Діло. – Львів, 1929. – Ч. 114.

(Ворончак) та “Станиславівський Боян” (Недільський). Вагомим доповненням був виступ оперного співака М. Голинського, “що був atrakцією свята”. Свято завершилося виконанням національного гімну¹.

Шевченківська академія, що відбулася 9 березня 1937 р., влаштована заходами чоловічого хору “Думка” і драматичного гуртка “Сфінкс”. У ній звучали: “Заповіт” Т. Шевченка – К. Стеценка (об’єднані хори “Станиславівського Бояна” і “Думки”, диригент І. Недільський), кантата “Вибір гетьмана” Б. Кудрика на сл. Т. Шевченка (об’єднані хори у супроводі фортепіано в 4 руки С. Крижанівської і Т. Ліськевич-Снігуровичевої з басовим соло оперного співака С. Сніжка), “Чернець” Шевченка (виконання “Сфінкса” і “Думки”, інсценізація Костюка). Режисер концерту Т. Ліськевич, декоратор М. Зорій. Серед усіх виконаних на належному рівні номерів, найвищу оцінку отримала кантата “Вибір гетьмана” Б. Кудрика². Окремі зауваження до виконання цього твору висловив рецензент концерту О. Залеський, якого вражала “недостача стилевої однастайності та трохи пересадне намагання ілюструвати текст” в окремих його частинах. Разом з тим, об’єднані жіночі голоси “Бояна” з чоловічими голосами “Думки” в єдиний хорівий колектив під керівництвом І. Недільського “співав досить добре, хоч чути було, що це хор голосово не вирівняний, що не достає йому постійної, солідної праці”³.

Пам’ять Шевченка вшанувала середньошкільна молодь Станиславова концертом, що відбувся 6 квітня 1937 р. Його програму склали серед інших творів “Хор бранців” з “Гамалії” М. Лисенка і 1-ша дія з опери М. Аркаса “Катерина” під керівництвом Я. Барнича. Такий же концерт провела також молодь “Рідної школи” ім. М. Шашкевича. Дитячий хор під керівництвом вчительки С. Курієць виконував низку тематичних пісень⁴.

Схвальні відгуки були адресовані філії товариства “Просвіта”, яка 3 квітня 1938 р. влаштувала концерт на честь Т. Шевченка. Участь у концерті брали Д. Кривіцька (декламація), М. Петрунів (промова), інструментальне тріо Музичного інституту ім. М. Лисенка за участі

І. Сенкевича (скрипка), І. Недільського (віолончель) і С. Крижанівської (фортепіано) та хору “Думка” (диригент Л. Крушельницький, фортепіанний супровід І. Снігуровичевої). Хоч і коротка, але дуже солідно підготовлена програма “оставила на слухача дуже миле враження” – писав І. Недільський. Особливу увагу він звернув на виконання хором творів М. Лисенка (“Хор бранців” з “Гамалії” та “Було колись в Україні”), який “дуже добре зіспіваний, у *forte* та у високих позиціях виступають трохи сирі, ще не вигладжені голоси, натомість у *piano* хор звучить зрівноважено, досить шляхетно”¹.

Два концерти на пошану 125-х роковин Шевченка організувала 25 березня 1939 р. шкільна молодь Станиславова. Зранку він проводився для дівочих гімназій Рідної Школи і сестер Василіянок та чоловічої української державної гімназії, а вечером для громадськості. Хорами диригував в основному Я. Барнич та учень Я. Каратницький. Наступного дня до святкування долучилася читальня “Просвіти” передмістя Княгинин, в яких взяв участь чоловічий хор “Думка” під керівництвом О. Крушельницького².

15 квітня 1942 р. у великому залі українського театру в Станиславові (приміщення теперішньої філармонії) відбулася велика святочна академія-концерт, присвячена пам’яті Шевченка. Академія розпочалася співом “Заповіту”, за яким д-ром Княжинським був виголошений реферат на тему “Шевченко – Геній”. Програму склали виступи хорів “Бояна” (“На городі коло броду”, “Ой умер старий батько”) та “Думки” (“Сонце заходить” і “Прометей”), бандурного соло І. Ганушевського, 2-х декламацій Т. Ліськевича (“Кавказ”) та театральної вистави за участю Л. Блавацької, Ганушевської і В. Чепиги (уривок з “Великого Льоху”). “Правдивою насолодою для публіки був виступ співачки Маланюківни, яка відспівала “Хмари” Лопатинського й “Айстри” Лисенка”. Хорами диригували дир. І. Недільський і проф. М. Колесса. “Цілий концерт пройшов у святочному настрою і був гарним закінченням місяця Тараса Шевченка”³.

Про підготовку чоловічого хору села Радчі до Шевченківського концерту заздалегідь повідомляла газета “Львівські вісті”.

¹ Ю. Е. О. Станиславів – Шевченкові // Діло. – Львів, 1935. – Ч. 95.

² Б. Л. (Лепкий Б.). Шевченківська академія у Станиславові // Діло. – Львів, 1937. – Ч. 57.

³ О. З. (Залеський О.). Дописи з краю. Станиславів // Українська музикув. – Ч. 2. – Львів, 1937. – С. 25.

⁴ Недільський І. Дописи з краю. Станиславів // Українська музика. – Ч. 3. – Львів, 1937. – С. 42.

¹ Недільський І. Хроніка й рецензії. Станиславів // Українська музика. – Ч. 5. – Львів, 1937. – С. 92.

² Шевченківські свята. Станиславів // Діло. – Львів, 1939. – Ч. 77.

³ Великий шевченківський концерт // Львівські вісті. – Львів, 1942. – Ч. 81.

В інформації йдеться про роботу незмінного з часу заснування хору диригента В. Шиптура. За часів Польщі він брав участь у різноманітних читальняних та рідношкільних імпрезах свого та прилеглих сіл. Його склад нараховував 21 хористів і майже не змінювався. По Різдваєних святах хор розпочав широке турне з колядками та щедрівками селами станиславівського повіту. Ним було зібрано понад 5 тисяч злотих, які призначалися на покриття витрат новозбудованої домівки Українського Освітнянського Товариства в Радчі. “Такий вчинок цього хорového гуртка справді гідний наслідування для інших гуртків”¹.

Таким чином, історія музичної Шевченкіани в Галичині і, зокрема, у Станиславові свідчить, що концерти на честь Кобзаря були найбільш визначною, центральною подією у національно-культурному житті українців. Вони піднімали патріотично налаштований дух народу і в його віковичних прагненнях ставали мобілізуючою силою. Іскра Шевченкового поетичного слова й пісні запалювали людей одним великим вогнем, ставала поштовхом до боротьби за національну ідею, загартовувала незнищенний потенціал духовної єдності й соборності України.

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ СТАНИСЛАВОВА У КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО- СОЦІАЛЬНИХ ПРОЦЕСІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

В українську та світову історію Галичина увійшла як один з найбільш самобутніх регіонів, що був потужним центром національно-політичного та культурно-мистецького життя. Внаслідок свого геополітичного розташування ця земля завжди була частиною Європи і, відповідно, увібрала традиції й особливості, які притаманні європейській культурі. З іншого боку, незважаючи на розділ кордоном, українці Західної України завжди відчували близьку спорідненість з наддніпрянськими братами, що вилилося в тісні культурно-мистецькі та громадсько-суспільні зв'язки. Незважаючи на втрату власної державності і приналежність в різний час до Австро-Угорщини і Польщі, Галичина динамічно розвивалася, її суспільне, економічне, політичне та культурне життя становило оригінальну, яскраву і різнобарвну палітру, яка характеризувалася поліконфесійністю, полімовністю, поліетнічністю і особливою різноманітністю досягла в історичний період другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття. Цей відрізок часу став цілою епохою в процесі становлення і розвитку української музики і мистецтва загалом, де своїми особливостями виділялися окремі міста як сильні осередки культури. Там співіснували і перетиналися культурно-мистецькі традиції різних етносів. Одним з таких міст був Станиславів (нині Івано-Франківськ).

У другій половині ХІХ – першій третині ХХ століття Станиславів був одним з найбільших міст Східної Галичини, політичним, економічним і культурним центром зі своєю самобутньою історією і традиціями. Місто було започатковане польським шляхтичем Андрієм Потоцьким і названо на честь його сина, тоді ж, у 1662 р. Станиславову надано магдебурзьке право. Тривалий час місто у межиріччі двох Бистриць виконувало функцію фортеці, а після переходу Галичини у 1772 р. під владу Австро-Угорської корони його оборонна роль була втрачена. Станиславів став на чолі одного з 18

¹ Перед Шевченківськими роковинами // Львівські вісті. – Львів, 1943. – Ч. 32.

округів, з другої половини XIX ст. був одним з 74-х повітових староств, а у міжвоєнний період – воєводств Східної Галичини. Тут інтенсивно розвивалася торгівля, промисли, швидко зростала чисельність населення, основну частину якого складали українці, поляки, євреї та вірмени. Так, за статистичними даними станом на 1869 р. у місті проживало 4221 римо-католиків, 2236 греко-католиків, 55 вірмен, 8078 євреїв, разом 14786 чоловік. Через незначний проміжок часу, у 1880 р., число городян зросло і складало 5589 осіб римо-католицької віри, 2793 греко-католицької, 90 вірмен, 10626 євреїв, що становило 18626 чоловік¹. Як стверджують провідні краєзнавці та історики, динаміка зростання кількості населення була безпосередньо залежна від соціальних, політичних, економічних та міграційних процесів. Кожна народність зробила свій особливий внесок у розбудову міста.

З перших років існування Станиславів розвивався як один із осередків культури Галичини. Тут споруджують неповторні архітектурні ансамблі, формуються освітньо-виховні та мистецькі традиції. Поліетнічність населення міста була тим важливим фактором, який значною мірою впливав на становлення і розвиток його соціокультурного середовища. Окрім фортеці і палацу Потоцьких однією з перших споруд був польський костюл, при якому ще в 60-х роках XVII ст. була заснована духовна школа. Польські історики іменували її академією, першою вищою школою Покуття, а фактично це була католицька середня школа, в якій вивчали теологію, філософію, риторику і діалектику. У 1728 р. цей навчальний заклад перетворився на єзуїтський колегіум, який тоді називали “покутськими Афінами”. Навчання велося польською і латинською мовами, проводилася політика покатоличення і полонізації, що було типовим явищем у Західній Україні протягом декількох століть. Українське населення міста і краю не стояло осторонь цих процесів і у відповідь створювало, здебільшого при церковних братствах, свої освітньо-виховні заклади. Така школа, зокрема, існувала при церкві Воскресіння, в ній навчалася 20-30 учнів з середовища міщанства і селян. Загалом у Станиславові станом на 1740 р. було три українські церкви, які стали справжніми осередками духовності і культури. Крім польської та української громади, свої культурні організації та установи мало єврейське та вірменське населення, яке спорудило свої

¹ Грабовецький В. Історія Івано-Франківська / Володимир Грабовецький. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1999. – 303 с.

храми, створило братство, школу і велику бібліотеку. Проте у XIX ст. кількість вірмен значно зменшилася у зв'язку з асиміляцією та несприятливими економічними умовами, які викликали міграційні процеси, що відповідно позначилося на інтенсивності їхнього соціально-економічного та культурного життя.

У XIX ст. у Східній Галичині розпочинається період українського національно-культурного відродження, рушійною силою якого стає інтелігенція. Під поняттям “національне відродження” розуміємо усвідомлення свого етносу як нації, як дійсної особи історії і сучасного світу¹. Бурхливі події 1848 р. у Франції спричинили хвилю буржуазно-демократичних революцій по всій території Європи, яка докотилася до Західної України, де ці процеси переросли у політичний рух². До активного громадсько-суспільного життя прилучалися всі стани і народності. У Львові 2 травня 1848 р. утворилася Головна Руська Рада, яка, за словами М. Грушевського, була “свого роду українське національне правительство, що мало вияснити і представити центральному правительству політичні й національні потреби Українців”³. Ця організація почала видавництво свого друкованого органу, першої української газети “Нова Зоря”. Станиславів відгукнувся на події у Львові утворенням у травні того ж року окружної Станиславівської Ради, яка значно активізувала українське населення в боротьбі за національні права. У місті було організовано національну гвардію, до якої входили представники українського, польського і єврейського населення, здебільшого інтелігенція. Водночас відбувалися акції непокори, маніфестації, які часом переходили у сутички з поліцією. Однією із перших політичних акцій був “Станиславівський собор”, на якому з полум'яною промовою на захист демократичних свобод і української мови виступив поет і громадський діяч, один з прибічників “Руської Трійці” Антін Могильницький⁴. Представники Станиславова були активними учасниками Собору руських вчених у Львові, який був присвячений розгляду питань щодо проблем розвитку української культури.

¹ Яртісь А. Михайло Грушевський і національно-культурний рух у Галичині (кінець XIX – початок XX ст.) / А. Яртісь // Михайло Грушевський і Західна Україна. – Львів: Світ, 1995. – С. 28-30.

² Кугутяк М. Галичина: сторінки історії / Микола Кугутяк. – Івано-Франківськ, 1993. – 200 с.

³ Грушевський М. Ілюстрована Історія України / Михайло Грушевський. – New-York: Видавництво Шкільної ради. – 558с.

⁴ Гаврилів Б. Літопис Івано-Франківська (Станіслава) / Б. Гаврилів, П. Арсенич, Р. Процак. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 1998. – С. 43.

У період перших виборів до рейхстагу (1848 р.) свою діяльність значно активізували представники польських демократичних кіл Станиславова. Їхнім рупором свободи була газета “Dziennik Stanisławowsky”, яка друкувала матеріали, пов’язані з подіями у Європі, та здійснювала пропаганду демократичних ідей. Незважаючи на те, що ці демократичні виступи були придушені австрійським урядом, однією з перших перемог прогресивних сил була відміна кріпосного права.

Загалом у місті на той час існували такі польські періодичні видання: “Kurjer Stanisławowski”, “Omnibus”, “Postep”, “Haslo”, “Gazeta Podkarpatia”, пізніше “Kronika Stanisławowska”, “Mieszczanin”, “Echo Pokucia” “Glos Stanisławowski”, для дітей “Swiatelko”. З українських друкувалися “Денниця”, “Господар”, “Промисловець”. Духовенство також мало власну періодику, зокрема з 1886-1939 р. виходив місячник “Вісник Станиславівської єпархії”, а з 1895-1901 р. “Дяківський глас”. Популярністю у певних кіл громадськості користувалися періодичні видання шкільної молоді та студентства, такі як “Бурсак”, “Оса”, деякі часописи були написані від руки, серед них “Зірка”, “Руська книга”¹. Незважаючи на спроби з боку деяких прогресивних представників українського і польського визвольного руху примирити обидві нації, урівняти їх в правах на тлі демократичних тенденцій в Європі, більшість поляків була шовіністично настроєна і прагнула тільки одного – відродження могутності та колишньої територіальної гегемонії Польщі.

Друга половина XIX – початок XX ст. були пов’язані з бурхливим розвитком політичного, економічного і культурно-мистецького життя у Станиславові. Тут існували осередки різних політичних партій і організацій, що було логічним наслідком подій 1848 р. У відповідь на зневажливе ставлення вороже настроєних поляків українське населення прагнуло національної самоідентифікації. У місті сильними були позиції народовців і радикалів, до складу яких входила прогресивна частина інтелігенції. Москвофіли мали менший вплив, але вперто пропагували свої ідеї серед населення міста і краю. Активно діяла українська націоналістична партія святоюрців, українська народно-демократична організація (УНДО) та соціалістична партія. Національно-політичний

рух у Станиславові формувався під впливом ідей П. Куліша, О. Кониського, В. Антоновича, М. Драгоманова.

Означений історичний період у Галичині в цілому та у Станиславові зокрема характеризується виникненням численних українських громадсько-просвітницьких та мистецьких товариств. Найбільш впливовою та діяльною серед них була “Просвіта”, філії і читальні якої відкривали народні доми, бібліотеки, організували курси, театральні гуртки, хорові та оркестрові колективи, проводили лекції, концерти, вистави, фестини, що сприяло залученню різних верств населення до просвітянської і мистецької діяльності. Діяльність аматорських колективів “Просвіти” спричинилася до поживлення музичного життя Станиславова і всього Галицького краю, позначилася на зростанні рівня розвитку культури та музичного мистецтва і стала наймасовішою формою роботи філій і читалень Товариства.

У розвитку культурно-мистецького життя Станиславова другої половини XIX – першої третини XX ст. крім товариства “Просвіта” значну роль відігравала “Рідна школа”¹. Незважаючи на несприятливі соціально-політичні умови, освітянський рух Станиславова початку XX ст. виявляв динаміку росту і в цьому не поступався іншим провідним культурним центрам Галичини та розвивався у відповідності до існуючих тенденцій. Українське громадянство виступало за створення і заснування власних приватних шкіл у місцевостях, де не було таких шкіл державних. Мережа навчальних закладів, започаткованих “Рідною школою” у Станиславові, була дуже різноманітною². Вона включала дошкільні заклади, народні та фахово-доповнюючі школи, гімназії, учительські семінарії, в системі освіти і виховання яких одне з провідних місць належало музичному мистецтву.

Поряд із “Просвітою” і “Рідною школою” у Станиславові активну культурно-просвітницьку і мистецьку діяльність розгорнули інші товариства. Серед них виділяється товариство “Руська (Українська) бесіда”. Товариство було одним із виховних центрів, навколо якого гуртувалася українська молодь, що відвідувала читальню, проводила тут свої зібрання. В “Народному домі”

¹ Ставничий І. Українська преса у Станиславові / Іван Ставничий // Альманах Станиславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен: Украринт, 1985. – Т. 1. – С. 523-529.

¹ Переписка зі Станиславівським повітовим староством про утвердження статуту, реєстрацію кружків українського товариства “Рідна школа” в селах Станиславівського повіту // ДАІФО.– Ф. 2, оп. 3, спр. 188. – Арк 12.

² Ясінчук Л. 50 літ Рідної школи 1881-1931 / Л. Ясінчук. – Львів: Видавництво “Діло”, 1931. – С. 14-194.

відбувалися концерти, бали, вечорниці, літературні вечори, свята календарно-обрядового циклу.

Духовно-фізичним вихованням української молоді займалися також товариства “Січ”, “Сокіл”, пізніше було засновано “Луг”, “Пласт”, “Каменярі”, “Станиславівський Боян”, Товариство “Український народний театр ім. І. Тобілевича” та інші. Активне українське жіноцтво Станиславова утворило власну організацію “Товариство руських жінок”, яке фактично було одним із перших подібних утворень у Галичині і залишило помітний слід у культурно-мистецькій та освітній сфері. За даними, які наводять історики і краєзнавці, перед Першою Світовою війною в місті було більше 30 товариств і різноманітних спілок.

Поряд з українськими діяли єврейські осередки. Так, у 1880 р. була створена сіоністська організація, єврейська партія Бунд, молодь згуртувалася в дружину “Менора”, було утворено рабинський комітет і організацію “Бар-Кохба”, а також корпорацію Гаскала Бар-Кохба Гатегій Маккабі. Непересічним явищем у історії театрального мистецтва була діяльність юдейського театру ім. А. Гольдфадена. У першій третині ХХ ст. також виділяється культурно-освітнє товариство “Фрогсін”, яке активізувало культурно-мистецьке життя міста проведенням численних акцій – концертів, вистав, вечорів¹. Єврейський письменник Арієх бен Гершон здійснював керівництво єврейськими школами т. зв. Хедеру і Ешиботу.

Польське населення також мало низку товариств і організацій, а саме: “Музичне Товариство ім. С. Монюшка”, “Театр ім. О. Фредра”, Товариство польських правників, філію польського Товариства педагогічного, вчительський гурток, філію Товариства польських лікарів, міщанське Товариство “Gwiazda”, спортивне Товариство “Сокіл”. На початку ХХ ст. виник польський Союз незалежної молоді “Заграва”, “Союз науково-літературний”, академічне Товариство “Молода Польща”, таємне Товариство польської армії (стрілецькі дружини)². Українські, польські та єврейські товариства і організації залучали до своєї роботи широкі верстви населення Станиславова. Високий рівень міжкультурних зв'язків зумовив можливість здійснення пропаганди національної культури, не обмежуючись при

цьому її рамками, а встановлюючи напрямки для ознайомлення громадськості з надбаннями інших народів.

З другої половини ХІХ ст. поляки починають активно розвивати шкільництво. У 1870 р. в місті було створено окружну шкільну раду, яка контролювала школи і дошкільні заклади. Здавна у Станиславові діяла класична польсько-німецька гімназія, яка була організована у 1778 р. на базі єзуїтського колегіуму і мала міцні освітньо-виховні традиції та наукові кадри високого рівня. З нею пов'язані імена відомих її вихованців, видатних діячів науки і культури, таких як польський письменник, попередник польського романтизму Францішек Карпінський, перекладач, історик, археолог, директор львівської бібліотеки “Оссолінеум” Август Бельовський, поет і байкар Станіслав Яхович, греко-католицький кардинал Михайло Левицький, історик і фольклорист вірменського походження Садок Баронч. У цій польсько-німецькій гімназії здобував освіту філолог, автор польсько-латинського словника Антоній Беліковський, письменник Владислав Віслоцький, поет Мечислав Романовський, письменник, вчений і громадський діяч Іван Вагилевич, письменник Антін Могильницький, письменник, визначний педагог і громадський діяч Василь Ільницький, вчений і педагог Юліан Целевич, композитор і музиколог Порфирій Бажанський та інші¹. Ще у 1787 р. у Станиславові було створено першу на Покутті публічну школу для дівчат. У 1871 р. зусиллями Товариства людової школи та активних його діячів К. Фібіха і Б. Барановського було відкрито ще одну середню школу і учительську семінарію. Польська громадськість за підтримки магістрату Станиславова з благодійною метою організувала притулки для виховання дівчат і хлопців з бідних верств населення, а також сирітський притулок. У місті та на його околицях були відкриті польські читальні, які стали осередками національної культури і просвіти.

Українські середні навчальні заклади виникли лише на початку ХХ ст., що було пов'язано з рядом політичних причин. До того українці були змушені навчатися у польських або німецько-польських школах такого типу. Через високу плату середня і вища освіта для широких верств населення була малодоступною². Державну гімназію з

¹ Переписка з організаціями, союзами і товариствами про видачу дозволів на проведення вечорів художньої самодіяльності і інших міроприємств // ДАІФО. – Ф.6, оп.1, спр.590, 116 с.

² Аркуша О. Михайло Грушевський – вчений і організатор науки / О. Аркуша, М. Мудрий // Михайло Грушевський і Західна Україна. – Львів: Світ, 1995. – С. 15-17.

¹ Арсенич П. Найстаріший навчальний заклад Івано-Франківська / Петро Арсенич // Тези обласної науково-практичної конференції, присвяченої 325-річчю заснування міста Івано-Франківська. – Івано-Франківськ, 1987. – С. 68-69.

² Бурдуланок В. Історія культури Прикарпаття / В. Бурдуланок. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 1997. – С. 19.

українською мовою викладання було відкрито лише на початку ХХ ст., у 1905 р. Водночас існувала низка приватних освітніх закладів, зокрема, дівочий інститут Сестер Василянок, які утримували також учительську семінарію; діяла реальна і промислова школа, бурса для молоді середніх шкіл при кафедрі і братстві Отця Миколая, чоловіча семінарія, інститут для дівчат (“Інститут Марії”). Поряд із загальноосвітніми діяли спеціалізовані музичні заклади (музична школа, а згодом Вищий музичний інститут ім. Лисенка музичного товариства “Боян”). Початкові школи у місті були представлені здебільшого т. зв. нормальними (4-класними) і народними освітніми закладами¹. Такі типи навчальних закладів зберігалися до 1939 р. Однак, незважаючи на зростаючу мережу освіти у другій половині ХІХ ст., значна частина населення залишалася неграмотною.

Перша третина ХХ ст. не принесла бажаної стабільності на галицькі землі. Період лихоліття, пов’язаний з Першою Світовою війною та новим перерозподілом земель на території Європи, негативно позначився в першу чергу на економічному і культурно-мистецькому житті. Саме в цей час занепадає товариський рух, послаблюються освітянські позиції. Спроби створення власної державності, доба ЗУНРу втягнули Станиславів до епіцентру визвольних змагань, внаслідок чого місто на деякий час (з 1 січня 1919 р.) стало столицею Західноукраїнської Народної Республіки². Після переходу Галичини у 1919 р. під владу Польщі утиски українського населення відновилися зі ще більшою силою, однак прогресивні зерна, засіяні діяльністю громадсько-просвітницьких і мистецьких товариств Західної України, проросли і в тяжку добу польської реакції та покликали до відновлення старих і створення нових форм і напрямків культурно-мистецької діяльності.

Реконструкція історико-політичних та соціально-економічних умов, що мали безпосередній вплив на розвиток культурно-мистецького життя Станиславова за визначений період, зумовила низку висновків. Зміна ціннісних орієнтирів, пов’язана з “весною народів” у Європі, знайшла свій відгомін у західноукраїнських землях, що вилилося у поступ демократично-ліберального руху, новітніх літературних течіях, біля витоків яких у Галичині стояла “Руська

Трійця”. Національний духовний Ренесанс відбувався різними шляхами – від літературної ниви до створення політичних партій і організацій, що призвело до зародження ідеї крайової автономії та протидії польським шовіністам у намаганні відродити польську державу та перетворити Галичину на її провінцію. Як і в інших містах Західної України, у Станиславові організовується окружна Руська Рада, а згодом ряд українських, польських та єврейських політичних партій, започатковується низка економічних установ. Незважаючи на складність та неоднозначність історико-політичних умов, в яких існувало місто, у другій половині ХІХ – першій третині ХХ ст. відбувається духовне піднесення, наслідком якого стає прогресивний прорив у різних сферах культури, вагомою підсистемою якої було музичне життя. Вивчення літопису Станиславова переконує, що місто має великий історичний досвід та багате власними оригінальними традиціями. Будучи органічною часткою Галичини, воно увібрало основні риси і якості, притаманні галицьким містам, з іншого боку – позначене індивідуальністю та можливістю самому впливати на процеси і творити власну, неповторну сторінку історії.

¹ Ісаїв П. Історія міста Станиславова / П. Ісаїв // Альманах Станиславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславщини. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен: Украпринт, 1985. – Т. 1. – С. 32–103.

² Арсенич П. Станиславів – столиця ЗУНР / П. Арсенич. – Івано-Франківськ: Плай, 1993. – С. 23.

РОЗДІЛ ІІІ

ВИДАТНІ ПОСТАТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА, НАУКИ І ОСВІТИ УКРАЇНИ

Ірина Новосядла

ФЕДІР ЯКИМЕНКО: ПОРТРЕТ МИТЦЯ У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ

Постать відомого українського композитора, піаніста, диригента, музикознавця і педагога Петербурзької консерваторії, Харківського та Тифліського музичного училищ, професора і декана Празького Українського педагогічного інституту ім. М. Драгоманова Федора Степановича Якименка залишається однією із малодосліджених сторінок української культури. Упродовж десятиліть цей митець унаслідок ряду обставин був зовсім вилучений із національного мистецько-духовного життя: його ім'я замовчувалося, твори не виконувалися, в радянських енциклопедичних словниках не згадувалось його прізвище. З настанням незалежності України музична спадщина Ф. Якименка отримала своє друге народження: твори знову зазвучали з концертних майданчиків, окремі опуси з'явилися у нотодруках.

Федір Якименко – один із небагатьох українських композиторів, котрі здобули собі ім'я за кордоном і відомі там більше, ніж на Батьківщині. Крім того, упродовж тривалого часу його вважали російським композитором. Саме в такому контексті творчість Ф. Якименка розглядається в дослідженнях російських музикознавців К. Матюшиної та Л. Корабельнікової. Прізвище Якименка, як росіянина, розміщено в “Енциклопедії музики і музикантів Макміллана” (Нью-Йорк), “Бібліографічному словнику музикантів Бейкера” (Нью-Йорк), “Словнику музики Гроу”.

Вперше про Ф. Якименка як українського митця згадує П. Маценко¹. В своїй праці автор наполегливо підкреслює, що

творчість композитора належить Україні, а не Росії. Наголошується не лише на українському походженні митця, а й національній самобутності постаті музиканта і його творчості. Погляди П. Маценка підкріплені спогадами одного з учнів Якименка – відомого композитора, музикознавця З. Лиська.

Окремі аспекти музичної спадщини митця стали предметом досліджень українських науковців О. Кушнірук та О. Ковальської-Фрайт. Однак у вітчизняному музикознавстві досі не осмислена вся багатогранність і значимість творчої постаті Федора Якименка.

Кінець ХІХ – початок ХХ сторіччя ознаменувався кінцем класико-романтичної епохи в художній культурі. Перші десятиліття нового століття принесли різноманітні течії та напрями художньої практики, художнього осмислення світу і буття людини в ньому. Зокрема, це виразно проявилось у музичній культурі. На фоні пізнього романтизму зароджувалися полярні напрями – імпресіонізм та експресіонізм, які поряд із символізмом, фовізмом, урбанізмом, тощо вирізнялися неоднаковою силою впливу та поширенням у національних композиторських школах.

Відомі українські композитори того часу (Л. Ревуцький, В. Косенко, А. Рудницький, С. Туркевич-Лукіянович, В. Барвінський, С. Людкевич, З. Лисько, Н. Нижанківський та ін.) чутливо переймали модерні віяння, переосмислюючи їх на національному ґрунті. Майже жоден з них не пройшов повз новітні течії, що були своєрідним відображенням суперечливого й складного суспільства і залишали свої сліди на їх авторській манері. Кілька напрямів нерідко співіснували в творчості одного митця, поступово переплавляючись в індивідуальну стилістику. З-поміж інших українських композиторів Ф. Якименко вирізняється своїм особливим світобаченням, власною творчою манерою, яка формувалася під впливом культурних тенденцій, що панували в тогочасному середовищі.

Федір Степанович Якименко народився 20 лютого 1876 року в с. Піски, поблизу Харкова, в сім'ї місцевого псаломщика Степана Якименка. Рідним братом Федора був на сім років молодший Яків Якименко (псевдонім Степовий). У 1886 році голосистого, музично обдарованого Федора було зараховано до Петербурзької Придворної співацької капели¹. Крім співу, він одночасно навчався композиції, а

¹ Matsenko P. Yakymenko Fedir Stepanovych / P. Matsenko. – Winnipeg, 1954. – 25 p.

¹ З Петербурзькою капелюю, яка служила чудовою школою для музично обдарованих дітей, пов'язані імена видатних українських композиторів та діячів культури світового рівня –

також гри на фортепіано, скрипці. В капелі доля вперше звела майбутнього композитора з М. Балакіревим – визначною постаттю в історії російської музичної культури, композитором, піаністом, диригентом, музично-громадським діячем, очільником “Могучої кучки”, Петербурзької Придворної капели, а також приватної безкоштовної музичної школи. М. Балакірев прививав своїм учням високий музичний професіоналізм, формував прогресивні естетичні погляди, ставив перед ними завдання творити музику, основу на глибокій ідейності, народності та реалізмі.

Через проблеми з голосом, пов’язаними з перехідним віком, Федір був звільнений зі служби в капелі, але продовжував навчатись в інструментальному класі. Після закінчення курсу Придворної капели, з 1895 р. працює викладачем диригентських класів, створених при ній. У цьому ж році він вступає до Петербурзької консерваторії, де навчається п’ять років по класу композиції, фортепіано й органа.

Ранній період (1895–1906) творчості Ф. Якименка пов’язаний з його студентськими роками, тісним спілкуванням із композиторами-педагогами, що займали високе положення в ієрархії тогочасного російського мистецтва – М. Римським-Корсаковим, А. Лядовим. Авторитетність цих постатей, їхні творчі надбання в царині музики суттєво позначились на становленні молодого композитора. Програмність, тяжіння до живописності, епічний тип драматургії (але не епічний характер образів), музична статика, використання діатоніки, плагальності, цілотноності, виразність та барвистість музичної мови – це вплив та продовження традицій Петербурзької композиторської школи, зокрема, М. Балакірева та М. Римського-Корсакова. Від останнього Ф. Якименко перейняв мальовничо-образотворчий талант, чистоту лірики – щирої, споглядальної, без підвищеної емоційної напруженості. В доробку композитора – кілька зошитів романсів, хори а capella на вірші А. Майкова, О. Толстого та ін., інструментальні твори, зокрема для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, англійського рижка, валторни. Композиції вирізняються серйозністю та глибиною задуму, приваблюють ширістю і теплотою почуттів, широкою кантиленою. Із симфонічних полотен Ф. Якименка особливу популярність у ці роки завоювали “Концертна увертюра”,

“Лірична поема”, “Скерцо”¹. Серед фортепіанних композицій цього періоду потрібно відзначити “П’ять п’єс” тв. 21, “Два фантастичні ескізи” тв. 33, “П’ять прелюдій” тв. 23, “Сюїту” тв. 28, “Ігри. Характеристичні п’єси” тв. 34, “Три ідилічні танці” тв. 35 та ін. Якщо у камерно-вокальній музиці композитор виступає яскравим спадкоємцем традицій композиторів-“кучкістів”, то у його симфонічних і фортепіанних творах спостерігається своєрідна “гра”, митець експериментує зі стилями і напрямками, виробляючи свою власну манеру. Його творчість репрезентує той показовий для початку віку “перевтомлений стиль”², який включає в себе переосмислення багатьох художніх елементів минулого і сучасності, проте вони сумарно завжди набувають якогось своєрідного відтінку, отримують власну “стилістичну домінанту” завдяки певним особливим рисам.

Ранній період можна назвати періодом творчих пошуків, що залежали від місця перебування композитора, його культурно-мистецьких зв’язків, впливу передових поглядів того часу. В 1903 р. Ф. Якименко здійснив свою першу поїздку до Франції, яка на початку ХХ ст. була центром імпресіонізму в мистецтві, що бурхливо розвивався як самостійний стиль. Особливий резонанс отримали перші фортепіанні імпресіоністичні опуси – “Сільвія”, “Ангели” і “Три сарабанди” Еріка Саті – і, звичайно ж, твори Клода Дебюссі (насамперед, “Післяполудневий відпочинок фавна”), Моріса Равеля. Імпресіоністи шукали й знаходили виражальні засоби в творчості художників – К. Моне, П. Сезанна, К. Піссаро, П. де Шаванна, А. де Тулуз-Лотрека та ін.

Досить лише перелічити назви найбільш яскравих творів Дебюссі чи Равеля, щоб отримати повне уявлення про вплив на їхню творчість як зорових образів, так і пейзажів художників-імпресіоністів. Так, Дебюссі за 1900-1910-ті роки пише “Хмари”, “Естампи”, “Образи” (перший з яких, один із шедеврів фортепіанного імпресіонізму – “Відблиски на воді” – викликає прямі асоціації зі знаменитим полотном К. Моне “Імпресія: схід сонця”). За відомим висловом Малларме, композитори-імпресіоністи вчилися “чути світло”, вони передавали в звуках рух води, коливання листя, подих вітру й заломлення сонячних променів у вечірньому повітрі.

Г. Сковороди, М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, Я. Стенового, С. Гулака-Артемовського, М. Грінченка та ін.

¹ Ці опуси Ф. Якименка з успіхом виконувались упродовж 1899–1901 р. р. симфонічним оркестром під керівництвом М. Римського-Корсакова та О. Глазунова

² Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. / Л. Кияновська. – К.: ДМЦНЗКМ, 2002. – 356 с.

Навколишній світ у музиці імпресіонізму розкривається крізь призму тонких психологічних рефлексій, ледве вловимих відчуттів, народжених спогляданням.

Сильний вплив на манеру Дебюссі і Равеля мала також творчість найяскравіших представників “Могучої кучки”: М. Мусоргського (в плані музичної мови і виразових засобів), О. Бородіна і М. Римського-Корсакова (в плані гармонічних і оркестрових знахідок).

Імпресіоністи створювали витончені й одночасно ясні по виразності засобів, емоційно стримані, безконфліктні і строги (чисті) за стилем твори. При цьому сильно змінилося трактування музичних жанрів. В області симфонічної та фортепіанної музики це, головним чином, – програмні мініатюри, сюїтні цикли (повернення до рококо), в яких переважало мальовничо-жанрове або пейзажне начало.

На межі XIX–XX століть окремі елементи стилю імпресіонізму отримали розвиток і в інших композиторських школах Європи, своєрідно переплітаючись із національними традиціями. З подібних прикладів можна виділити найбільш яскраві: в Іспанії – Мануель де Фалья, в Італії – Отторіно Респігі, в Бразилії – Ейтор Вілла-Лобос, в Угорщині – ранній Бела Барток, в Польщі – Кароль Шимановський, в Росії – ранній Ігор Стравінський (періоду “Жар-птиці”), пізній Анатолій Лядов, Мікалоюс Чюрльоніс, в Україні – ранній Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, а також Василь Барвінський, Нестор Нижанківський і, звісно, Федір Якименко.

Сучасники досить часто порівнювали музику композитора з творчістю французьких імпресіоністів, водночас зауважуючи, що до такої манери письма він прийшов сам, незалежно від Дебюссі. Можна припустити, що певну роль у цьому відіграло перебування митця в Харкові, який на той час був центром імпресіонізму в живопису не лише в Україні, але й диктував моду на нього у всій Російській імперії.

Імпресіоністичні риси в музиці Якименка виявляються в панівній ролі гармонії у формотворенні, її вишуканості, колористичності, великій увазі до тембральності, прагненні до відтворення мінливих швидкоплинних настроїв. Програмні назви до фортепіанних творів у Якименка часто мають картинно-пейзажний чи картинно-настрійний ракурс (“Капризи моря”, “Мрії на березі моря”, “Феєричні квіти”).

У Парижі Ф. Якименко познайомився з відомим французьким астрономом Каміллом Фламмаріоном, чие ім'я неодноразово згадується в російській періодиці того часу саме в зв'язку з музичними творами композитора. На основі літературних творів письменника-

астронома створено низку опусів: “*Uranie*” (“Уранія”), “*Reves etoiles*” (“Зоряні сни”), “*Pages de poesie fantastique*” (“Сторінки химерної поезії”), оркестрову симфонічну поему “*Стелла*”. У творчості Ф. Якименка дуалізм неба і землі пов'язаний із космогонізмом. “Неможливо спокійно споглядати ... таємничі, гармонійно плаваючі світи, золотим піском розсіяні в невидимому ефірі лазурової тверді”, – пише він¹. Перекоаний в існуванні життя на інших планетах, Якименко докладно, із захопленням вивчає деякі філософські твори – “Марс і життя на ньому” Лоуелла, “Множинність населених світів” Фламмаріона. В руслі імпресіоністичних тенденцій, а особливо під впливом К. Фламмаріона, котрий присвятив свої дослідження сну, гіпнозу, телепатії, спиритичним сеансам, у творчості Якименка виникає поняття “сну”, що стає самостійним художнім прийомом і використовується для зображення сфери несвідомого. До цього образного “жанру” Якименко звертається в циклі фортепіанних мініатюр “П'ять прелюдій” тв. 23.

Оригінальний зразок творчості Ф. Якименка цього періоду – фортепіанна поема “Уранія” (“*Uranie*”), написана в 1904 р. на літературний сюжет К. Фламмаріона. Цей опус привертає увагу завдяки синтезу національних інтонаційних джерел і типових імпресіоністських ефектів гармонії і фактури. Зрештою, такий незвичний для тогочасної української музичної культури “сплав” вказує на своєрідне тлумачення композитором ідеї національного – крізь призму миттєвих спогадів і поневірянь, яких йому довелося зазнати на чужині, Уранія наче асоціюється в нього з небесним тілом, рідна Україна мислиться ним з далекої відстані також як недосяжна планета.

У 1906 році Якименко повертається до рідного Харкова, де викладає в музичному училищі при РМТ та інституті шляхетних дівчат, а також дає приватні уроки, заробляючи собі на прожиття. В Харкові митець знайомиться з передовими українськими діячами мистецтв (С. Жуком, В. Сокальським та ін.), спілкування з якими пробудили в композитора великий інтерес до української культури, фольклору. У Харкові в 1907–1908 роках відбулися перші авторські концерти, програма яких складалась виключно з власних творів, які виконував сам композитор. Упродовж 1907–1910 рр. Ф. Якименко написав велику кількість фортепіанних п'єс: цикли “Зоряні мрії” тв. 42, “Сторінки химерної поезії”, “Фантастичну сонату” тв. 44,

¹ Якименко Ф. Жизнь в искусстве / Ф. Акименко // РМГ. – 1912. – №12. – С. 296.

ескізи, десять прелюдів; а також п'єси для духових інструментів соло (валторни, гобоя, кларнета, флейти), для віолончелі та скрипки соло.

Музичний стиль Якименка неможливо уявити без його літературних сентенцій, афоризмів та епіграфів до музичних опусів. У творчості митця панує глибокий зв'язок музичного та літературного мистецтва.

З 1907 р. розпочинається *зрілий період* творчості композитора, що вирізняється бурхливою літературною діяльністю. У 1911–1912 рр. виходять друком статті Якименка “Ліст і Данте”, “Слово і музика”, “Сфера музики”, “Мистецтво у світотворенні”, а також праця “Життя у Мистецтві” (опублікована в “Русской музыкальной газете”). Митцеві близькі ідеї символізму – прагнення до невідомого, “музикальність” висловів, гармонічність форми, що сприймалося композитором як імпульс для втілення їх у музиці. Твори, написані автором у цей період, утворюють його особистий світ, де існують внутрішні і зовнішні зв'язки між музикою та символічною літературою. Як зазначає О. Кушнірук, “...поезія символістів надихає композитора творити світ вишукано-рафінований, надаючи йому незвичайної крихкості, холоднувато-ірреальної примарності, в серпанку шемливого смутку, викликаного недосяжністю й швидкоплинністю цієї нетривкої й далекої краси...”¹.

Серед літераторів-символістів окремі постаті були особливо близькими йому за світовідчуттям. Зокрема, прагнення К. Бальмонта виразити словами образи Космосу, висвітлити символіку зіркового як символ безконечності Всесвіту перегукуються з космогонізмом Ф. Якименка, його стремлінням проникнути в безкрайні простори Галактики. З В. Брюсовим композитора споріднює бажання створити з низки мініатюр єдине ціле за допомогою “нової мови” – тасмничої, загадкової. Фантастичні образи присутні і в літературній, і в музичній творчості митця.

У роботах О. Белого та В. Іванова піднімаються проблеми сприйняття Мистецтва. У літературних працях Ф. Якименка протистояння Науки та Мистецтва, виховна роль музики у житті людини – це проблеми, що хвилюють композитора-літератора. Ф. Якименко розглядає Природу як “храм, де художник черпає своє натхнення. Духовний погляд народжується, росте і розвивається в

¹ Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. П. Кушнірук. – К., 1996. – С.18.

міру нашого заглиблення у споглядання величних красот Природи”¹; “Творчі прояви вічно-юної Природи ... являють у світі Красу”². Показовим є те, що в музиці композитора картини природи займають вагоме місце.

Поети-символісти часто піднімали питання синтезу мистецтв, а саме – розкриття ведучої ролі музики в поєднанні її з “не-музикою”.

Ідея синтезу мистецтв не просто близька Ф. Якименку, як, наприклад, Скрябіну чи Чюрльонісу – вона є основою його світогляду. Ідея синтезу для Якименка – це філософія “світового містицизму” і космогонії. Злиття музики і філософії, музики і науки, музики й літератури сформувало художній світ композитора. Осягнути його – це зануритися в його поетичні висловлювання, зафіксовані в звуках та словах.

Свій метод формотворення Ф. Якименко називав “принципом відблисків або відображень”, що споріднює почерк композитора з художньою манерою Скрябіна та Чюрльоніса. Музичний матеріал у його творах розвивається ніби не в часі, а в просторі – митець старається вийти за межі Землі у простори Всесвіту. Композитор оспівує красу зоряного неба, далеких планет, неземних пейзажів, шукаючи відповідні виразові засоби. Ф. Якименку виявилися близькими астральні ідеї Скрябіна, в деяких творах відчувається близькість до музичної мови російського композитора (“Уранія”, “Соната-фантазія”, “Фантастичне рондо”). Однак, скрябінівське прометеївське начало не було властиве Якименку – його музика знаходиться в сфері мрій, ілюзій, фантастики, чистого споглядання. Відповідні образи й настрої знайшли втілення у циклах фортепіанних п'єс (“Сторінки химерної поезії”, “Зоряні сні” “Розповіді мрійливої душі”).

Очевидно, що, створюючи музичні та літературні образи, Ф. Якименко “надихався” живописними полотнами. Зокрема, при написанні “Розповідей мрійливої душі”, композитор перебував під впливом картини П'єра Пюві де Шаванна³ “Мрія” (“Сон”) (1883), на якій три фігури, одягнені в біле, витають над сплячим біля води.

¹ Акименко Ф. Лист и Данте / Ф. Акименко // РМГ. – 1911. – № 40-41. – С. 834.

² Акименко Ф. Жизнь в Искусстве / Ф. Акименко // РМГ. – 1912. – № 35. – С. 676.

³ П'єр Пюві де Шаванн (1824–1898) – французький художник, представник естетики символізму. “Всі його монументальні композиції наповнені символами й алегоріями. Його творчість в цілому постає як триваючий протягом всього його життя поетичний сон” (Енциклопедія символізму: живопись, графика и скульптура. Література. Музыка / Ж. Кассу,

Літературний образ Феї Музики (зі статті “Про ліру златострунну Ріхарда”) також має свій праобраз в живописі: це картина Оділона Редона¹ “Явище” (1905), на якій яскраві, фантастичні квіти оточують дві жіночі фігури в білому одязі.

Схожі образи повною мірою проявляються в творчості Ф. Якименка, немов ілюструючи нарис-фантазію композитора: “Уяви собі цілий вихор ледве вловимих легких рухів. Тут істинно чарівний вир зі звуків, фарб, світла ... Найхімерніших форм побачив би ти квіти – райські квіти, які одухотворені свідомістю життя, чарівно розпускаються, видають ніжний аромат свій, ніби найдорогоціннішу свою субстанцію. Як апофеоз невимовно чудової Краси, перед тобою пронеслися б повітряні мешканці цього феєричного царства, в повному ореолі їх щастя і блаженства ...”².

Поєднання вербального й музичного аспектів помітно в образі німфи з музичної мініатюри “На березі озера” (цикл “Розповіді мрійливої душі”, тв. 39), про неї йдеться в епіграфі до п’єси.

“Музичне”, “живописне” і “літературне” у Ф. Якименка взаємозв’язане. Наприклад, п’єса “У священному лісі” (тв. 43, № 7) могла бути нав’яна картиною П. де Шаванна “Священний гай, улюбленець муз і мистецтва”. В історії її створення присутній цікавий факт: “Священний гай”, будучи першою картиною трилогії, є алегорією союзу наук і мистецтв, тоді як друга картина – “Бачення античності” – алегорією художньої форми, а третя – “Християнське натхнення” – алегорією почуттів художника. Саме ця тема, як вже згадувалось, розкривається у літературній праці Ф. Якименка “Життя в Мистецтві”.

Слід зауважити, що, не зважаючи на творчі пошуки митця, його “гру” зі стилями, впливовість імпресіоністичних традицій зберігалась на різних етапах творчості Ф. Якименка. Його хист композитора-імпресіоніста проявлявся у живописній тематиці творів (“На березі

П. Брюнель, Ф. Клодон и др.: пер. с фр.; ред. В. М.Толмачев. – М.: Республика, 1999. – С. 134 – 135.)

¹ Оділон Редон (1840–1916) – французький художник. В енциклопедії наводиться наступне: “Редон справді так і не був зрозумілий по-справжньому. Його світ тиші і таємниці, наповнений галюцинаціями, потрясіннями і захопленнями, відкриває перед нами паралельну реальність, область несвідомого” (С. 141). Характерна риса творчості цього митця – втілення “мрії в чистому вигляді; таємниці, яка виникає за видимістю, на перший погляд не викликає ніяких сумнівів; щось фантастичне, що завжди просвічує крізь саму буденну реальність” (С. 137).

² Акименко Ф. О лире златострунной Рихарда / Ф. Акименко // Русская музыкальная газета. – 1913. – № 15-16. – С. 385 – 388.

озера”, “Навесні в Альпах”, “Місячне сяйво на руїнах”, “Сутінки”, “Танцюючі хмаринки” тощо), тяжінні до барвисто-колеристичної гармонії. Античність для Якименка (як для Дебюссі і Равеля), ідилічний та фантастичний світи – це ідеал краси та гармонії (“Три ідилічні танці” тв. 57, “Три п’єси для фортепіано” тв. 60, “Ідилічні картини” тв. 62, симфонічна поема-ноктюрн “Ангел”).

Свіжим струменем у “зрілій” творчості Ф. Якименка став, т. зв., “*празький*” період творчості. В 1924 р. композитор переїжджає до Праги і займає посаду професора та декана музичного відділення Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова. У міжвоєнний період Прага слугувала важливим центром української еміграції, де концентрувалася суспільно-політична й культурно-просвітницька думка, вона стала тим інтелектуальним і творчим тлом, на якому формувалася українська національна ідея. На перехресті західноєвропейських культур постала ціла колонія українських митців, творчість яких мала великий резонанс у чеських мистецьких колах (О. Олесь, Є. Маланюк, О. Теліга, В. Барвінський, Ф. Шешко, М. Колесса та ін.).

Займаючись викладацькою діяльністю в інституті ім. М. Драгоманова – осередку української науки, освіти й культури в Празі, – Ф. Якименко створює композиції, що безпосередньо виражають ностальгію за втраченою і далекою Батьківщиною¹. Серед них – “Три п’єси на українські теми”, цикли “Шість українських поем”, “Картини України”, “Українська сюїта”, романи на слова українських поетів, хоріві обробки народних пісень (в т. ч. на слова Т. Шевченка – “Зоре моя вечірняя”, “Княжна”), три скрипкові твори. Композитор повертається до простоти викладу музичного матеріалу, використовуючи при цьому українську народну пісню, інші види фольклору. На цій основі композитор створює вільні фортепіанні обробки, індивідуалізує музичну мову, оздоблюючи народні мелодії вишуканою барвистою гармонією. У Празі Якименко активно займається концертною діяльністю, виступаючи в сольних програмах із власними творами. Крім того, він написав і видав підручник “Практичний курс науки гармонії”, в якому спирається на традиції Петербурзької школи (насамперед, свого вчителя – М. Римського-Корсакова) щодо викладання цього предмета.

¹ Голодомор, репресії, залізна завіса більшовиків перешкодили поверненню Ф. Якименка в Україну.

Пізній період свого життя (1927–1945 рр.) Ф. Якименко проводить в основному у Франції. Через слабе здоров'я він здебільшого жив на Рів'єрі і Ніцці, де брав участь у концертах та благодійних вечорах.

У 1932 р. Ф. Якименко став віце-директором Російської нормальної консерваторії в Парижі, професором по класу фортепіано, одним із організаторів та учасників музичних вечорів Союзу учнів Російської нормальної консерваторії. Він продовжував підтримувати зв'язки з празьким українським осередком, листувався зі своїми колишніми учнями і колегами, не раз згадував Україну.

У Франції за останні 17 років свого життя Ф. Якименко збагатив українську музичну літературу великою кількістю нових, здебільшого інструментальних творів, в тому числі, на основі українського народного мелосу. Модернові стилі мало цікавлять композитора – ніжного і щирого романтика-мрійника, – тож у творах, написаних в останні десятиріччя його життя, елементи романтизму поєднуються зі стилістикою французької імпресіоністичної музики. Саме таким синтез презентують симфонічна поема “Русалка” та романси на вірші поета-романтика М. Лермонтова, численні фортепіанні твори (зокрема, “Живописний альбом. Вісім п'єс для фортепіано”, цикл “Для юнацтва”), солоспіви на слова різних поетів. Залишається вірним Якименко і національній тематиці, створивши “Українські малюнки”¹ для духового оркестру.

У 1939 році, коли почалась Друга світова війна, і у Франції закрились нотні видавництва, для Якименка настали важкі часи. Як згадували колеги композитора, він був людиною скромною, смиренною, і про нього всі забули. Воєнне лихоліття, злидні україн вичерпали сили митця. В 1945 році життя композитора трагічно обірвалося. Похований Ф. Якименко в Парижі на кладовищі “Бантіньоль”.

Значна частина музичної спадщини Федора Якименка знаходиться в бібліотеках Москви, Санкт-Петербурга, Харкова, Львова та за кордоном, деякі твори безслідно зникли, а чимало залишилися невідомими, у рукописах, що чекають на своє “друге народження”.

Творчість Федора Якименка – це оригінальне переплетіння кількох художніх напрямів, які існували в європейській музиці на

межі століть – неоромантизму, імпресіонізму, символізму. І в цьому симбіозі композитор віднайшов власну, не схожу до інших, манеру: “Самобутній художник будь-якої епохи ніколи не говорив і не говоритиме, що йому бракує засобів для створення власної музичної мови; він може себе обмежити у виборі засобів, але завжди знайде своє”¹. Українець за своєю суттю і походженням, тісно пов'язаний із російською національною музичною школою, митець черпав свіжі ідеї в європейській культурі, при цьому створивши свій внутрішній світ, який він “вилів” у музичних звуках.

¹ Цикл складається з 5 п'єс на основі народних мотивів, що презентують традиційні жанри українського фольклору: “Весільна”, “Веснянка”, “Думка”, “Коломийка”, “Гумореска”.

¹ Акименко Ф. Жизнь в Искусстве / Ф. Акименко // РМГ. – 1912. – № 35. – С. 678.

ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ У НАУКОВОМУ ДОРОБКУ В. АПАТСЬКОГО

Мистецтво гри на духових інструментах упродовж тривалого історичного періоду складає основу інструментальної культури в цілому. Невід'ємною його складовою є українське духове виконавство, яке, відповідаючи естетичним вимогам часу, невпинно еволюціонує, щоразу переконливіше утверджуючи своє місце в загальній системі музичного інструменталізму. Стрімкий розвиток цієї галузі національної музичної культури впродовж ХХ – початку ХХІ століть великою мірою зумовлений діяльністю особистостей, які володіють особливою волею, наполегливістю та талантом. Серед поважної когорти таких творців саме видатний музикант, доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України Володимир Миколайович Апатський поєднав у своїй діяльності всі можливі й необхідні напрями: виконавство, педагогіку і методику, наукову і музично-громадську працю.

Надзвичайна працьовитість та ерудиція В. М. Апатського вивели його на рівень одного з кращих фаготистів України та зарубіжжя. Яскраво розкрився і педагогічний талант митця, що дало йому змогу створити самобутню українську школу гри на фаготі.

Активною є і музично-громадська діяльність В. М. Апатського. Він займає посаду віце-президента Спілки музикантів-духовиків України, є членом Міжнародної асоціації виконавців на духових інструментах (DOUBLE REED), Координаційного центру музичної україністики при НМАУ ім. П. І. Чайковського, спеціалізованої вченої ради цього навчального закладу по захисту дисертацій і редколегій багатьох видань, а також донедавна входив у склад науково-експертних комісій Міністерства культури і Міністерства освіти і науки України¹.

Досить плідною є праця в науковій царині В. М. Апатського і займає вагоме місце поряд із виконавською та педагогічною практиками музиканта. Йому вдалося створити новий напрям у

¹ Вовк Р. А. Феномен митця / Р. А. Вовк // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. – К., 2009. – № 1 (2). – С. 120–126.

дослідженні музичного виконавства, який ґрунтується на точних акустичних та фізіологічних вимірюваннях. Результати науково-дослідницької діяльності обґрунтовані В. М. Апатським у численних наукових роботах: монографіях, навчально-методичних виданнях, статтях. Також під його керівництвом захищено понад 11 робіт, серед яких – 2 докторські дисертації.

Таку продуктивність у цій галузі Володимир Миколайович Апатський пояснює тим, що мистецтво гри на духових інструментах у наш час досягло такого рівня розвитку, коли подальший його прогрес уже не може забезпечуватись тільки практичними зусиллями. Емпіризм певною мірою вже вичерпав свої можливості, він потребує активної теоретичної підтримки. Відставання теорії в наш час, за словами науковця, стає небезпечним і може мати серйозні негативні наслідки. Тому впродовж свого багаторічного творчого шляху В. М. Апатський послідовно опікується створенням фундаментальної джерельної бази українського духового мистецтва, яка б забезпечувала повноцінність цієї галузі музичної культури. Нагальну увагу науковець приділяє дослідженню особливостей новітньої методики у сфері духового виконавства, акустичної природи духових інструментів, анатомо-фізіологічної основи виконавської техніки духовика, проблем становлення амбушура, виразових можливостей духових інструментів та виконавської майстерності музиканта, питань історичного розвитку мистецтва гри на духових інструментах.

Великий вплив на розвиток духового виконавства справили захищені В. М. Апатським у 1971 р. кандидатська “Фактори тембру і динаміки фагота”¹ та в 1993 р. докторська “Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)” дисертації², в яких досліджено не лише специфіку виконавства на фаготі та інших духових інструментах, а й питання педагогіки, психології, історії, акустики тощо. Адже, ставлячись до студентів свого класу як до справжньої творчої лабораторії, автор мав нагоду разом зі своїми вихованцями пізнавати секрети виконавської майстерності фаготиста.

Кандидатську дисертацію присвячено дослідженню тембру та динаміки фагота, які є одними із головних характеристик музичного

¹ Апатський В. Н. Фактори тембра и динамики фагота : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусств. : спец. № 821 “Музыкальное искусство” / В. Н. Апатский. – К., 1971. – 28 с.

² Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мист. : спец. 17.00.02 “Музичне мистецтво” / В. М. Апатський. – К., 1993. – 45 с.

звуку і відіграють дуже велике виразове, зображальне і формотворче значення. Автором запропоновано гіпотезу, що саме вузький динамічний діапазон не дозволяє темброві цього інструмента розкритися з такою об'ємною широтою, яка характерна, скажімо, для валторни чи віолончелі. Фортіссімо піаніссімо

На відміну від тембру, динаміка є найбільш уразливим місцем фагота. На ньому не можливо відтворити потужне *ff*, доволі важко дається виконання *pp*. Багато неприємностей спричиняє музиканту динамічна нерівноцінність верхнього та нижнього регістрів інструмента. Тому автором поставлено мету здійснити ґрунтовний аналіз факторів, що визначають тембр і динамічні можливості фаготиста.

Науковцем установлено, що вирішальний вплив на зазначені виразові засоби духового інструмента має форма його звукового каналу та звукозбудник. Ці елементи конструкції фагота визначають виключне багатство його тембру. Двопелюсткова тростина інструмента збуджує звук широкого спектра, що містить у собі велику кількість високих номерів гармонік. Вузький і довгий стовп повітря, поміщений в каналі фагота, схильний до мілких подрібнень, унаслідок чого він здатний одночасно з основними тонами давати похідні коливання вищих періодів. У цьому полягає інша причина тембрового забарвлення інструмента.

Автором також досліджено вплив на тембр і динаміку фагота матеріалу, з якого він виготовлений, характеру поверхні внутрішніх стінок каналу, властивостей газу, що його наповняє, форми розтруба, форми і розмірів звукових отворів та інших моментів¹.

У докторській дисертації В. Апатським вперше розроблено теоретичні основи гри на одному з класичних духових інструментів – фаготі. Цілий ряд порушених автором питань виявились абсолютно новими. Серед них – теорія тростини, теорія опори дихання, теорія резонаторів апарата, теорія атаки звука, теорія регуляції дихання та інші.

У процесі дослідження науковець створив новий напрям у вивченні духового виконавства, заснований на точних лабораторних вимірах за допомогою таких приладів, як стробоскоп, шлейфовий осцилограф, рентгеноскоп, автоматичний аналізатор спектра,

¹ Апатский В. Н. Факторы тембра и динамики фагота : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусств. : спец. № 821 "Музыкальное искусство" / В. Н. Апатский. – К., 1971. – С. 6–7.

вимірювач рівня звукового тиску, пневмограф, тензостанція з тензодатчиками, ротевий манометр та ін.¹

Під час написання роботи В. М. Апатський посилався на досягнення сучасної акустики і теорії коливання пружних тіл, на результати численних власних експериментів. У дослідях брали участь більше 30-ти фаготистів різної кваліфікації, які грали на інструментах різних фірм, систем і конструкцій.

Практичне значення проведеного дослідження підтверджують, насамперед, результати педагогічної діяльності науковця, з класу якого на той час вийшло 24 лауреати міжнародних, всесоюзних та республіканських конкурсів. Також матеріали роботи на стадії рукопису обговорювалися й були рекомендовані до видання на кафедрах духових інструментів Київської, Московської, Ленінградської, Вільнюської, Петрозаводської консерваторій та Музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних. А монографію "Методика навчання гри на фаготі"² було допущено МК СРСР як учбовий посібник для студентів оркестрових факультетів.

Кандидатська та докторські дисертації В. Апатського мають відкритий характер: вони заклали вагоме теоретичне підґрунтя для подальших наукових розвідок, як самого автора, так і багатьох інших дослідників духового мистецтва³.

Левову частку наукового доробку В. Апатського становлять праці методико-педагогічного плану. Серед них – ґрунтовні монографії: "Методика навчання гри на фаготі", "Теоретичні основи мистецтва гри на духових інструментах", "Історія виконавства на духових інструментах", навчальний посібник "Основи теорії і

¹ Апатский В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мист. : спец. 17.00.02 "Музичне мистецтво" / В. М. Апатський. – К., 1993. – С. 2–3.

² Терехин Р. Методика обучения игре на фаготе : учеб. пособие для оркестровых фак. муз. вузов / Р. Терехин, В. Апатский. – М. : Музыка, 1988. – 208 с.

³ Під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора В. М. Апатського захищено дві докторські дисертації – "Генезис духового та ударного інструментального виконавства" Крулем П. Ф. (2000) та "Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст." Качмарчиком В. П. (2009), а також кандидатські роботи "Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах" Качмарчиком В. П. (1995), "Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19–20 ст.)" Карпяком А. Я. (2002), "Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета" Вовком Р. А. (2004), "Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття" Громченком В. В. (2007) та інші.

методики духового музично-виконавського мистецтва”¹, а також велика кількість статей, зокрема, “Про вдосконалення методів музично-виконавської педагогіки”², “Педагог і учень (Роздуми про особливості професії педагога музично-виконавського класу)”³, “Використання технічних засобів в сучасній вітчизняній методиці навчання гри на духових інструментах”⁴, “Методика самостійної роботи учня духового класу”⁵ та багато інших.

Професор В. М. Апатський у своїй педагогічній практиці неодмінно враховує необмежені можливості самостійної роботи учнів: здатність самовдосконалення є головною метою будь-якого навчання, оскільки приводить до свідомого та якісного засвоєння навичок і вмій, активного і творчого ставлення до праці. На ґрунті своєї багаторічної викладацької практики В. М. Апатський виробив ряд важливих вимог і рекомендацій до самостійної роботи учнів свого класу, теоретично обґрунтованих у вищезгаданих наукових розвідках.

Однією з них є залучення юного музиканта до систематичної щоденної праці, яка є обов’язковою й головною метою оволодіння виконавською майстерністю. Крім того, його потрібно навчити правильно займатись грою на інструменті, оскільки успіх залежить не тільки від кількості, але й якості роботи. Тому молодого виконавця слід налаштовувати таким чином, щоб при найменшій затраті часу та сил досягати найкращих результатів.

Принципово важливими педагогічними настановами В. М. Апатського щодо самостійної роботи є його рекомендації безперервного слухового самоконтролю і концентрації уваги, вимоги розвитку розумової техніки – здатності усвідомлення труднощів і

визначення способів їх подолання. Не менш важливими чинниками є організація правильного режиму учня, побутових умов, у яких він займається, залучення батьків у виховання молодого музиканта, які могли б здійснювати загальний контроль за виконанням ним завдань педагога.

У систему домашньої роботи духовика слід включати наступні елементи: 1) розпочинати щоденні заняття слід із вправ для розігрівання, щоб привести м’язи виконавського апарата, насамперед амбушура, в робочий стан; 2) після розминки слід здійснювати загальну роботу над звуком, в якій ефективним методом є використання вправ на витримані звуки та етюдів і п’єс, призначених для розвитку гнучкості й еластичності звукотворного апарата; 3) у комплекс загальної роботи над технікою обов’язково повинні входити гами, етюди і п’єси; 4) центральне місце в системі самостійних занять повинно відводитись роботі над художніми музичними творами, недооцінювання якої призводить до сповільнення не тільки художнього, але й “технологічного розвитку” учня; 5) робота над додатковим матеріалом включає гру оркестрових партій та партій камерних ансамблів, спеціальних вправ для розвитку динаміки, поліпшення інтонації, транспонування, читку з листа, збереження та удосконалення вже вивченого репертуару та ін.¹

Наукові розробки автора в галузях педагогіки та методики викладання гри на духових інструментах широко використовуються у навчальних закладах України та за кордоном. Частина своїх праць В. Апатський присвятив дослідженню основних компонентів виконавства, розробив конкретні методи їх постановки та розвитку. Велику увагу науковець приділив, зокрема, губному апарату або амбушуру, розглядаючи його в різних аспектах: еволюцію формування, анатомо-фізіологічні особливості амбушура, форму губ, функціонування губних та лицьових м’язів, функцію зубного каркасу, методику постановки губного апарата. При цьому велика увага приділяється дослідженню координації в роботі всіх елементів звукотворного апарата. “Поставити вільний, еластичний та гнучкий амбушур можливо тільки при тісній взаємодії всіх компонентів, із

¹ Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музикально-исполнительского искусства : учеб. пособ. для студентов высших муз. учеб. заведений Украины III-IV уровня аккредитации / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ имени П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.

² Апатский В. Н. О совершенствовании методов музыкально-исполнительской педагогики / В. Н. Апатский // Исполнительство на духовых инструментах (история и методика) : темат. сб. НМАУ им. П. И. Чайковского. – К., 1986. – С. 24–39.

³ Апатский В. Педагог и ученик (Размышления об особенностях профессии педагога музыкально-исполнительского класса) / В. Апатский // Дослідження. Досвід. Спогади : зб. наук. і наук.-метод. праць професорсько-викладацького колективу школи та Академії / гол. ред. В. П. Шерстюк. – К. : “Книга Пам’яті України”, 2000. – Вип. 2. – С. 43–48.

⁴ Апатський В. Використання технічних засобів в сучасній вітчизняній методиці навчання гри на духових інструментах / В. Апатський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музична освіта в Україні: теорія і практика. – К., 2003. – Вип. 29. – С. 125–131.

⁵ Апатский В. Н. Методика самостоятельной работы учащегося духового класса / В. Н. Апатский // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музична педагогіка. – К., 2007. – Вип. 54. – С. 122–132.

¹ Апатский В. Н. Методика самостоятельной работы учащегося духового класса / В. Н. Апатский // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музична педагогіка. – К., 2007. – Вип. 54. – С. 122–132.

добре поставленим виконавським диханням”, – констатує В. Апатський¹.

Особливо слід зазначити, що науковець трактує виконавство на духових інструментах у двох аспектах – інструментальному та, певною мірою, вокальному. Досліджуючи анатомо-фізіологічні особливості амбушура, він звертається до проблеми гортані та її значення в мистецтві гри на духових інструментах, яка, на відміну від вокалістів, у цій галузі музичного мистецтва залишається не вивченою. Однак, за словами В. Апатського, досвід переконує в тому, що оптимальне положення гортані, а саме, кадика, відіграє дуже важливу роль для виконавця-духовика.

За спостереженням автора, найчастіше виникає необхідність опускати кадик учня вниз. Найпоширенішим недоліком багатьох юних музикантів є мимовільне, неконтрольоване підвищення гортані вгору. Гра на високому її положенні позбавляє звук повноти, об’ємності, сили, а також може зовсім перекрити доступ повітря в інструмент, що робить виконавство неможливим.

Складність завдання опускання кадика поглиблюється тією обставиною, що людина не може безпосередньо довільно підвищувати чи понижувати гортань, оскільки в повсякденному житті у неї немає такої необхідності. Для цього існують опосередковані методи, які полягають у настроюванні резонуючої порожнини рота за допомогою голосних “а”, “о”, “у” та використанні прийомів “гри на позіханні”, що допомагає отримати широке, вільне звучання інструмента, “збереження пам’яті про вдих” під час виконавського видиху, а також певне опускання нижньої щелепи, яке водночас збільшує об’єм порожнини рота, завдяки чому збільшується не тільки довжина, але й об’єм резонаторів звукотворного апарата духовика².

Стрімкий розвиток духового мистецтва на сучасному етапі спричинив принципове оновлення музичного інструментарію, перегляд специфічних засобів виразності, виникнення нових виконавських прийомів. Серйозні зміни відбулись і в амбушурі духовиків, про що свідчить побутування в музичній практиці термінів

“старий амбушур” і “новий амбушур”. У статті “Деякі тенденції розвитку в сучасному амбушурі музиканта-духовика”³ В. Апатським детально розкриваються особливості сучасного губного апарата. Його зовнішня форма в певній мірі наближається до форми губ, які активно вимовляють голосну “у”. Це не тільки покращує умови звукозбудження, але й дозволяє сформувати округлий, концентрований потік дихання, що позитивним способом відображається на тембрі звука².

В основі правильної постановки губного апарата, вважає науковець, обов’язковими чинниками є природність, фізіологічність, раціональність, свобода, точна координація в роботі всіх елементів амбушура, принцип динамічності та індивідуальний підхід до кожного учня.

Метод природності полягає в доступній можливості пристосування індивідуальних можливостей до гри на духовому інструменті. “Формуючи апарат, – зауважує В. Апатський, – необхідно не лише вчити тіло, але й учитися в нього. У такому випадку постановка буде фізіологічною, не протиставлятиметься тому, що людина одержала від природи”³. Раціональність – це визначення найкоротшого шляху до мети, відкидання зайвого і випадкового. Принцип свободи передбачає позбавлення скрутості, яка може призвести музиканта до виконавської безпорадності. “Апарат повинен бути вільним і живим. А все живе дихає, рухається”, – зазначає В. Апатський⁴.

Згідно з методикою Володимира Миколайовича весь процес постановки можна поділити на три етапи – дослуховий, змішаний та слуховий. У першому з них постановка відбувається без допомоги слуху “технологічними засобами”, коли учень виконує конкретні вказівки викладача. Чим ближче до завершення цього процесу, тим меншу участь у ній беруть “технологічні компоненти” постановки та

¹ Слупський В. Володимир Апатський (До 80-річчя від дня народження) / В. Слупський // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2009 : альманах : науково-теорет. праці та публіцистика. – К. : ІПСМ АМУ; КЖД “Софія”, 2009. – Вип. 2 (11). – С. 61.

² Апатський В. Н. О ролі гортані в искусстве игры на духовых инструментах / В. Н. Апатский // Проблемы методики та виконавства на духових інструментах : зб. наук. праць. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 83. – С. 5–11.

¹ Апатський В. Некоторые тенденции развития в современном амбушуре музыканта-духовика / В. Апатский // Вопросы инструментального музыкального исполнительства : сб. науч. трудов / ред. Э. Ткач. – К., 1982. – С. 66–76.

² Апатський В. М. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах / В. М. Апатський // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1969. – Вип. 4. – С. 137.

³ Апатський В. Исполнительский аппарат музыканта-духовика, его специфика и методы формирования / В. Апатский // Дослідження. Досвід. Спогади : зб. наук. і наук.-метод. праць професорсько-викладацького колективу школи та Академії / гол. ред. В. П. Шерстюк. – К. : ТОВ “ЛК Мейкер”, 1999. – Вип. 1. – С. 135.

⁴ Там само. – С. 134.

збільшується етап слуховий. У результаті постановки виконавського апарата повинна виникнути найтонша координація в роботі всіх його м'язів. Загалом, вона має складну рефлекторну природу, забезпечити її не можуть навіть досконалі аналітичні пояснення викладача. Завершити постановку амбушура можна лише методом комплексної взаємодії, основаної на яскравих слухових уявленнях та при підвищеній увазі слухового контролю.

У своїх наукових розробках В. Апатський ґрунтовно дослідив основні засоби виразності духових інструментів та складові виконавської майстерності музиканта-духовика: звук, інтонацію, моторику, атаку, артикуляцію, штрихи, динаміку, вібрато, нетрадиційні засоби виразності.

Особливо цінним є проведене В. Апатським акустичне дослідження атаки звуку на духовому інструменті. Науковець піддає критиці примітивне розуміння духової атаки, що властиве значній кількості сучасних педагогів та виконавців, оскільки істинна картина початку звукоутворення на духовому інструменті не така проста. Атака породжує в ньому складні акустичні процеси, вміло керувати якими можливо, лише володіючи високим рівнем виконавської майстерності¹.

Значну увагу автором сконцентровано на нетрадиційних засобах виразності. Арсенал останніх постійно примножується, а їх вплив у сучасному духовому виконавстві зростає. Серед них – подвійне *staccato*, *glissando* та його види – *fall of*, *flip* та *doit*, *portamento*, *frullato*, яzikова сурдина, ефект зурни, багатозвуччя та багато інших².

Однією з найважливіших ознак виконавської майстерності музиканта є його віртуозне володіння інструментом. Щоб набутися цієї якості, на думку професора В. Апатського, потрібно правильно і достатньо багато вправлятися, а також вчасно розпочати заняття музикою, оскільки з “переростка” важко виховати віртуоза³. Виховання віртуозності потрібно будувати на чітких слухових

¹ Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. для студентов высших муз. учеб. заведений Украины III-IV уровней аккредитации / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ имени П. И. Чайковского, 2006. – С. 189–203.

² Апатський В. М. Шляхи подальшого збагачення духового виконавства / В. М. Апатський // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2008. – № 1. – С. 134–151.

³ Апатский В. Н. О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве / В. Н. Апатский // Дослідження, досвід, спогади : зб. наук. і наук.-метод. праць професорсько-викладацького колективу школи та Академії / гол. ред. В. П. Шерстюк. – К. : ТОВ “ЛК Меїкер”, 2002. – Вип. 3. – С. 126–127.

уявленнях, після чого необхідно виробити високоякісний автоматизм, який досягається багаточисленними безпомилковими повтореннями. В якості додаткових методів роботи над технічними труднощами В. Апатський рекомендує застосовувати варійовані повторення, динамічні варіанти, інтонування пасажу, емоційні варіанти, варіювання динамічними й агогічними акцентами, зрушення тактової ризи, чергування різних ритмічних малюнків та артикуляційно-штрихових і агогічних комбінацій, тимчасове спрощення пасажу, ланцюговий метод роботи над пасажем, подрібнення ритмічної одиниці, транспонування в іншу тональність чи реєстр, збільшення одиниці метричної пульсації, технічне фразування тощо.

Значне місце в наукових дослідженнях В. Апатського відведено питанню історичного розвитку виконавства на духових інструментах. Зокрема, в навчальному посібнику “Історія духового музично-виконавського мистецтва”¹ та в ряді статей² автором детально прослідковано історію формування та визначено місце цієї галузі інструментальної культури в житті Стародавнього Сходу, античності, середньовічної і ренесансної Європи, романтичної епохи та сьогодення. Окремі музикознавчі студії науковця присвячено висвітленню історичних етапів виникнення та розвитку духового мистецтва на теренах української культури, зокрема, “Віхи історії духового виконавства в Україні”³, “Духове музично-виконавське мистецтво України: проблеми і перспективи подальшого розвитку”⁴.

Також слід зазначити, що на відміну від вищерозглянутих праць, пов'язаних переважно з питаннями педагогіки й виконавства, на

¹ Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. для студентов высших муз. учеб. заведений Украины III-IV уровней аккредитации / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ имени П. И. Чайковского, 2010. – 320 с.

² Апатський В. Духове виконавство стародавньої Греції / В. Апатський // Мистецькі обрії'99 : альманах : науково-теорет. праці та публіцистика. – К. : КНВМП “СИМВОЛ-Т”, 2004. – С. 162–168.

Апатський В. Духовые инструменты в европейской музыкальной культуре эпохи Возрождения / В. Апатский // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Старовинна музика: сучасний погляд *Ars medievalis – ars contemporanea*. – К., 2006. – Вип. 41. – Книга 2. – С. 33–40.

Апатський В. Духові інструменти в музичному житті людства / В. Апатський // Мистецькі обрії'99 : альманах : науково-теорет. праці та публіцистика. – К. : КНВМП “СИМВОЛ-Т”, 2000. – С. 105–115.

³ Апатський В. М. Віхи духового виконавства в Україні / В. М. Апатський // Музичне виконавство. – К. : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. – Вип. 1. – С. 9–23.

⁴ Апатский В. Н. Духовое музыкально-исполнительское искусство Украины: проблемы и перспективы дальнейшего развития / В. Н. Апатский // Проблемы методики та виконавства на духових інструментах : зб. наук. праць. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. – Вип. 70. – Книга перша. – С. 6–13.

ПІАНІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО МАРІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ У ДЗЕРКАЛІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНО- ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

сучасному етапі з'явилися розробки, де у контексті виникнення найрізноманітніших нових синтезів знання порушується філософська, естетична, культурологічна проблематика, як, наприклад, у роботі В. Апатського про духові інструменти в музичному житті людства¹. Автором підкреслено, що в наш час завершується формування української духової школи. Існують необхідні передумови для того, щоб із часом вона зайняла високе становище у світі. Адже українська молодь володіє унікальними музичними й анатомо-фізіологічними даними для гри на духових інструментах: яскравою художньою уявою, темпераментом і ясністю музичного мислення, вокальними гортанями та природженим диханням співака. Живлячими витокми нашої школи були численні багаті джерела: найкращі європейські духові школи (німецька, чеська, петербурзька і московська), традиції суміжних музично-виконавських професій (вокалістів, виконавців на струнних і народних інструментах) та безцінна скарбниця українського мелосу. Також автор покладає великі сподівання на сучасних українських композиторів, у співробітництві з якими можна створити самобутню національну духову школу².

Отже, музикознавчий доробок В. Апатського позначений широким спектром наукової проблематики (праці історичного, теоретичного, методичного спрямування). Його значення переростає межі галузі, пов'язаної з педагогікою і виконавством на духових інструментах, торкається питань вокального мистецтва, психології, акустики, естетики, культурології. Наукові розробки В. Апатського демонструють синхронію емпіричних (набутих у процесі власної виконавської та педагогічної практик) та теоретичних (розроблення концептуальних проблем) ознак.

Доктор мистецтвознавства, професор В. М. Апатський здобув визнання теоретиків і практиків у сфері духового мистецтва, має послідовників та продовжувачів в Україні та за її межами. Музикознавчий доробок науковця користується також великим попитом у Росії, Білорусі, Польщі.

¹ Апатський В. Духові інструменти в музичному житті людства / В. Апатський // Мистецькі обрії'99 : альманах : науково-теорет. праці та публіцистика. – К. : КНВМП "СИМВОЛ-Т", 2000. – С. 105–115.

² Апатський В. Духові інструменти в музичному житті людства / В. Апатський // Мистецькі обрії'99 : альманах : науково-теорет. праці та публіцистика. – К. : КНВМП "СИМВОЛ-Т", 2000. – С. 114–115.

Питання національної автентичності музичних феноменів у сфері українського професійного виконавства перебувають у колі актуальних проблем вітчизняного музикознавства останніх десятиліть. Дослідження національної природи українського музично-виконавського та, зокрема, фортепіанного мистецтва як у теоретичному, культурно-історичному, методико-дидактичному аспектах, так і у світлі творчості окремих персоналій здійснюються в працях О. Катрич, Н. Кашкадамової, О. Козаренка, С. Копилової, Т. Рошиної, Т. Старух, Т. Федчун та ін. У контексті дискусійної тематики цих досліджень привертає увагу проблема аналітичного виявлення національних рис індивідуального стилю українського виконавця-інтерпретатора. Вирішенню цієї проблеми присвячена пропонована стаття, метою якої є увиразнення автентичних українських рис виконання в індивідуальному піаністичному стилі Марії Крушельницької, завданням – апробація мовленнєвого підходу як концептуального методу дослідження українського національного музично-виконавського стилю.

Застосування мовленнєвого підходу в дослідженні національних виконавських феноменів виходить з ідеї щодо рефлексивної (відтак – автокомунікативної) природи національно-стильової системи, процеси самоідентифікації котрої протікають у порівняльних площинах діалогу, полілогу з іншими стилями – епохальними, національними, етнічними, композиторськими, виконавськими тощо. Так, формування національних виконавських шкіл в історичній ретроспективі відбувалося в умовах інтенсифікації міжнародних професійних контактів, розширення географічного простору концертної діяльності та навчально-педагогічної практики, що, у свою чергу, сприяло активізації процесу самопізнання, усвідомлення своєї національної самобутності, зростання національної самосвідомості.

Розробка концептуальних підходів до ідентифікації національно-стильових явищ у виконавстві передбачає створення універсальних

пояснювальних моделей, за допомогою яких можна було б здійснювати дослідження в різних галузях музично-виконавської творчості. З-поміж усіх музичних інструментів саме фортепіано найбільш показово уособлює ідею універсальності. По-перше, сам темперований стрій фортепіано історично утверджувався як потреба в еталоні звуковисотності, який узагальнював би сприйняття ладу. Водночас здатність до узагальнення діалектично поєднується зі здатністю до перевтілення, завдяки чому “рояль є найкращим актором серед інструментів, через те що може виконувати найрізноманітніші ролі”¹. Інакше кажучи, номінальні в тембровому відношенні дані інструмента, його вихідна фонічна абстрактність, “умоглядність” (Г. Нейгауз) дозволяють піаністу гранично індивідуалізувати звучання за допомогою різноманітного туше, артикуляції, ритмічного компонента, педалі тощо.

Крім того, процеси звукоутворення на фортепіано, як доводить К. Мартінсен, є великою мірою інтуїтивним актом, під час котрого художній синтез здійснюється миттєво й підсвідомо, оскільки спрацьовує “ірраціональна художня логіка”². Таким чином, звукотворча сфера у фортепіанному виконавстві є свого роду оптичною системою, яка максимально увиразнює прояви індивідуально-психологічних, а отже національно-характерних і ментальних рис особистості виконавця та відповідно уможливує їх найбільш об’єктивне визначення.

Національний стиль репрезентує себе світові через персональну творчу ініціативу, потужність якої великою мірою зумовлюється масштабами мистецької особистості. Саме у світлі індивідуальної творчості пасіонарних постатей, визначних представників нації найбільш переконливо виявляє себе сила національного таланту, завдяки чому відбувається вкорінення національної культури в культуру світову. Власне ця визначальна пасіонарна риса – сила національного таланту, заряджена спонукальною енергією українського етносу, характеризує виконавське мистецтво Марії Крушельницької – однієї з найбільш яскравих її носіїв у вітчизняному піанізмі сучасної доби.

Мистецтво цієї унікальної творчої постаті віддзеркалює історію становлення індивідуального музично-виконавського стилю, котрий, формуючись на перетині стильових впливів потужних виконавських традицій провідних європейських фортепіанних шкіл, не тільки не втратив сили своїх генетичних національних імпульсів, але й підніс їх у творчості на світового рівня художню висоту. Таке увиразнення національних рис виконавського стилю відбулося, насамперед, завдяки подвижницькій життєвій позиції його творця, у світлі якої виявляє себе непохитність українського світогляду.

Говорячи про яскраво виражений національний характер виконавської манери Марії Крушельницької, О. Козаренко вказує на три основоположні виконавські традиції, що синтезував у собі національно-визначений, за словами дослідника, індивідуальний стиль піаністки¹. Насамперед, це Лисенкова лінія, яку М. Крушельницька перейняла від своєї першої вчительки О. Процишин – учениці В. Барвінського. Цю лінію, на думку О. Козаренка, втілює не тільки національна спрямованість репертуару, а й таке конкретно-музичне явище, як особлива свобода, мінливість і агогічна виразність темпоритму у грі Марії Крушельницької. Зауважимо, що названі особливості гри піаністки відображають, передусім, основні ознаки українського національного характеру, типовими рисами якого Д. Чижевський вважає “індивідуалізм та прагнення до свободи”, “неспокій і рухливість, більш психічні, ніж зовнішні, <...> зв’язані із певним “артистизмом” натури, зі стремлінням переходу в усе нові і нові форми”².

На другу важливу складову виконавського стилю М. Крушельницької – традицію віденського піанізму вказала Н. Кашкадамова, котра зіставила гру піаністки з виконавською манерою її видатної тітки Галі Левицької³. Їх споріднює об’єктивний, мужній піанізм, позначений відсутністю манірності у грі, широтою дихання, монументальністю, інтелектуальною глибиною виконавської концепції.

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Генрих Густавович Нейгауз. – [2-е изд.]. – М.: Госмузиздат, 1961. – 319 с. – С. 82.

² Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. – М.: Музыка, 1966. – 220 с. – С. 54 – 66.

¹ Див.: Козаренко О. Терня і троянди на шляху Марії Крушельницької / Олександр Козаренко // Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 31 – 34.

² Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – Нью-Йорк, 1991. – 175 с. – С. 155.

³ Див.: Кашкадамова Н. Фортеп’яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. – Тернопіль: СМП “АСТОН”, 2001. – 400 с.

Третім потужним чинником формування піаністичного стилю Марії Крушельницької є традиція школи Г. Нейгауза, котрій притаманні “майже гедоністичне ставлення до звукового колориту, максимально широка палітра звучань фортепіано, особливе розгортання та вишкіл тактильно-сенсорних якостей виконавського апарату”¹. Таким чином, оригінальне переплетення вказаних виконавських традицій формує своєрідний піаністичний стиль М. Крушельницької, який сприймається “цілісним та органічним варіантом загальнонаціонального виконавського інваріанту”².

Національні почування Марії Крушельницької як невід’ємна частина її духовного світу знаходять пряме вираження у концертній діяльності піаністки, яка присвятила своє життя пропагуванню української музики. “З одного боку, мені ця музика дуже подобалася, – пояснює М. Крушельницька, – а з другого, було гірко, що вона рідко звучить. А коли вже стала їздити Україною, то публіка, слухаючи цю музику, “широко відкривала очі”. Отак воно одне з другим пов’язалося, і далі так склалося, що я стала пропагандистом української музики”³.

У репертуарі мисткині – серія виконавських монографій з фортепіанних творів українських композиторів: Л. Ревуцького (1974), В. Косенка (1976, 1987), С. Людкевича (1978, 1979), М. Колесси (1984), Н. Нижанківського (1985), В. Барвінського (1988), М. Лисенка (1992), А. Кос-Анатольського (2000). У концертних програмах піаністки поруч із шедеврами світової фортепіанної класики⁴ представлені також твори М. Скорика, Б. Фільц, І. Шамо, А. Штогаренка. В ідеї цілеспрямованої популяризації української музики, у цьому, за словами О. Криштальського, мистецькому подвигу окрім власних музичних уподобань було вмотивоване палке бажання мистця-патріота виховувати публіку в повазі як до українських, так і до загальнокультурних цінностей. Відтак “концертна діяльність

М. Крушельницької стала місією, подібною до тієї, яку колись Антон Рубінштейн взяв на себе своїми “Історичними концертами”...”¹.

Усвідомлення своєї місії та любов до публіки, заради якої ця місія здійснюється, породжують у справжнього мистця високе почуття відповідальності. “Кожен вихід на сцену, – вважає М. Крушельницька, – це відповідальність перед своєю совістю. Виконання на сцені – це підсумок: все, що було знайдено на інструменті в процесі шліфування, треба донести до слухача”². Почуття відповідальності увиразнює глибинну духовність музично-виконавської культури Марії Крушельницької, що знаходить показове вираження у насиченості музичної думки її виконавських висловлювань. “Звук – це слово, – говорить піаністка. – Він не може бути непроінтонованим, безмістовним. Він повинен бути завжди доцільним, відповідати характеру, змісту, стилю твору”³.

У роздумах М. Крушельницької стосовно основних критеріїв музично-виконавської творчості проступає цілісність її мистецької особистості, що проявляється не тільки у визнаних масштабах творчого обдарування, бездоганній технічній майстерності, свободі уявлення, здатності робити художні відкриття, але й у цільності, чіткості обраної артистом ідейної позиції стосовно дійсності, суспільства, культури, інших людей, себе і свого призначення в цьому світі. Концептуальне вираження світоглядної позиції у творчості свідчить про інтенсивну духовну роботу мистця, завдяки чому відбувається подальше сходження індивідуального музично-виконавського стилю до великого, зокрема, національного стилю, втілення котрого увиразнює право художника за допомогою досконалих засобів свого мистецтва торкатися невмирущих істин.

Крім того, концептуальна змістовність музично-виконавського мовлення з точки зору національного стилю має принаймні два виміри, котрі можна позначити як етнохарактерне (“горизонталь”) – спосіб викладення музичного матеріалу та етноментальне (“вертикаль”) – особливості звукоутворення, темброве забарвлення, тон, які є детермінантами фонізму, “що найменше піддається фіксації і визначається наперед даним національним звуковим ідеалом”⁴.

¹ Козаренко О. Терня і троянди на шляху Марії Крушельницької / Олександр Козаренко // Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 31 – 34. – С. 33.

² Там само. – С. 34.

³ Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 36.

⁴ Численний репертуар М. Крушельницької включає такі твори, як Перший і П’ятий концерти Л. Бетховена, “Крейслеріана”, Соната *fis-moll*, Фантазія, Фортепіанний концерт Р. Шумана, Перший і Другий концерти, ор. 117 та ор. 119 Й. Брамса, твори О. Скрябіна та ін.

¹ Криштальський О. Про Марію Крушельницьку / Олег Криштальський // Спогади / [Упор. Т. Дубровний]. – Львів, 2010. – 104 с. – С. 79 – 85. – С. 83.

² Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 37.

³ Там само. – С. 41.

⁴ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. –

Національний звуковий ідеал є, на нашу думку, тим якісно-змістовним атрибутом українського національного музично-виконавського стилю, котрий сягає своїм корінням глибинної суті національної ментальності, виразниками якої є мова вербальна, мова народної музики та, безумовно, музично-мовний код виконавця-інструменталіста.

Своєрідність виконавської вимови Крушельницької, що має, без сумніву, яскраво виражений національний характер та досягає вершин своєї органіки при виконанні музики українських авторів, спрямовує асоціативний слуховий досвід насамперед у сферу мовних інтонацій української народної пісенності. “Розуміння української музики залежить... від того, щоби бути в душі українцем”, – говорить Марія Крушельницька з позиції інтерпретатора, підкреслюючи при цьому необхідність певних виконавських перебільшень, “що їх вимагає мелодика, яка виходить з нашої пісні. ...Тому я вважаю, що мелодика в українській музиці має бути перебільшено нюансована. Не має права бути пропущений ні один інтервал, інтонація-інтервал. Інтервал повинен бути дуже говорячим. Далі. Ритм української музики, про яку тут мова, дуже часто, в переважній більшості випадків є танцювальним, хоча бувають різні можливості, різні сприйняття танців. ...І тому мені здається, що в ритмі також мусять бути певні перебільшення, підкреслення. ...Мусить бути якимось більше відчуття пульсації.

А також я гадаю, – продовжує М. Крушельницька, – що значно яскравішим повинно бути співставлення тембрів. У нас же ж дуже барвна земля! І мені здається, що всі кольори, всі запахи, всі рельєфи повинні бути знайдені у фортепіанній фактурі. Потім, справа гармонійного насичення. Дуже часто в українській музиці звучать небуденні гармонії, і треба розуміти їхній зв'язок. Не просто так перейти собі з однієї тональності в другу, а знайти... І ще одна дуже важна річ – знайти варіанти інтонування. Допустимо, якщо повторюється два рази, не загради два рази однаково”¹.

Естетична установка піаністки на граничне увиразнення всіх без винятку елементів музичної мови твору є, передусім, концентрованим вираженням свідомого спрямування артистичного висловлювання на

слухацьке сприйняття, прагнення “все донести, зробити зрозумілим для слухача. ...Для мене найголовніше, – підкреслює Марія Крушельницька, – переконати публіку в тому, що я роблю”¹. Відтак зустрічне слухацьке розуміння є свого роду катализатором творення художньої цілісності піаністичного стилю виконавиці, насамперед, зі сторони етнохарактерних ознак її музично-виконавського мовлення, що виражені у деталізації нюансів мелодичної інтонації, умисному увиразненні її пісенної природи на тлі підкресленої жанрово-танцювальної основи, у свободі та широті виконавського дихання, у гнучкості, агогічній виразності темпоритму, у витонченості й змістовності динамічних градацій.

Таким чином, експресивно-мовленнєві засоби Крушельницької-піаністки виявляють національно-стильові ознаки передусім з точки зору виконавської драматургії, тобто способу викладення музично-інтонаційного матеріалу. У дослідженні О. Катрич обґрунтовується думка, що схильність виконавця до одного з двох основних способів розгортання музичної форми твору, а саме – розповідного (аналітико-граматичного) чи подієвого (інтонаційно-драматургічного) зумовлюється певним типом виконавського мислення, що “формує ті ж глибинні сфери людського ества, в яких закорінені і національний характер”². Очевидно, що український характер як психологічна характеристика стилю національного мислення виявляє багато спільного з романтизмом.

Отже, іншим джерелом мовленнєвої органіки індивідуального виконавського стилю Марії Крушельницької є пізньоромантична сфера піаністичного мистецтва ХХ століття, що актуалізувало драматичні колізії епохи з її масштабними гуманітарними катаклізмами, тотальним позбавлянням людей тривких ніш генної культури, але й водночас зі зростаючою вимогою до мистця в його особистому протистоянні руйнації національних та загальнолюдських вихідних моральних засад.

У світлі романтичної естетики “оптики сцени” експресивно-мовленнєві контури виконавського стилю Марії Крушельницької набувають максимальної рельєфності завдяки майстерній артикуляції, з'являються патетична декламаційність, мужня енергія, драматизм,

Львів, 2000. – 285 с. – С. 262.

¹ Дискусія про стильові проблеми інтерпретації української фортепіанної музики // Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 158.

¹ Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 37.

² Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (Теоретичні та естетичні аспекти) / Ольга Катрич. – К., 2000. – 99 с. – С. 70.

емоційна відвертість, сюжетна загостреність фабульного розгортання твору, героїка та романтична вибуховість, що так характерні для виконання піаністкою творів О. Скрябіна та Й. Брамса. Зауважимо, що героїзм та цілеспрямованість, за Д. Донцовим, належать до числа сутнісних рис українського національного характеру, який через усе багатство музичної експресії проявляє себе у виконавських висловлюваннях Марії Крушельницької.

Поряд із цим, “на сцені має бути контрольоване натхнення, – наголошує піаністка. – Вважається, що я як виконавець дуже емоційна, але я думаю, що без мислення обійтися неможливо, бо голова нами повинна керувати, коли ми читаємо, шукаємо образи, асоціації, тобто здобуємо знання. Натхнення має бути розумним”¹. У світлі роздумів М. Крушельницької урельєфнюється прагнення мистця до врівноваження емоційної та раціональної основ музично-виконавської творчості, що, у свою чергу, породжує енергію творення стильової цілісності артистичного висловлювання піаністки.

Цю думку містять, зокрема, спогади про Крушельницьку М. Колесси, котрий протягом багатьох років співпрацював з піаністкою як диригент: “У нас з нею було дуже гарне музичне порозуміння, ми завжди знаходили спільну мову. ... У неї один епізод виростав з іншого, ніколи не відчувалось якоїсь строкатості, все було дуже логічно й обдумано. У неї було чисте, гарне, логічне фразування, вирівняна ціла темпова і динамічна палітра. Мимо того, що використовувала різноманітну техніку, її виконання справляло враження цілісності, моноліту: один майстер грає один твір одного автора”².

Гра Марії Крушельницької, сповнена потужною енергетикою, незмінно захоплює слухачів глибиною виконавських концепцій, одухотвореною вдумливістю та заглибленою зосередженістю, що зазвичай супроводжуються виразними сповільненнями темпу, особливо промовистими у виконанні музики українських авторів. У перспективі “сакральної вертикалі” української ментальності з її “правдивою і теплою релігійністю” (Д. Чижевський) моменти слухового занурення у тишу звукового світу музики набувають пантеїстичного сенсу.

¹ Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 36, 38.

² Колеса М. Спогади / Микола Колеса // Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 74 – 76. – С. 75.

“Її притаманне специфічне ставлення до звуку: постійне образне сприйняття, відчуття звуку як барви, звуку як інформації”¹, – підкреслює Й. Єрмін. Усе багатство та широту колористичної палітри звучань Марії Крушельницької узагальнює емоційно насичена теплота її унікального тону музично-виконавського висловлювання, котра йде, за словами мисткині, “від дихання українського мелосу” та є, без сумніву, ширим вираженням суті української ментальності – кордоцентризму.

Цей усіма розпізнаваний національний код музичного спілкування Марії Крушельницької зі слухачкою аудиторією створює унікальну “атмосферу нескаламутненої чистоти духу” (Л. Кияновська) та породжує нетлінну *екологічну чистоту емоційного тону* музично-виконавського висловлювання піаністки, освяченого ширістю та відданістю українського мистця національним ідеалам великої культури своєї Батьківщини.

Сподіваємось, що запропонована модель мовленнєвого підходу як універсального методу дослідження національної природи музично-виконавських феноменів знайде застосування в подальших наукових розробках на шляху до розбудови концепції українського національного музично-виконавського стилю.

¹ Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів: СПОЛОМ, 2004. – 208 с. – С. 92.

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО І ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ БОГДАНА ТИХОНЮКА

Західноукраїнське фортепіанне мистецтво другої половини ХХ століття представлене іменами відомих талановитих виконавців і педагогів. У 60-х роках – це О. Криштальський, М. Крушельницька, М. Крих-Угляр, М. Тарнавецька та інші, у 80-х – М. Попіль, Й. Ермін, О. Рапіта, М. Драган, Е. Чуприк. Серед виконавців 70-х років, які з'єднали ці два покоління митців, виділяється яскрава постать піаніста Богдана Тихонюка. Його різностороння діяльність у декількох галузях музичного мистецтва – виконавській, педагогічній і дослідницько-науковій – стала вагомим внеском в українську культуру.

Богдан Михайлович Тихонюк (17.VIII.1944 м. Станіслав – 5.X.1997 м. Львів) – піаніст романтично-інтелектуального складу. Сила емоційного впливу його гри поєднувалася з глибиною інтелектуального осягнення змісту твору. Одержав ґрунтовну піаністичну освіту. На становлення Б. Тихонюка як виконавця великий вплив мали три особистості, три видатні педагоги і прекрасні піаністи. Від кожного з них Богдан взяв щось особливе, що найбільше запало в душу і перевтілилось в особистому виконавстві. Це, насамперед, повага до авторського тексту, загострене відчуття ритму та стильність виконуваного твору, що були виховані Ю. І. Новодворським під час навчання в Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського (1959–1963). Особливе ставлення до звука, професійне відточення деталей та техніка педалі виконуваного твору, оригінальність інтерпретації – вплив О. Р. Криштальського (Львівська консерваторія імені М. Лисенка, 1963–1969). Свобода і доцільність піаністичних рухів, багате нюансування, розуміння форми твору, інтелектуальність гри – від О. Йохелеса (аспірантура Музично-педагогічного інституту імені Гнесіних у Москві, 1970–1973). Московський піаніст був близьким Богданові своєю виконавською манерою, в основі якої лежало інтелектуальне начало. Саме під його впливом Тихонюк розвинувся в романтичному плані, досягнувши неабияких висот. Йому як виконавцеві були близькими такі композитори-романтики, як Шуман, Шуберт, Брамс, Ліст, але не Шопен.

З року в рік піаніст заявляє про себе все новими концертними програмами, зростає його виконавська майстерність, проявляється глибинний темперамент, масштабність і ерудиція: Івано-Франківськ (музичне училище, 1963, 1972, 1975), Львів (консерваторія, 1964, 1966, 1967, 1979, 1980 – “Музична культура Італії”, 1987 – концерт-звіт фортепіанної кафедри), Київ (консерваторія, 1968), Таллінн (Естонія, консерваторія, 1969), Москва (консерваторія, 1970, 1973), Вигода (ДМШ, Будинок культури, 1971, 1974, 1975), Коломия (ДМШ, 1972), Долина (ДМШ, 1975), Єреван (Вірменія, консерваторія, 1980, 1985).

З метою самовдосконалення випробовує свої можливості на виконавських конкурсах. В 1966 році, на третьому курсі навчання в консерваторії, Богдан зайняв перше місце на вузівському конкурсі піаністів на найкраще виконання творів радянських композиторів. Він виконував Сонату № 3 Фа мажор Д. Кабалевського та Сонату № 7 Сі-бемоль мажор С. Прокоф'єва. Почесним членом журі був професор Московської консерваторії Я. І. Мільштейн, який особливо відзначив виконання Б. Тихонюка. В 1967 році здобув друге місце у вузівському конкурсі на найкраще виконання творів радянських композиторів для камерного ансамблю.

У 1968 році музикант стає лауреатом Республіканського конкурсу молодих піаністів у Києві, де полонив журі своєрідністю інтерпретацій, яскравістю музичних образів. Як згадує Заслужена артистка УРСР, професор Одеської консерваторії Л. М. Гінзбург, “я слухала вперше гру Б. М. Тихонюка ще в 1968 році, в м. Києві, як член журі Республіканського конкурсу піаністів, де він представляв молодих виконавців Львова. Там він завоював звання лауреата конкурсу. Його гра відзначалася артистизмом, яскравим темпераментом, продуманістю інтерпретацій, відмінним піанізмом”¹.

Богдан Тихонюк міцно, органічно і нерозривно пов'язаний із львівською фортепіанною школою, яка має свої виконавські традиції. В 19 років (1963) він приїхав у Львів на навчання і залишився тут назавжди.

Руки Богдана Тихонюка були невеликі, з короткими пальцями, але широкою долонею. Постановка у нього досить своєрідна: грав прямими (витягнутими) пальцями. Виконання піаніста відзначалося особливим звучанням інструмента: досить насиченим, об'ємним. Його дотик до клавіатури був чутливим, а звук глибоким і виразним.

¹ Гінзбург Л. М. Відгук про професійну діяльність в.о. доц. ЛДК Тихонюка Б. М. від 10.04.1991 р., Одеса.

Виконання відзначалося різноманітністю звуковидобування, що залежало від стилю композитора, від конкретного змісту виконуваного твору чи від його форми; музична фраза була широка і пластична. Ще однією характерною рисою його гри був надзвичайно чіткий та пружний ритм. Піаніст завжди прискіпливо перевіряв співвідношення темпу і ритму із звучанням всієї тканини музичного твору. Вибору темпів надавав особливого значення, бо від того залежала образно-емоційна сфера виконуваної музики. Йому була до душі експресія інструментальної моторики, магія стрімких ритмів (Етюд “Дике полювання” Ф. Ліста, Етюди № 1, № 4, № 5 тв. 10 та № 24 тв. 25, №12 Ф. Шопена та ін.). Енергія думки, помножена на енергію активного чіткого музичного руху відзначала в його виконанні Сонати № 3, № 7 та Концерт № 3 С. Прокоф’єва, Токати А. Хачатуряна та А. Філіпенка.

Піаніст дуже скрупульозно відточував фортепіанну техніку. Володів природною пальцевою швидкістю, блиском акордової та октавної техніки. Природні піаністичні дані його не завжди задовольняли, і він постійно шукав своїх особистих прийомів гри. В технічних творах надавав перевагу “позиційній грі”, положенню руки і пальців на клавіатурі, пристосуванню їх до рельєфу музичної тканини. Постійно працював над вибором найкращої аплікатури, враховуючи при цьому фактуру твору, темп, стилістику і т. п. Часто наголошував, що різноманітне положення руки, кисті і пальців на клавіатурі забезпечує багатство звукових фарб, у багатьох випадках цьому сприяють і різні способи артикуляції. Його особлива аплікатура, незважаючи на її складність і незручність, у кінцевому результаті виправдовувалася. Вона створювала більш витончене звучання, яке відповідало виконавському і композиторському задуму. Піаніст підкреслював, що при виборі аплікатури кожний виконавець повинен виходити із свого розуміння музичного завдання і власних піаністичних можливостей.

Б. Тихонюк віртуозно володів тембровою палітрою, вишуканою колористичністю гри, що особливо проявилось при виконанні романтичної (Шуберт, Шуман, Брамс, Ліст) та імпресіоністичної (Дебюссі, Равель) музики. Щоби мелодія не зникла, не загинула в повнозвучній фактурі твору – урізноманітнював нюансування. Відзначався витонченістю тихих звучностей (*piano*, *pianissimo*) та великими можливостями сили (*forte*). Багатий набір штрихів, володіння пальцевим *staccato* (Прокоф’єв) робило його виконання особливо виразним і неповторним.

Прекрасно відчував стиль виконуваного твору. Не раз підкреслював вислів Л. Оборіна, що “через композитора необхідно опановувати музику. Це проста істина. Але ще важче інтерпретатору стати на один рівень з творцем. Це майже неможливо...”.¹ Та намагатися необхідно, інакше це не мистецтво. Відчуття стилю дозволяло йому урізноманітнювати трактування спадщини різних композиторів.

Протягом всього творчого життя незмінним залишалося захоплення музикою Л. Бетховена, повною глибини і злету, яка була Тихонюкові близькою по духу. Про це свідчить той факт, що незважаючи на наявність невеликої кількості нотної літератури, в його бібліотеці було декілька редакцій 32 сонат Л. Бетховена (О. Гольденвейзера, А. Шнабеля, М. Пауера та К. А. Мартінсена, Ф. Лямонда, Вейнера (*Edition Musica, Budapest, 1972*) та *Edition Peters, Leipzig*), а також багатей, варіацій, концертів. Симфонічність мислення, єдність драматургічного розвитку, різноманітність звуковидобування, широка фраза, співуче *legato*, чудова стилізація втілені при виконанні ним Сонат № 2 (тв. 2 № 2) Ля мажор; № 17 (тв. 31 № 2) ре мінор; № 26 (тв. 81 а) Мі-бемоль мажор. У виконанні їх поєднувалися здоровий вибуховий темперамент і витончена, багата нюансами лірика. Особливе ставлення було у Б. Тихонюка до повільних частин бетховенських сонат – глибоких за змістом і почуттями, над якими він надзвичайно прискіпливо працював (за його ж власним висловлюванням). Передати всю глибину емоційного стану в ліриці такого композитора, як Бетховен – це вже мистецтво. За висловом професора О. Р. Криштальського, Богдан Тихонюк “був добрим і цікавим виконавцем музики Л. Бетховена”².

Високорозвинене архітектонічне відчуття музиканта надавало творам великої форми виразової глибини, дозволяло проникнути в композиторський стиль, сприяло відточенню краси в деталях з підпорядкуванням їх великим побудовам. Зміст музики розкривався ним багатопланово – в зміні і протистоянні різних станів, настроїв, переживань (в Сонатах Мі-бемоль мажор Й. Гайдна, Ре мажор В. А. Моцарта, Соль мажор Ф. Шуберта, № 3 Д. Кабалевського, № 3 та № 7 С. Прокоф’єва, а також у Концертах для фортепіано з оркестром

¹ Оборин Л. Горизонти недавнього прошлого. Беседа с С. Хенговой // Пианисты рассказывают. Вып. 1. – М.: Музыка, 1990. – С. 86.

² Із засідання кафедри спеціального фортепіано ЛДК. Протокол № 5 від 2.04.1991 р. Стенограма виступів зберігається в сімейному архіві Б. М. Тихонюка.

ля мінор Р. Шумана, № 1 Ф. Ліста, № 3 С. Прокоф'єва). У кожному з цих творів музикант виявляв індивідуальні особливості тематизму, знаходив особливі звукові вирішення, чудове відчуття стилю.

Особливе місце в репертуарі митця посідала музика Й. С. Баха (Іта-лійський концерт, Партіта до мінор, Токати ре мінор і мі мінор, Органна прелюдія і fuga ля мінор, Прелюдії і fugи із ДТК). У його виконанні яскраво проявилось поліфонічне мислення, ясність і пластичність голосоведення, чіткість ритмічної пульсації, динамічні протиставлення, майстерне володіння педаллю. Піаніст по-своєму передавав поетичний зміст кожного звука, інтонації, фрази, намагався абстрагуватися від виконавських штампів та наслідування. Як зазначав професор О. Криштальський, при виконанні творів Баха у Тихонюка на першому плані завжди була логіка, строга концепція, артикуляція кожного з голосів, ритм, особливість звукової палітри, яка не виходила за рамки стилю. Тут у піаніста проявлялося специфічне ставлення до педалізації, яку він дуже обмежував. При інтерпретації творів Баха прагнув чистого, ясного звучання всієї фактури твору, прозорої поліфонічної тканини. Серед виконавців бахівської фортепіанної музики надавав перевагу неперевершеним інтерпретаціям Глена Гюльда, гру якого міг слухати годинами.

До улюблених композиторів належав і С. Прокоф'єв. У репертуарі Б. Тихонюка були його Третя (Ля мажорна), Сьома (Сі-бемоль мажорна) сонати та Третій (До мажорний) концерт для фортепіано з оркестром. Піаніст володів особливою майстерністю втілення у своєму виконанні прокоф'євських тем бунтарського начала і високої людяності, вмів протиставити психологічно складним внутрішнім перипетіям ширий прокоф'євський гумор, сарказм чи гротеск, який пронизує ці твори. Тихонюк дуже вдало виконував одночастинну Третю сонату, напружена і бурхлива музика якої перегукується із Третім фортепіанним концертом. Музикант майстерно підкреслював тематичні, динамічні і фактурні контрасти сонати, прекрасно вибудовував виразну і сильну кульмінацію, підкреслюючи інтонаційні, гармонічні і темброві зсуви, блискуче показував своєрідну гостроту прокоф'євського ритму, володів особливою артикуляцією та багатством динаміки. Чудово звучала в його виконанні і симфонічна за своїм розмахом, масштабністю узагальнень і способом викладу матеріалу Сьома соната. Максимальне гармонічне загострення, безперервне динамічне і фактурне насичення вимагало від нього володіння особливими піаністичними прийомами:

колосальною атакою звука, різноманітним остинатним звуковидобуванням, віртуозним блиском та силою акордових пасажів, ускладнених акцентами-ударами.

Близькою до прокоф'євських сонат за програмністю і загостренням ідейно-емоційного конфлікту, насиченням драматичного начала є і Третя соната Фа мажор Д. Кабалевського. Як підкреслював Олег Криштальський, тут проявлялися у виконавця масштаб та розмах, вміння охопити цілісність форми в рамках строгої концепції, де панує логіка, особливий характер, своєрідна ліричність. В його інтерпретації знайшло переконливе втілення і контрастне зіставлення мініатюр-замальовок циклу "Миттєвості". Калейдоскопічна зміна тем (яскравих та по-юнацьки задиркуватих, динамічних та ексцентричних, таємничих, якихось нереальних, чи скорботних, одухотворених найтоншою суб'єктивною лірикою), швидкозмінна динаміка, різкі гармонічні повороти, пружинний ритм Прокоф'єва майстерно передавалися піаністом.

Романтично, з розмахом і віртуозним блиском виконував піаніст твори Ф. Ліста: Угорські рапсодії № 9 і № 11, Етюд "Дике полювання", Концерт для фортепіано з оркестром № 1, які дуже імпонували його яскравому темпераменту. Їх виконання з характерним ритмом і змінними акцентами, майстерно випрацьованою технікою, довершеним фразуванням, тонким *rubato*, продуманою педалізацією свідчило про талант піаніста. Імпровізаційністю та багатством емоційних настроїв відзначається виконання ним романтичної музики (Соната Соль мажор Ф. Шуберта, Прелюдії тв. 28, Скерцо № 2 Ф. Шопена, Гумореска, Токата і Концерт ля мінор Р. Шумана). Інтерпретаціям цих творів притаманні вибагливе звуковидобування, темброве багатство, співучість звука, пластичність фразування. За допомогою гнучких метроритмічних відхилень, тембрових контрастів піаніст посилює психологічний зміст кульмінацій.

Тонке розуміння інтонаційної природи романтичної музики особливо проявилось при виконанні ним Варіацій на тему Паганіні Й. Брамса (I та II зошити). Брамс – загалом нелегкий для інтерпретації композитор. Специфічні особливості його фортепіанного стилю набирають естетичного змісту "провидіння" лише в бездоганному виконанні. За висловом професора кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Л. Ю. Крих, виконання цього твору Б. М. Тихонюком було саме

таким¹. Володіння “горизонтальним слухом” допомагало йому знайти правильне відчуття руху, оволодіти тим особливим “чуттям ритму”, яке об’єднує в одне органічне ціле музичний твір, дозволяє точно визначити його основний темп. Як у динамічно-напружених, так і у ліричних місцях такої музики домагався внутрішнього спокою і особливого *rubato*.

Наділений гострим розумом та незвичайним темпераментом, в інтерпретаціях виконуваних творів Б. Тихонюк застосовував ґрунтовний аналіз та контроль, які не давали відхилитись від задуму. Його інтерпретації відзначалися оригінальністю, вони завжди були ретельно продумані, “виношені”. Музикант безкомпромісної художньої вимогливості, він ніколи не виходив на естраду з “ескізом”, все виконував акуратно і детально. Велику роль при цьому відігравала притаманна йому тонка музична інтуїція та вишуканий художній смак. Зі спогадів професора Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка М. П. Гарнавецької: “Знала Богдана Михайловича ще зі студентських років і вже тоді він проявив себе як талановитий музикант. Був лауреатом Республіканського конкурсу, здобув позитивні відгуки членів журі відносно якості відтворення музичних образів, надання їм індивідуальних барв”². При виконанні відчувалося особливе ставлення піаніста до виконуваного твору: невимушеність, щирість висловлювання, безпосередність емоцій. Його виконання йшло із внутрішнього поруху, а тому було надзвичайно природним і переконливим.

Дуже важливо для нього, як виконавця, було зуміти організувати власний темперамент, надлишок якого нерідко відбивався в молоді роки на технічній стороні виконання (за його ж висловом). Він завжди прагнув краще володіти тими даними, які заклала у нього сама природа, простіше почувати себе і природніше рухатись за інструментом. Часто підкреслював, що під час гри намагався проїнятися спокоєм і організованою свободою. Богдан Тихонюк був дуже вимогливим до себе, йому невласлива самовпевненість. Він, навпаки, завжди був надто самокритичним, належав до тих, хто дуже хвилюється перед виступом. Ця перебільшена самокритичність і стала причиною припинення ним концертних виступів як соліста.

На 1976 рік припадає створення камерного ансамблю – Володимир Заранський (скрипка) – Богдан Тихонюк (фортепіано),

який проіснував майже десять років. Було виконано чимало концертів з творів Персела, Баха, Моцарта, Бетховена, Гріга, Прокоф’єва, Хачатуряна, Ніколаєва, Людкевича, Скорика, Дваріонаса. Виконавська манера ансамблю засвідчила хороший смак, щирість вислову, відчуття форми та віртуозну майстерність. Концерти відбулися у Львові (1976), Пустомитах (1978), Володимир-Волинську (1979) та Раві-Руській (1980). За період 1981–1986 років камерний ансамбль збагачує свій репертуарний запас новими творами. Щиро й переконливо звучали в їхньому виконанні твори Шуберта, Шнітке, Лятошинського. Вдалих вибір програм, широка динамічна і темброва шкала виконуваної музики, ритмічна дисципліна гри, технічна майстерність, тонке відчуття стилю дозволяють говорити про високий виконавський рівень цього ансамблю. Концерти з успіхом пройшли у Києві (1981), Володимир-Волинську (1982), Нестерові (1985).

Граючи в ансамблі зі скрипалем Володимиром Заранським, Тихонюк освоїв великі програми, репертуар яких сприяв активному сприйняттю цих творів аудиторією, глибшому проникненню в сонатну форму з психологізмом її основних тем, чіткому виявленню кульмінаційних вершин, тонкому відчуттю стилю. Гнучке фразування, динамічне і колористичне багатство, відчуття чіткого і пружного ритму, чудова ансамблева техніка була притаманна їх гри. У творах українських композиторів (*Allegretto* і Танку з музики до к-ф “Тіні забутих предків” та Сонаті для скрипки і ф-но М. Скорика, Сонаті для скрипки і ф-но тв. 19 Б. Лятошинського, *Arietti* С. Людкевича) музиканти майстерно передавали багатство звукового колориту, тонку динамічну палітру, особливу випуклість, захоплюючу самотність національних музичних рис. Стрункість розгортання цілісної побудови, відшліфованість кожної мелодичної лінії, задушевна манера вислову визначали їх гру.

Зі спогадів професора Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Володимира Заранського: “Хочу відзначити діяльність Тихонюка Богдана Михайловича не лише як соліста, але й як камерного виконавця. Ми з Богданом Михайловичем багато грали в ансамблі і можу з найкращого боку охарактеризувати його як піаніста-ансамбліста, досвідченого партнера. Це музикант з тонким художнім смаком та музичною інтуїцією, який чутливо реагує на мої найменші задуми під час гри. Богдан Михайлович провідний педагог на кафедрі спеціального фортепіано, до нього з бажанням йдуть на навчання

¹ Із засідання кафедри спеціального фортепіано ЛДК. Протокол № 5 від 2.04.1991 р.

² Із засідання кафедри спеціального фортепіано ЛДК. Протокол №5 від 2.04.1991 р.

студенти. Дуже скромний як людина, ніколи не афішує себе...¹. Зі слів колеги Б. Тихонюка, старшого викладача кафедри спеціального фортепіано Юрія Боня: “Це дуже цікавий музикант-ансамбліст, особливо щодо тембрів і ритму. Завжди приходиться на допомогу як товариш”².

У 1981 році утворився фортепіанний дует Б. Тихонюк – М. Кушнір, який хоч і проіснував недовго, але був досить плідним. Учасників дуету об’єднала любов до творчого музикування. У програмах концертів звучала музика різних стилів: твори Ф. Е. Баха, Генделя, Сен-Санса, Гріга, Бріттена, Араратяна, Хачатуряна, Арутуняна, Шостаковича, Купрявічюса. Тут не було нічого випадкового і непродуманого, чудова “зіграність”, технічна майстерність кожного піаніста зокрема, висока фаховість у мистецтві звуковидобування, володіння багатю палітрою нюансів, емоційність і простота органічно поєднувалися у їхньому виконавстві. Концерти з успіхом пройшли в Києві (1981), Володимир-Волинському (1982 – двічі), Пустомитах (1983, 1986) та Нестерові (1985).

Зі спогадів професора кафедри спеціального фортепіано М. Кушніра: “Знаю Богдана Михайловича як піаніста і педагога більш ніж 20 років. Пам’ятаю ще його студентські виступи в консерваторських піаністичних курсах... Ближче познайомився з Богданом Михайловичем Тихонюком як піаністом під час нашого спілкування, можливо і нетривалого, але цікавого і змістовного, у фортепіанному дуеті. Наші програми, особливо з творів вірменських композиторів, складені під впливом проходження нами підвищення кваліфікації в Єревані. Виконавська майстерність його завжди відзначалася високим професіоналізмом, поєднанням витонченої музикальності з продуманістю інтерпретацій”³.

Протягом усього життя Б. Тихонюк постійно працював над розвитком свого внутрішнього “я” і виховував у такому ж дусі своїх студентів. Хочеться нагадати висловлювання музиканта, яке він постійно повторював своїм колегам і студентам консерваторії: “Суть не лише в масштабі об’єктивного таланту музиканта, але й у моральній силі його інтелекту. Тому настільки важливими є духовні цінності, якими володіє музикант, його моральні засади, його художня і чисто людська совість. Людина дрібничкова, нешира по натурі при

¹ Із стенограми засідання Вченої ради ЛДК з присвоєння вчених звань від 29.05.1991 р.

² Із засідання кафедри спеціального фортепіано ЛДК. Протокол №5 від 2.04.1991 р.

³ Із стенограми засідання Вченої ради ЛДК з присвоєння вчених звань від 29.05.1991 р.

всіх своїх чисто професіональних даних, не стане художником. Це істина, про яку не можна забувати ні учням, ні педагогам-вихователям”.

У період розпаду старої радянської системи гостро постала потреба заповнення прогалів у розвитку українського музичного мистецтва, пошуку втрачених матеріалів, їх дослідження і усвідомлення ролі української музики в контексті світової культури. Ми не мали повного уявлення про галицьке мистецьке середовище, бо впродовж десятиліть офіційна більшовицька пропаганда робила все можливе, щоб вульгаризувати його. Група музикантів Львівської консерваторії активно включилася в цей процес. І поряд з іменами перших дослідників (С. Павлишин, Ю. Булки, М. Крушельницької, Л. Мазепи, Н. Кашкадамової) ми бачимо прізвище Б. Тихонюка. За невеликий період (1986–1988 роки) він зумів зібрати в архівах Львова і систематизувати значну кількість матеріалів для реабілітації доброго імені західноукраїнського композитора, піаніста і музичного критика Василя Барвінського. З цього часу починається його активна робота по ознайомленню широких мистецьких кіл Західної України з багатьма невідомими тоді постатями виконавського мистецтва Галичини 20–30-х років – Любкою Колесою, Володимирою Божейко, Тарасом Шухевичем та ін., пропагування різнобічної діяльності В. Барвінського. “Першовідкривач несправедливо забутої ділянки української музичної культури” – назвала Богдана Михайловича професор М. П. Тарнавецька⁴.

Б. Тихонюк виступає перед студентами і педагогами навчальних закладів, на наукових семінарах і конференціях, в обласній та республіканській періодиці. В 1989 році у періодиці публікується ряд статей Б. Тихонюка, в яких підкреслюється вартісність творчої спадщини В. Барвінського і обґрунтовується необхідність виконання його музичних творів на концертній естраді: “Повернення музики”², “...Знайти дорогу до інших сердець”³, “Знову звучить Барвінський”⁴. Тихонюк видає методичні рекомендації до курсів історії української музики, історії фортепіанного мистецтва та музичної критики для студентів і викладачів вищих навчальних музичних закладів “Василь

¹ Із засідання кафедри спеціального фортепіано ЛДК. Протокол №5 від 2.04.1991 р.

² Тихонюк Б. Повернення музики // Ленінська молодь. – 7.01.1989. – № 3. – С. 4.

³ Тихонюк Б. ...Знайти дорогу до інших сердець // Комсомольський прапор. – 26.03.1989. – № 36-37. – С. 4.

⁴ Тихонюк Б. Знову звучить Барвінський // Жовтень. – 1989. – № 6. – С. 133 – 134.

Барвінський – композитор і піаніст – в оцінці львівської преси 20-х років”¹.

Науково-пошукова діяльність Б. Тихонюка була високо оцінена професором ЛНМА ім. М. В. Лисенка Юрієм Булкою: “Коли в нас почався процес вивчення маловідомих сторінок української музики, Богдан Михайлович активно включився у цю роботу, природно вписався у вузьке коло музикантів, які досліджували розвиток музичного професіоналізму на західноукраїнських землях. Відрадно, що поряд з професором С. С. Павлишин, яка вивчає творчу діяльність Василя Барвінського, знаходиться музикант-піаніст, який досліджує інші, ще мало розкриті грані його творчої постаті – виконавську, педагогічну, музично-критичну. Я знайомий з публікаціями Богдана Михайловича в республіканській періодиці, його методичними розробками. Ці роботи мені імпонують довершеністю, вивіреністю...”².

У березні 1990 року часопис “Дзвін” публікує статтю Б. Тихонюка “Останній лист композитора: Василь Барвінський про Шевченківські премії”³, у вересні – “Примадонна століття” в оцінці Василя Барвінського”⁴, про виконавську діяльність Любки Колесси. У 1993 році журнал “Музика” передруковує цю статтю⁵. Міжвідомчий науково-методичний щорічник “Українське музикознавство” (випуск 25) подає статтю Б. Тихонюка “Концертно-освітня діяльність Василя Барвінського за оцінкою львівської преси 20-х років”⁶. У 1991 році він видає методичні рекомендації до курсів української музики, історії фортепіанного мистецтва та музичної критики для студентів і викладачів вищих навчальних музичних закладів “Короткий огляд музично-критичних публікацій Василя Барвінського”⁷.

“...Тихонюк Б. М. відомий у Львівській консерваторії як педагог, виконавець, а також автор... наукових досліджень і методичних

¹ Тихонюк Б. Василь Барвінський – композитор і піаніст – в оцінці львівської преси 20-х років. – Львів, ЛДК, 1989.

² Із стенограми засідання Вченої ради ЛДК з присвоєння вчених звань від 29.05.1991 р.

³ Тихонюк Б. Останній лист композитора: Василь Барвінський про Шевченківські премії // Дзвін. – 1990. – № 3. – С. 139 – 142.

⁴ Тихонюк Б. “Примадонна століття” в оцінці Василя Барвінського // Дзвін. – 1990. – № 9. – С. 144 – 146.

⁵ Тихонюк Б. Примадонна століття // Музика. – 1993. – № 6. – С. 26.

⁶ Тихонюк Б. Концертно-просвітницька діяльність Василя Барвінського // Українське музикознавство: Респ. міжвід. наук.-метод.зб. – Вип. 25. – К.: Музична Україна, 1990. – С. 79 – 86.

⁷ Тихонюк Б. Короткий огляд музично-критичних публікацій Василя Барвінського. – Львів: ЛДК, 1991.

розробок, – зазначає доктор мистецтвознавства, професор С. С. Павлишин. Головною темою його публікацій є виконавська і музично-критична діяльність В. Барвінського. Цей видатний український композитор був вилучений з історії музики протягом 40 років, тому повернення його імені і творчості стало найважливішим завданням музикознавців і виконавців...

Статті Б. М. Тихонюка, як і його науково-методична розробка “В. Барвінський – композитор і піаніст – в оцінці львівської преси 20-х років”, є фактично першими працями, в яких послідовно і вірно досліджено творчий шлях Барвінського-педагога. Цілком справедливо автор відводить В. Барвінському місце основоположника львівської піаністичної школи. У другій науково-методичній розробці, присвяченій музично-критичній діяльності видатного музиканта, Б. М. Тихонюк розглядає об’ємну спадщину Барвінського-критика. Автор провів значну роботу у львівських архівах, зібрав і узагальнив велику кількість рецензій, статей, критичних заміток В. Барвінського, систематизував їх за тематично-жанровою ознакою”¹.

Богдан Тихонюк готував до публікації великий збірник “В. Барвінський. Статті та рецензії”, але, через брак коштів та занепад українських видавництв, так і не зміг його видати. Зі слів доктора філологічних наук, професора кафедри іноземних мов консерваторії Р. П. Зорівчак: “Я хочу охарактеризувати наукову сторону діяльності в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано Тихонюка Богдана Михайловича. Цінність його наукової роботи полягає в її актуальності, в дослідженні творчості видатної особистості, яку вирвали з історії культури. Його роботи відзначаються високою професіональною обробкою матеріалу і використанням великої кількості періодики.

Вважаю доцільним згадати в цьому контексті наступне. На IV Всесвітньому конгресі радянських і східноєвропейських досліджень (Харроугет, Великобританія, 1990) професор Ла-Салльського університету (Філадельфія, США) Леонід Рудницький назвав дослідження Б. М. Тихонюка серед тих небагатьох українознавчих матеріалів, якими володіють американські славісти. В Центральну наукову бібліотеку АН УРСР прийшло замовлення з Канади (квітень 1990) з проханням прислати роботи Б. М. Тихонюка до Канадського інституту українознавчих досліджень”².

¹ Павлишин С. Відгук про творчу діяльність в. о. доц. ЛДК Тихонюка Б. М. від 28.03.1991 р., Львів.

² Із стенограми засідання Вченої ради ЛДК з присвоєння вчених звань від 29.05.1991 р.

Не дивлячись на значні досягнення у виконавстві та науковій діяльності, все ж таки педагогіка зайняла основне місце в житті Богдана Михайловича Тихонюка. Паралельно з навчанням у 1961–1963 роках він працює концертмейстером і викладачем Івано-Франківської дитячої музичної школи № 1; з 1966 по 1969 рік працює викладачем і концертмейстером в музичній студії при львівському обласному Будинку вчителя. Тяжке матеріальне становище сім'ї (виховувався без батька) змушує Богдана заробляти на життя. З 1969 по 1975 рік працює асистентом професора О. Р. Криштальського, а з 1970 року веде власний клас спеціального фортепіано та педагогічної практики.

Як зазначав Заслужений діяч мистецтв УРСР, професор Zenon Дашак: “У Львівській консерваторії Богдан Михайлович Тихонюк завоював авторитет кваліфікованого спеціаліста, талановитого музиканта і педагога”. Це посприяло висуненню його кандидатури для методичної допомоги музичним навчальним закладам західного регіону (Львівському та Івано-Франківському музичним училищам, а також Вигодській, Долинській, Нестерівській, Пустомитівській, Володимир-Волинській та Бурківській дитячим музичним школам). Піднімаючи професійний рівень фортепіанних відділів музичних шкіл, з метою покращення викладання спеціального фортепіано в музичних училищах, Богдан Михайлович провів багато відкритих уроків, консультацій для учнів та викладачів, прочитав низку доповідей з методики виконавства та музичної педагогіки, брав участь у прослуховуванні та обговоренні іспитів, академічних концертів. Нерідко сам давав сольні концерти для вчителів та учнів.

Б. Тихонюк користувався заслуженим авторитетом у колективі консерваторії, неодноразово був членом журі регіональних і вузівських конкурсів, залучався до роботи в різних комісіях. Залишилося багато зошитів з його методично-виконавськими зауваженнями щодо гри молодих піаністів. В них яскраво вимальовуються основні вимоги Тихонюка-піаніста і педагога.

Богдан Михайлович ніколи не розглядав педагогіку як справу другорядну. З роками все більше любив роботу в класі, щедро віддаючи їй всі сили свого розуму і душі. В педагогіці він роздумує, шукає, його педагогічна думка стає все більш напруженою і допитливою. Як зазначав професор М. О. Кушнір, “музикант зарекомендував себе... прекрасним педагогом – вимогливим, ерудованим, безкомпромісним в оцінках. У виступах студентів його

класу... завжди відчувається рука висококваліфікованого педагога. Богдан Михайлович завжди користувався заслуженим авторитетом як серед колег-педагогів, так і серед студентів, які з бажанням йшли вчитися в його клас”¹.

У основу педагогіки музиканта були покладені логіка, дисципліна і професіоналізм. Тут не знаходилося місця для крайнощів, невиправданих захоплень. Кожна дія підпорядковувалася здоровому сенсу, законам аргументації, у всьому було видно справжнього вчителя з винятковою здатністю та вмінням пояснити, показати, переконати. Це був майстер надійних, раціональних, точних прийомів і методів праці. До кожного учня використовував різний підхід у залежності від його віку, підготовки, індивідуальності. Відзначався рідкісною проникливістю в оцінці сили та можливостей студента. Але говорити про якісь правила, раз і назавжди сформовані, щодо його педагогіки досить важко. Сталих методичних рецептів не було. У педагогіці багато йшло від настрою, сьогоденного стану душі. Іноді міг працювати зі студентом з максимальною заглибленістю і зосередженістю, а траплялося – і досить таки поверхово; міг дві-три години опрацьовувати якусь частину твору і міг обмежитися одним-единим прослуховуванням і деякими загальними вказівками. Все залежало від того хто йому грав і як грав.

За роки набутий досвід та знання дозволили узагальнити певні риси музично-виконавського навчання в струнку гармонійну систему поглядів, принципів, переконань. В її основі – довести студента до розуміння музики, її інтерпретації, розвинути його музично-естетичне і художнє мислення.

У роботі зі студентами починав із загальних принципів організації ігрового апарата; пояснював, яке велике значення для виконавця має правильна посадка за інструментом і домагався природного руху під час гри. Манірної, неприродної гри, самозахоплення не визнавав. Підкреслював, що кожен жест виконавця повинен бути красивим і точним, але призначеним для певної потреби.

Важливим принципом роботи в класі було відповідальне ставлення до авторського тексту. При цьому зауважував, що авторський запис залишається лише певною умовною схемою, яка вимагає творчого переосмислення в процесі перевтілення її в живе музичне звучання. Неухильно вимагав повного і уважного прочитання авторського тексту, яке повинно служити основою для виконавських

¹ Із стенограми засідання Вченої ради ЛДК з присудження вчених звань від 29.05.1991 р.

завдань. Ця робота, звичайно, пов'язувалася з узагальненнями різних явищ, з характеристикою того чи іншого творчого стилю і поясненням своєрідності музичного запису певного композитора. Працюючи зі студентом, робив аналіз всіх складових елементів музичного твору.

Особливістю кожного уроку була прискіплива і постійна увага до ритмо-артикуляційної точності гри. Ритм вважав основою існування музичного твору і виховував у студента відчуття точного, але живого ритму. Наголошував, що при виконанні пунктирного ритму краще перетримати довгу ноту, ніж недослухати її; вчив обережно відноситися до пауз, слухати довгі ноти. Підкреслював, що *tempo rubato* – це обмежена свобода, це багатство ритмічних відтінків, а не виконавська сваволя. Вміння визначити оптимальний темп музичного твору є для багатьох студентів проблемою, тому Б. Тихонюк систематично працював над її подоланням. З цією метою зіставлялися частини твору, як великі, так і малі (в середині побудови), вишукувався не дуже повільний рух в повільних частинах, і стримані, позбавлені поспіху темпи, в швидких.

Мірилом піаністичних і загальнохудожніх здібностей студента служило виконання творів віденських класиків, зокрема сонат Л. Бетховена, одного з улюблених композиторів Б. Тихонюка. Ось як говорить про роботу над Сонатою № 17 колишня студентка Тихонюка Є. Біркова (Бездільна): “У початковому арпеджіо – вимагав особливого тембру (таємничого), тягучості *non legato*, дослухати довгі звуки і не обірвати їх життя, знати міру фермати, виховати в собі внутрішнє чуття часу; далі вісімки – чіткі, легкі, дотримати точність штриха. Продумати цілісність, завершеність головної партії. Контрасти мають бути чіткими, до *legato* ставив особливі вимоги (на фоні чітких тріолей). Дуже прискіпливим був до речитативів. Ми грали їх на пів-педалі, (чверть-педалі), але інтонаційно вимагав переконливості. Друга частина – лірична, м'яка за характером, глибока за змістом і переживаннями. Тут звук повинен литися, при чіткому дотриманні метро-ритму вимагав домогтися свободи гри, “перенесення вухом” звуку з низького у високий регістр. Постійно домагався ритмічної чіткості і однакового пунктирного ритму. Третя частина – основна вимога об'ємність і чіткість фактури, темпова рівність, відчуття цілісності. У сонаті вимагав слухати всю фактуру, особливо ліву руку. Був дуже вимогливим щодо піано – його тембрів, туше. Особливе ставлення було до пальцевої чіткості і виправданості

будь-яких рухів: кисті, ліктя, плеча. В його показах не було нічого зайвого, завжди сам ілюстрував”.

Працюючи над твором, педагог допомагав студентові знайти закономірності звучання, архітектоніку певного музичного цілого, особливості стилю композитора. Коли в цілому образ твору був правильно зрозумілий, починалася тривала робота над уточненням звукового втілення. Вказівки його були докладними, ні одна деталь не залишалася без уваги: і педаль, і апікатура, і фразування, а головне – звучання інструмента. Особливе звучання фортепіано, найтонші темброві фарби, якими володів Б. Тихонюк-виконавець, він прагнув передати студентам: націлював їх словом, порівнянням, власним яскравим показом; домагаючись досконалості, не рахувався з часом, був дуже терплячим. Прискіпливо домагався різноманітного дотику до клавіш, пояснюючи роль кінчиків пальців, темпу занурення пальця в клавішу. Згадує Євгенія Біркова: “Добре пам'ятаю, як довго ми шукали звучання перших тактів “Українських писанок” Лесі Дичко, з яких народжується “писанка”; як ми працювали над тембровим забарвленням, об'єднанням окремих дрібних мотивів у цілісну побудову, інтонуванням, над мірою *rubato*, рівнем *crescendo* і *diminuendo*. І саме від однієї цієї побудови згодом весь твір заграва якимись новими для мене і зовсім несподіваними у своїй виразності фарбами”.

Робота над розширенням звукової палітри поєднувалася у Тихонюка-педагога з розвитком тембрального слуху, з педалізацією. Часто наголошував, що педаль у класиків не повинна затінювати тканину твору. В такій прозорій музиці як, наприклад, у Гайдна чи Моцарта, жодний звук мелодії не повинен тривати довше, ніж написаний. У романтиків шукав різних педальних ефектів, а в імпресіоністів – це була гама вибагливих педальних відтінків. Ось зауваження щодо педалі, які були зроблені Тихонюком під час іспитів та прослуховувань і залишилися в його записах: Й. С. Бах Прелюдія і фуга – зробила педальну димку, менше педалі. Й. Гайдн Соната – педаль нечиста і її забагато, заливає, має бути метрична педаль. Л. Бетховен Соната Мі-бемоль мажор I ч. – не виграні ламані октави, органні пункти – тихіше, не виграні морденти та пасажі, подекуди необхідна довша педаль; II ч. – епізод зі стакато в л.р. запедалізувати по чвертках. Глибше за змістом; розлізлося по формі; III ч. – Менует. Тріо – швидше, середній епізод – в тому ж темпі і довша педаль (по гармоніях); IV ч. – більш гнучко, еластично, легше

пасажі і елегантно з ними справлятися. Ф. Шопен Етюд № 13 – непевно, фальшива педаль (недозамінена), нервово.

Про ці методичні записи варто сказати окремо, оскільки вони повністю визначають вимоги Тихонюка-піаніста і педагога. Записи призначалися для власного користування. Дуже лаконічні і точні, вони відзначаються досконалим знанням величезного фортепіанного репертуару, високим професіоналізмом зауважень, неупередженістю і гумором. При зазначенні фальші у грі виконавця педагог виписував де саме і що було фальшиво, коли зазначав зауваження щодо ритму, виписував нерівну ритмічну групу і т. д.

Особлива увага під час роботи в класі приділялася опрацюванню безпедальної (чи майже) звучності. Виховував вміння обмежувати себе в педалі, якщо цього вимагає зміст твору чи його темброві особливості (музика клавесиністів, вальси Шопена і т.п.). У Б. Тихонюка не було кінця вказівкам. Добре виконаний на концерті твір він проходив зі студентом ще раз, дуже детально, але на якомусь іншому рівні. Похвали його були скупими, а зауваження часто іронічні. Гри недостатньо диференційованої у звуковому, фактурному відношенні, змазаної в деталях, не визнавав.

Дуже цікаві зауваження піаніста щодо якості звука, які залишилися в записах. Наведемо деякі з них: Й. Гайдн Соната, II ч. – *холодно, більше теплого звучання, барв.* Д. Шостакович Прелюдія і фуга – *слухає себе, зіграно в характері, добре звучав інструмент, вдало підведена кульмінація.* М. Равель Сонатина – *бракує колоритних фарб, вільніше за характером, тема не завжди визвучувала рельєфно, брак чітких пальців.* Д. Шостакович Прелюдія і фуга До мажор: Прелюдія – *додати трошки колориту, тонкої звучності, брак тембрової різноманітності.* Фуга – *необхідне широке дихання, legato, надто статично.* Ф. Шуберт Соната ля мінор, I ч. – *Музикальна, добре звучить, підкупає щирістю, переконливо, по-своєму розкриває суть музики Шуберта;* II ч. – *добре, свobodно, цікаво у звуковому відношенні, природно;* III ч. – *(без фіналу) студентка володіє широкою палітрою барв.* Ф. Шопен Полонез – *форте різкувате, тому звучність перегромаджена, замість урочисто прозвучало сумно, статично.* Р. Шуман Концерт ля мінор – *бережливе ставлення до звука, інтелігентна.*

Необхідною умовою якісного виконання твору вважав технічну майстерність. Завжди вчив, що “звукова уява” стимулює пошук технічного опанування твору відповідно до кожного окремого

випадку. Вона як би автоматично поєднується з необхідними рухами руки, кисті і пальців. “Від вуха до руху, а не навпаки” – вчив Йохелес і Тихонюк. Але шляхи розвитку техніки у кожного індивідуальні. Те, що підходить одному, може бути непридатним для іншого. Б. Тихонюк міг дуже точно “поставити діагноз” щодо сильних і слабих сторін виконання студента і накреслити шляхи для роботи з ним. Ось його вказівки: А. Хачатурян Концерт – *брак пальців, хочеться віртуозного блиску, гостроти ритму.* Або: *гра технічно обмежена, нетримання ритму, гра безпомічна.* Або: *студентка здібна, дуже музикальна, з хорошим віртуозним потенціалом, особливо пальці! Мас виконавські дані, грає захоплено, творча, із своїм відношенням до виконуваної музики. Яскрава!* С. Прокоф’єв Концерт № 3 – *яскраво, технічно дуже добре справилася! В неї завидна пальцева чіткість і біглисть.* Або: *ціпка, активна, агресивна.*

Піаніст завжди міг показати як краще подолати ту чи іншу технічну складність твору. З цією метою сам сідав за інструмент і шукав причину – чому це місце не виходить у студента. Особливості виконавської манери викладача впливали і на педагогічні поради, які підпорядковувалися характеру твору. В пасажах рекомендував то мінімальний підйом пальців, але максимальну чутливість їх кінчиків, то максимальну пальцеву чіткість, майже стакатну гру, вимагав відбиття від клавіатури. Велике значення надавалося і опрацюванню пальцевого *staccato*. Згадує Є. Біркова: “На першому курсі я грала у нього Етюд № 1 тв. 10 Ф. Шопена і Третю сонату С. Прокоф’єва (потім була вся Сьома соната і Концерт № 1 С. Прокоф’єва). Тут я і познайомилася з його технічним принципом – пальцевим *staccato*. Це для мене було фантастикою і відкриттям, я отримала надзвичайно велику користь у виробленні незалежності пальців, а також це вплинуло на активізацію слуху. Тихонюк – аналітик. Будь-які технічні складнощі “пропускав” через голову. Сам сідав за фортепіано, пробував, шукав і деколи вже цього було досить, щоб усе вийшло. Постійно звертав увагу на “позиційну гру” у віртуозних п’єсах. Дуже прискіпливим був до точності авторського тексту, особливо у класиків. Ніяка “халтура” не проходила. До студентів був вимогливим, витискав з них “останні соки”.

Богдан Михайлович вдало використовував своє вміння наслідувати гру студента, перебільшуючи його вади, а після цього грав натхненно, правильно. Цей контраст і був поштовхом до творчої праці. У грі студентів його класу відчувався вплив педагога, який не

терпів нічого дилетантського, непрофесійного. Був дуже прискіпливим при відпрацюванні прикрас у мелодії: рівність трелі, її музикальність, точність закінчення мелізмів, форшлагів. Наголошував, що прикраси не повинні заважати мелодичному плину; вибирав спеціальні прийоми їх виконання в технічних творах, добирав аплікатуру і т.п. Піаніст часто наголошував, що саме розумова робота допомагає перебороти будь-яку технічну складність і за більш короткий проміжок часу, ніж бездумне вправління. На уроці примушував студента мислити: аналізувати, порівнювати, зіставляти.

Уважно опрацьовувалася музична форма твору, яку Б. Тихонюк вважав необхідною умовою виразного виконання. Він постійно поглиблював свої знання з цього питання, цікавився новою літературою, багато читав. Працюючи над формою твору зі студентом, вже не звертав уваги на дрібниці, вчив досягнути ідейно-образний зміст єдиним порухом душі, логічно підводячи кульмінації і спади, точно продумавши агогіку. Педагог наголошував, що жодна кульмінація не повинна звучати так яскраво, як головна; відмінності в їх силі і напрузі визначають основні границі твору, надають виконанню стрункості, випуклості, рельєфності і, головне, виразності. Дуже не любив, коли студент на концертній естраді починав експериментувати, змінюючи інтерпретацію твору, і тим самим, зсуваючи логічні наголоси, підведення до них і спади.

Ще одним важливим принципом роботи педагога було опрацювання стильових закономірностей того чи іншого композитора. Піаніст привчав своїх студентів слухати багато музики: виконання одного і того ж твору різними виконавцями, різні твори одного автора з наступним ґрунтовним аналізом стильових особливостей, з підкресленням характерних рис. Згадує Є. М. Біркова: “Щодо інтерпретації у Богдана Михайловича була повна відстороненість і ненав’язливість, а щодо стилю – наполеглива прискіпливість. Це спонукало йти до бібліотеки, читати, слухати записи”.

На останньому етапі роботи над твором Б. Тихонюк вимагав від студентів особистого ставлення до виконуваної музики, проникнення в її зміст. Часто наголошував, що справжня творчість – це завжди неподільна гармонія розуму і почуття. Важливою передумовою для опанування художніх труднощів, як і труднощів віртуозних, Тихонюк вважав усвідомлення кінцевої мети, тих звукових і ритмічних завдань, які необхідно вирішити. Вчив, що виконання повинно бути переконливим, природним, “сьогочасним”. Допомогти студенту

відчутти виконуваний твір своїм, виразити через автора себе – основа педагогіки Б. Тихонюка. На заняттях панувала атмосфера мистецького пошуку. Наведемо зауваження музиканта щодо студентського виконання: *Й. Гайдн Соната 1 ч. – зіграно акуратно, незлі пальці. Солідно, продумано, хоча нема свого ставлення. Можна цікавіше. Л. Бетховен Соната № 15 – децю дрібнить, не виконує, а робить музику. Соната № 27 – є текстові неточності, пасажі не вкладаються, але звучить, музикальна. Ф. Шопен Етюд № 1 – не все визвучало, бракує верхів, але віртуозна, цінка, перспективна, мислить масштабно. Колискова – шепче, сентиментально, не звучить! Бракує пластичності у фразуванні. В. Моцарт Соната – акуратно, точно, стильно, але скучно. Й. Брамс Рапсодія – лірика не звучить, форте – грубе, пасажі – змазані; бракує культури звучання, відчуття ритму, стилю. Ф. Шуберт Соната – нема свого ставлення до музики, якась штучність, дуже навчено, прямолінійно. Або: добре звучить інструмент, темброво цікаво. Або: позер, злий смак. Або: формально правильно, але нецікаво, брак свого ставлення, однаково.*

Піаніст прагнув розвинути у своїх студентів рису майстерності, про яку ніколи не думають інші інструменталісти: навчити долати поганий інструмент, пристосуватися до нього. Переконавав студентів, що вони повинні вміти пристосуватися до будь-якого інструмента і зацікавити аудиторію, граючи навіть на найгіршому. До виступів на естраді, як згадує Є. Біркова, “ніякої настройки чи “накачування” не було, тільки часом широка осяйна усмішка і: “Ну, з Богом”. Все інше – самостійно”.

“Наявність таких, притаманних йому рис, як ґрунтовні знання та музична інтуїція, вимогливість та ретельність у праці, чесність і безкомпромісність в оцінках гри студентів приносила вагомі результати, – підкреслював професор кафедри спеціального фортепіано О. Р. Криштальський. – Б. М. Тихонюк був провідним викладачем кафедри, досвідченим, високопрофесійним музикантом з творчим ставленням до своєї діяльності, постійно працював над удосконаленням методики викладання гри на фортепіано. Він проводив значну науково-методичну роботу з проблем фортепіанного виконавства”¹.

Його студенти неодноразово брали участь у республіканських, регіональних і вузівських конкурсах. Як згадував професор О. Криштальський, Богдан Михайлович знайшов себе в педагогіці.

¹ Із стенограми засідання Вченої ради ЛДК з присвоєння вчених звань від 29.05.1991 р.

Надзвичайно відданий студентам, він не просто їх вчив, а співпрацював з ними, в інтерпретаціях творів знаходили цікаві моменти новизни (Л. Бетховен 32 Варіації – виконавець Наталія Гуцул, Д. Шостакович цикл Прелюдій – виконавець Олександра Коцюмбас). Таке виконання набуло значення художнього явища. Воно спрямовувалося яскравим і цілісним інтерпретаторським задумом педагога, що поєднував у собі кращі риси традицій і досвіду та водночас був носієм свіжого, нового прочитання і тлумачення твору.

За час роботи у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка Тихонюк виховав велику плеяду піаністів і педагогів, які сьогодні успішно працюють у концертних організаціях та музичних навчальних закладах України. З його класу вийшли соліст Львівської філармонії Ю. Саєнко та солістка Чернівецької філармонії С. Бардаус, концертмейстер ЛНМА ім. М. Лисенка Н. Гуцул, викладачі Прикарпатського університету ім. В. Стефаника – Є. Біркова, Л. Опарик, І. Новосядла, викладач Вінницького педагогічного університету ім. М. Коцюбинського – А. Сулима.

Сьогодні успішно працюють викладачами в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського його колишні студенти І. Сербинський та Б. Сербинська (Бійовська), з якими він працював, як асистент професора О. Криштальського, С. Стахмич, М. Стахмич, У. Прокоп, викладачем Львівського музичного училища ім. С. Людкевича працює В. Кравчук, Чернівецького – С. Кривич, Дрогобицького – Ж. Работнікова та Т. Фойдер, Луцького – В. Рожкова, Ужгородського – Н. Кушнірчук, Вінницького – П. Черниш, у Львівській спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької – О. Левіна, концертмейстером Калуського училища культури працює О. Гвоздецька.

У музичних школах України ведуть педагогічну роботу: Ю. Лозинський (Львів), В. Анікіна, Л. Труш, Ю. Жидкова (Івано-Франківськ), І. Симотюк, У. Круль (Коломия), М. Серая, О. Маргіта, М. Шакалова, К. Сатмарі (Ужгород), Н. Туманова (Кривий Ріг), Ю. Філоненко (Луцьк), О. Івануса (Володимир-Волинський), Т. Сусенко (Харків), Ю. Вікук, А. Ковальчук (Свалява), М. Поповкіна (Нестерів), Л. Чупринська (Костополь), І. Лькович (Перегінськ), М. Полутранко (Тисмениця) та багато інших¹.

Думка Б. Тихонюка-педагога завжди була спрямована на пошук таких принципів викладання, які б відповідали уяві про завдання

виконавства. Вимагаючи від піаніста досконалого володіння технічною майстерністю, він висував на перший план необхідність глибокого осягнення творчого задуму композитора і проникнення в усі деталі тексту з метою повноцінної передачі змісту, стилю і характеру твору. На цій основі педагог формував художню фантазію виконавця, яка скеровувала пошук конкретної форми виразу музичних образів створених композитором. Як наголошував Б. Тихонюк “є два шляхи музично-виконавського навчання: через розум – до почуття або через емоцію – до думки”. В його педагогіці ми бачимо поєднання музичного інтелекту з методичним пошуком.

Підсумком всієї творчої діяльності педагога і піаніста сьогодні звучать слова композитора, Народного артиста УРСР, лауреата Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка, професора Мирослава Скорика: “В. о. доцента кафедри спеціального фортепіано, лауреат республіканського конкурсу піаністів Б. М. Тихонюк належить до числа небуденних музикантів Львівської консерваторії. Протягом 20-ти років він (вихованець Народного артиста України проф. О. Р. Криштальського і проф. О. Л. Йохелеса) успішно веде педагогічну, виконавську і науково-методичну роботу.

Б. М. Тихонюк – досвідчений і думаючий педагог, підготував за цей час декілька десятків піаністів, які працюють в багатьох містах України. Музикант приділяє значну увагу методичному забезпеченню навчального процесу у вузі, допомозі багатьом музичним навчальним закладам західного регіону України у формі відкритих уроків, методичних доповідей, консультацій. В концертних залах цих же закладів нерідко проводились вечори фортепіанної музики, фортепіанного дуету чи камерної музики за участю Б. М. Тихонюка, а також концерти студентів його класу. Виконавець відзначається захопленістю, глибоким проникненням у сутність музики, технічною осначеністю.

Б. М. Тихонюк є автором ряду актуальних публікацій, які присвячені дослідженню піаністичної і музично-критичної діяльності Василя Барвінського. Необхідно вітати зусилля музикантів, і зокрема Б. М. Тихонюка, спрямовані на вивчення кожного аспекту творчої діяльності видатного українського композитора, піаніста, музичного критика і суспільного діяча, які сприяють відродженню національної музичної культури...”¹.

¹ Скорик М. Відгук про творчу діяльність в. о. доц. ЛДК ім. М. Лисенка Тихонюка Б. М. від 10.04.1991 р., Львів.

¹ У переліку не вказано всіх студентів класу Б. М. Тихонюка.

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИКОЛИ БЕЗДІЛЬНОГО

Пам'яті батька присвячується

Микола Бездільний (1923–1980) зробив вагомий внесок у мистецьке середовище Тернопільщини. Фахом митця була музика і педагогіка. Двадцять п'ять років щоденної наполегливої праці в музичній школі сприяли формуванню нового покоління музикантів. За час його директорства музична школа стала не тільки осередком професійної музичної освіти, а й культурно-творчою лабораторією для закоханих у музику. Тут за ініціативи і безпосередньої участі Бездільного створювалися різні музичні колективи: хори, оркестри народних інструментів, естрадний оркестр, жіноче вокальне тріо, різноманітні інструментальні ансамблі. При Бережанському районному будинку культури М. Бездільний організував естрадний оркестр, який за двадцять років його талановитого керівництва досяг високого мистецького рівня та отримав почесне звання “народного”.

Як фаховий музикант Микола Бездільний писав власні композиції для організованих ним колективів, а також здійснив аранжування великої кількості відомих класичних творів. Вони стали улюбленими ще в ті часи, та й до сьогодні користуються популярністю у земляків.

Основним життєвим покликанням Бездільного стала художня творчість. Бездільний-художник залишив велике творче надбання (більше тисячі творів), працюючи в різних жанрах образотворчого мистецтва: живопис, графіка, різьба по дереву, тиснення на шкірі, кераміка, карбування на металі, витинанка. Їх висока мистецька вартість відзначена багатьма нагородами. Микола Бездільний – учасник міжнародних, всеукраїнських, обласних, районних виставок та фестивалів. Картини митця зберігаються в музеях Львова, Тернополя, Бережан, Нових Санжар та в приватних колекціях як в Україні, так і за її межами.

Микола Бездільний був невідомим організатором – засновником і керівником дитячої музичної школи (1955) та дитячої художньої школи (1980) в місті Бережани. На його плечі ліг весь тягар організації навчального процесу та господарської роботи. При районному Будинку культури Микола Бездільний організував та керував музичною та художньою студіями, курсами з підготовки сільських керівників хорів, був постійним лектором Народного університету культури.



Микола Бездільний

людські фігурки...

Батько Миколи – Павло Микитович Бездільний (1898–1943) – був бондарем, справжнім майстром своєї справи. Мати – Мотрона Пилипівна Шаровара – селянка з козацького роду, обдарована акторським талантом і прекрасним голосом.

Мрійливий Микола відрізнявся від інших хлопчаків, любив поблукати серед степів і ланів, прислуховуючись до шелесту трав, пташиного співу, шуму дощу. Розмаїття барв та відтінків природи перетворювались в його душі у звуки, які мовби підносили хлопчину до небес. Навчаючись у школі, грав у домровому оркестрі Палацу піонерів, відвідував студію образотворчого мистецтва. Різноманітно обдарованому юнаку Миколі важко було визначитись із вибором професії. Жадоба творчості постійно вабила, та реалії важких передвоєнних часів все ж змусили обирати робітничу професію. Тому в 1941 році, після закінчення школи, вступив до ФЗН (фабрично-заводське навчання) у місті Амвросіївка Донецької області. Але недовго довелось вчитися, війна обірвала ці плани, і юнак повернувся до Нових Санжар, де працював спочатку складальником на фабриці, а пізніше батько взяв його до себе вчитися на бондаря. Коли батька мобілізували до армії, Микола перебрав на себе обов'язки старшого у сім'ї. Та найважчим випробуванням для родини стала осінь 1943 року. 20-го жовтня двадцятирічного юнака

відправили на фронт, а згодом мати отримала страшну звістку про смерть свого чоловіка, Павла, який загинув 23 жовтня цього ж року. Микола служив рядовим 331-го стрілецького полку. Трагедія сталася в березні 1944 року на території Білорусії. Микола підносив набої до кулемету, тут і знайшла його ворожа снайперська куля. Поранення було важким. Цілу ніч юнак пролежав на полі бою, втративши багато крові. На щастя, життя вдалося вберегти, та зір на праве око не відновився. Тому палкі мрії вивчитися на художника стали недосяжними, адже з таким дефектом зору двері до художнього навчального закладу були зачинені. З госпітально Микола вийшов інвалідом першої групи. Це стало важкою душевною травмою для молодого хлопця, але час ставив свої умови: треба було здобувати освіту, шукати своє місце в житті, утверджуватись у ньому. Микола вступив до Полтавського музичного училища, де навчався (1947–1951) за спеціальністю “народні інструменти – (баян)”. Та барви й образи, чари сонячного дня, сріблястий блиск води, прозора голубинь неба будили його багату уяву, мольберт і пензлі стали постійною потребою самовираження, тому одночасно Микола бере приватні уроки живопису.

Після закінчення музичного училища Микола Бездільний їде учителювати за направленням на Тернопільщину. Тут, у маленькому містечку Збараж, Микола знайшов свою долю, майбутню дружину, Марту Михайлівну Майкут, яка працювала у музичній школі і користувалась авторитетом досвідченого викладача-методиста. Марта стала міцною опорою своєму чоловікові і створила всі умови для його творчості, взявши на себе тягар домашнього господарства та виховання дітей. Для молодого Миколи тут, у Галичині, все було новим, незвіданим. Могутнім джерелом натхнення стала мальовнича природа цього краю, яка на все життя заповонила душу. Після безкраїх степів Полтавщини з їх східним теплим колоритом, де шум золотого колосся, наче море, бринить під легким подувом вітру, після характерної архітектури східних міст і сіл з їх територіальним простором, ніби “розтягненістю” в часі, Микола відкрив для себе природу і побут Карпат, західноукраїнських міст і сіл та став талановитим їх оспівувачем. Можливо, саме тому йому так подобався пейзаж, де поєднуються стан природи і людських почуттів. Він свіжо, тонко та безпосередньо відчував розмаїття природи і багатство її кольорів. З-під його пензля щедро народжувались картини, сповнені краси і

загадковості, а живопис став органічною потребою. У Збаражі М. Бездільний вперше зважився подати свої твори на виставки художників-аматорів (районні та обласні). Першими роботами були пейзажі Збаражчини. До обласної виставки в 1954 році Микола відібрав чотири твори: “Зима”, “Чорний ліс”, “Збараський замок” та “Нова вулиця”. Переживання охоплювало душу митця, адже невідомо, як сприймуть картини люди. Талант молодого художника відразу був помічений, його виділили серед інших – нагородили грамотою управління культури виконкому Тернопільської обласної Ради депутатів трудящих за відмінні художні твори, експоновані на обласній виставці образотворчого мистецтва. Перший успіх додав Миколі впевненості та ще більшої наснаги до творчості. Мотиви його творів цього періоду натхненно розкривали небуденну красу природи, якою її бачить зачарована душа художника. За виразом почуттів вони експресивні, музично-емоційно наповнені. Бездільний вийшов на стежку, йдучи якою, його творча натура відчула рівновагу і благодать, коли, щиро віддаючи, сама у стократ багатіла.

Миколі Бездільному, якого вже помітили і позитивно оцінили серед творчої інтелігенції краю, вихідцеві зі східних областей України і фронтовику, влада доручила організувати і очолити в Бережанах музичну школу. У 1955 році Микола Бездільний із сім'єю переїхав до Бережан, міста, славного своїми історичними подіями та культурними традиціями. Земля ця відома героїзмом її українських патріотів – січових стрільців, вояків УПА – щедра на талановитих людей, які своїм подвижницьким життям чесно прислужилися розвою Західної України. Переїхавши до Бережан, Микола Бездільний інтуїтивно вбирав у себе той дух славної минувшини, який ще тут витав, пройнявся повагою і захопленням до краю, його людей. Все це вразило творчу натуру митця, стало поштовхом до глибшого сприйняття життя та формування світогляду, хоча з боку офіційних радянських властей історія українських визвольних змагань спеціально перекручувалась і засуджувалась, а діяльність подвижників культури применшувалась, або взагалі замовчувалась.

З молодечим завзяттям Бездільний розпочинає роботу організації музичної школи. Ця справа відкрила нові творчі здібності Миколи Павловича. Він знайомиться з людьми та гуртує навколо себе перший викладацький колектив: Марко Зісканд (скрипка), Марта Майкут, Марія Гадзевич (фортепіано), Олександра Саска (домра),

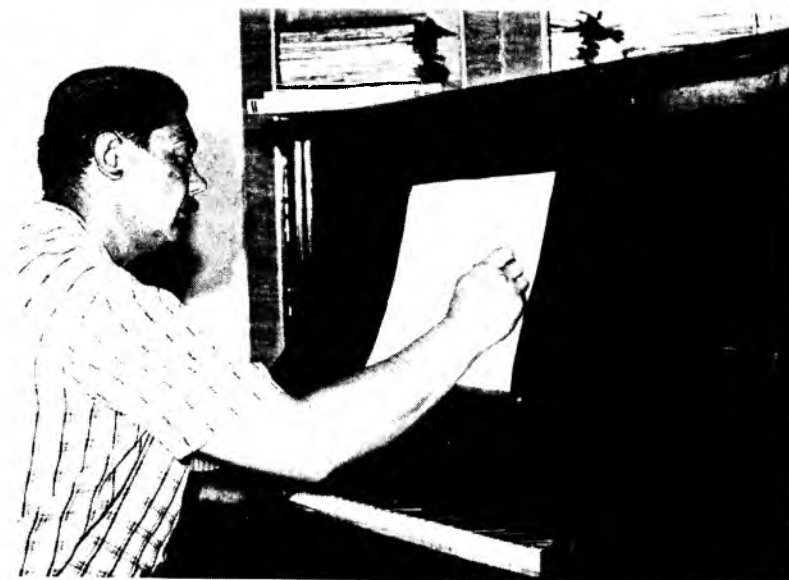
Володимир Штемберг (духові) та Микола Бездільний (баян) – директор. І хоча школа тулилася у непристосованому приміщенні, взаєморозуміння та ентузіазм перемагали всі труднощі. За короткий проміжок часу невтомна праця вчителів колективу музичної школи принесла перші успіхи. При музичній школі організуються дитячі ансамблі, вокальні та інструментальні колективи за участю викладачів школи, гуртки художньої самодіяльності, готуються різноманітні щорічні концерти-звіти, творчі колективи беруть участь в обласних конкурсах та фестивалях.

Існувала проблема з нотним матеріалом для різних колективів. Микола Павлович сам взявся за композицію. Як людина надзвичайно вимоглива до себе він почав самостійно поглиблювати свої знання з гармонії, композиції, аранжування. М. Бездільний створив більше ста пісень для жіночого і мішаного вокальних ансамблів, солістів та хорів, тридцять з яких опубліковано в місцевій періодиці. Пісні писав для конкретного виконавця, враховуючи особливості його голосу. В мелодиці пісень Бездільного відчувається вплив української народної пісні, вона (мелодика) надзвичайно лірична, м'яка, плавна, інколи протяжна.

“Навчаючись у Львівській консерваторії, – згадує Олександра Григорівна Мироненко, колишній викладач музичного факультету Івано-Франківського педагогічного Інституту (зараз Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), – я возила пісні М. Бездільного на “експертизу” до нашого композиторського метра – А. Кос-Анатольського, який рекомендував писати супровід для фортепіано, а не баяна, а автору радив вступати до консерваторії, бо крізь нотний текст відчув самотутній композиторський талант”.

Ось як характеризує пісенно-композиторську творчість М. Бездільного доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника Віолетта Дутчак: “Більшість камерно-вокальних творів М. Бездільного написані для соло баритона з вокальним жіночим ансамблем, рідше він звертався до вокальних соло та суто ансамблевих (хорових) жанрів. Особливих слів заслуговують мелодичні характеристики його камерно-вокальних композицій. Романтична натура автора, гармонійне поєднання в одній особі володаря звуків і фарб, дозволило йому створювати ліричні мелодії широкого дихання. Його

пісні сповнені конкретного тематичного забарвлення, відповідно до текстового оригіналу. Тематику пісень М. Бездільний вибирав, орієнтуючись на світогляд сучасників, йому були близькими теми романтичного кохання, світлих радісних почуттів дружби, піднесеного сприйняття життя. Тісна співпраця едала його з поетами В. Савчуком, В. Ліщенюком, Г. Морозом, Є. Будницькою, О. Бугаєм В. Грицишиним. Звертається митець і до теми Великої Вітчизняної війни, і до образів невмирущого Кобзаря – Т. Шевченка. Помітний вплив на музично-образний світ його пісень мали і поширені в той час популярні пісні композиторів Є. Мартинова, В. Шаїнського, О. Фельцмана, В. Івасюка, Ю. Саульського.



Бездільний-композитор

Для власних камерно-вокальних композицій М. Бездільний використовував традиційну форму заспів-приспів, класичні форми періоду. У більшості його творів використано інструментальний вступ (програш), що ґрунтується на головних інтонаціях пісні, чітких метро-ритмічних структурах, які становлять основу композиції. Всі ансамблеві і хорові уривки написані фахово, з добрим знанням класичної гармонії. Помітно, що М. Бездільний досконало орієнтувався у теситурних можливостях і діапазонах співочих

голосів, застосовував “правильне” голосоведення, згідно гармонічних канонів.

У вокальній творчості М. Бездільного простежується великий вплив української народної пісні, і не лише у мелодиці, але і у використанні типової для неї дволодності (паралельні мажор-мінор). Так, наприклад, якщо заспів звучить у мажорі, то приспів – мінорний (“Йде землею весна”, “Крізь століття”, “Галичанка”); а у мінорних композиціях обов’язково присутнє відхилення у паралельний мажор (“Бережаночка”, “Я до тебе, прийду”).

У гармонії пісень використані традиційні класичні ходи, а також типові для 50-60 років мелодично-гармонічні звороти у серединних та каденційних побудовах (хроматичні допоміжні ходи, висхідні і низхідні до домінантового тону (IV – #IV – V, VI – bVI – V), гармонічні завершення (мінорний тривук з підвищеною секстою), що надають світлого мажорного забарвлення. Окрім відхилень у тональності паралельні, у піснях використані відхилення плагального характеру.

Фактура фортепіанного супроводу носить майже завжди “оркестрове” забарвлення, містить контрапунктичні та підголоскові лінії, передбачає тембральне вирішення. Це, власне, проявилось у подальших оркестровках більшості пісень автора. Супровід пісень часто має жанрові проєкції, особливо там, де використано танцювальні жанри (вальс, танго). Тут у ритмічній структурі присутні комплекси, типові для даних танців”¹.

За фахом Микола Бездільний був педагогом, а за обдаруванням – митцем. Потужний творчий імпульс він привніс у педагогіку, яка супроводжувала Миколу Павловича все життя – від початку трудового шляху (м. Збарж) – до останніх днів. Очолюючи колектив педагогів-музикантів, Микола Павлович наповнив реальним змістом навчальний процес, силою свого таланту підняв творчий потенціал педагогів і учнів школи. Він особистим прикладом формував педагогічний колектив заради основної мети: високого фахового рівня, творчої педагогіки, формування майбутнього виконавця, теоретика, композитора. Своєю небайдужістю і творчим горінням, своєю щирістю і відкритістю був каталізатором високого мистецького духу в колективі.

¹ Дутчак В. Життя в гармонії звуків і барв / Віолетта Дутчак // Прикарпатська правда. – 2001. – 13 січня. – №2(13151).

Портрет Бездільного-педагога допомогли відтворити його особисті замітки, підготовлені тексти доповідей на педагогічних радах, що збереглися в домашньому архіві, а також спогади колег по роботі та учнів Миколи Павловича. Педагогіка Бездільного – це індивідуальне заняття в класі з учнем та формування певної педагогічної методології в колективі школи. Центром педагогіки М. Бездільного був учень. Основним кредо було: не нашкодь і не нав’язуй. Завдання вчителя він вбачав у тому, щоби пробудити в учнях любов до музики, зацікавити їх заняттями та призвичаїти до самостійної роботи. Часто гонитва за швидкими і вражаючими результатами, так зване форсування, призводить, на його думку, до поверхового вивчення тексту, обминаючи етап поступовості у ґрунтовному засвоєнні професійних навичок.

Микола Павлович вважав, що обдарований учень – це знахідка, але не завжди педагог усвідомлює свою відповідальність за доручений йому талант, іноді використовуючи його для самореклами. Такий педагог поспішає похизуватися обдарованим учнем, форсує розвиток його сильніших сторін, а слабкі або обходить підбором відповідного репертуару, або компенсує недостатнє розуміння нав’язуванням свого трактування. Учень грає щоразу складніші твори, але його інтелектуальний і музичний розвиток відстає. Великого значення Микола Павлович надавав розвитку творчої уяви учня. Не раз повторював, що діти яскраво переживають музику. На все життя вони запам’ятають твір, який захопив їх. Тому потрібно берегти і розвивати це перше музичне враження, сприяти закріпленню і поглибленню їхніх музичних уявлень. У цьому і є заслуга учителя – пробудити в них (дітях) музикантів-художників.

З великою увагою ставився до творчої активності учня, розвитку його самостійності. Вважав, що швидке сприйняття учнем настанов педагога є, безумовно, його перевагою, але ціннішою є частка його власної творчої ініціативи. Це справа не одного чи двох уроків, а тривалого виховання. А ще важливіше навчати дітей самостійно застосовувати на практиці вже засвоєні знання, навички, вміння. Адже недопустимо, коли учень, поступивши в музичне училище з відмінною оцінкою, не може правильно виконати штрихи, не знає, як вчити поліфонію, проставити аплікатуру тощо. Це є результатом того, що цей учень був для педагога лише “знаряддям” для передачі власних музичних ідей, що роками ігнорувались цінні й варті розвитку прояви його (учня) індивідуальності.

Невтомна робота педагога над удосконаленням педагогічної та виконавської майстерності, пошуки та оновлення методів роботи з учнем у класі, самокритичність в оцінці результатів своєї практичної діяльності – ось те головне, що допомагає виховати гідну зміну музикантів. У роботі над музичним твором, як з творчим колективом, так і на індивідуальних заняттях з дітьми, Микола Павлович не терпів дилетантизму, “халтури”, а намагався максимально підняти професійну планку для себе, цього ж домагався і від підлеглих.

Усе художнє оформлення школи виконував сам Микола Павлович. Школа тричі міняла приміщення, і директор разом з усіма вантажив і розвантажував інструменти, переносив інвентар, документи, книги, ноти тощо. У своєму педагогічному колективі Микола Павлович завжди прагнув не виділятися “директорством” або, ще гірше, диктатом. Умів бути рівним серед рівних, а керувати непомітно, може тому, що й сам ненавидів грубий тиск зверху, який доводилося терпіти від вищого партійного керівництва. Оглядаючись назад крізь призму років, усвідомлюю, як нелегко було людині творчій, духовно розкутій, відчувати на собі надзвичайний тиск бездумної компартійної машини, як багато часу і зусиль витрачав він на даремну боротьбу. Тому толерантність стала основою роботи Бездільного-директора, його відкритість та доступність оздоровлювали і зміцнювали колектив школи.

Життя Бездільного було насиченим. Робота в музичній школі забирала майже всі його сили і, щоб поновити їх, кожної вільної хвилини він брався за пензель. Рука майстра ставала все вправнішою і більш слухняною, внутрішнє горіння набирало щораз яскравішого виразу. Працюючи над картиною, Микола був одержимим своєю творчістю. Як азартний гравець, не знаходив спокою, поки не наставав момент завершення. Нові ідеї постійно роїлися в голові, і все починалося спочатку. З 1955 до 1957 року Микола Павлович встиг виконати цілу серію живописних і графічних творів, виставлених у 1957 році на обласній виставці в Тернополі (“Весна”, “Столітній дуб”, “Над ставом”, “Село Рай”, “Бережани вечірні”).

А якими радісними були дні, коли ми сім'єю їздили в гори! Там Микола Павлович не розлучався зі своїм мольбертом, не дивлячись на примхи погоди, ніби “розчинявся” в атмосфері і побуті цього куточка України. Невтомна праця, пошук, втрати, знахідки, радість і розчарування. Час змінював митця. 1960-ті роки були плідними для Миколи Бездільного. Свою рівновагу, внутрішній спокій він черпав із

рідної землі, часто усамітнювався, блукаючи стежками глухих околиць. Йому відкривався світ вічного перетворення природи – безконечний, змінний і неповторний.

У картинах щораз більше виявляється його майстерність. Сині, голубі, жовті, блакитні тони зливаються в ліричній пісні, яку творить душа художника. Пам'ятаю, як Микола Павлович, розповідаючи про мистецтво, любив повторювати, що художній твір не може бути копією натури, а мусить передавати щось більше – характер, настрої, певне узагальнення чи своє ставлення до зображуваного. Бездільний ніколи не ідеалізував природи. Його картини відзначаються безпосередністю, щирістю вислову, про що свідчать їх назви: “Гуцульське подвір'я”, “Старий мур”, “Хлівець”, “Кладка”, “Сараї”, “Новобудови”, “Травневий дощик” тощо. Вони лаконічні, безпосередні, м'які й пастельні. Образи картин живі і мінливі, поєднують виразне і притінене, сказане і недомовлене. Сюжетні мотиви у композиціях Бездільного якщо і є, то завжди незначні.



“Верховинка”, 1964 р., картон, олія

Образ людини художник малював завжди узагальнений. Характер творив здебільшого силуетом особи, пластикою її тіла. Дуже показовими в цьому відношенні є “Верховинка” (1964 р., олія) та “Думи мої” (1964 р., олія). Обидва твори зачаровують своєю особливою колористикою, природністю та безмежною любов'ю до свого, рідного, що виразилось у виборі теми.

У першому творі на передньому плані зображено в повний зріст юну гуцулочку в національному строї. Вона на якусь мить затрималась, зачарована красою гір. Ніжне проміння весняного сонця та грайливий вітерець пестять постать дівчини, яка стоїть на золотому квітучому килимі полонини. На задньому плані легкість

високого голубого неба переходить у важку масу синьої гори, оповитої голубою пеленою туману. Гра кольорів посилює емоційну насиченість картини, заставляючи повірити в реальність переливів сонячного світла, робить вібрацію повітряного середовища відчутною для зору. За допомогою фарб створюються світлотіньові ефекти, об'єми і форми, а в кінцевому підсумку настрої. Цей твір експонувався на всеукраїнській та міжнародній виставках (1967 р.) у Києві і Москві.



“Думи мої”, 1964 р., картон, олія

У 1967 році на районній виставці було експоновано вже понад 30 робіт. 15 кращих взяті на виставку в Тернопіль, серед них – “Околиця Бережан”, “Гори”, “Верховинка”, “Серед полів”, “Натюрморт”, “Верби”, “Пшениця” “Бережаночка”, “Гори курять”, “Кар’єр”, “Осінь”, “Пастух”, “Вечір”.

1960-ті роки були дуже плідними не тільки для Бездільного-художника, а й для Бездільного-музиканта. У музичній школі він відкрив нові відділи та створив нові творчі колективи, які часто виступали у районних, обласних і столичних концертних залах. Творчий ентузіазм молодого педагогічного колективу школи заохочувався різноманітними нагородами. Саме в ці роки здобуває популярність естрадний оркестр “Сурми”, створений при Бережанському районному будинку культури. А починалося все ще в 1955 році зі створення естрадного ансамблю, куди ввійшли люди різного фаху. Спочатку цей ансамбль виступав у кінотеатрі перед показом фільмів. Згодом число учасників поповнилося, сягнувши більше тридцяти осіб. Вся організаторська робота по створенню і функціонуванню оркестру – закупівля інструментів, підбір репертуару, аранжування творів – лягла на плечі керівника, Миколи Бездільного. Перший самостійний виступ колективу відбувся у 1958 році. Програма концерту складалася

в основному з класичної музики: “Вальс” з балету П. Чайковського “Спляча красуня”, “Піщикато” з балету Л. Деліба “Сільвія”, “Хабанера” з опери Ж. Бізе “Кармен”. Концерт пройшов з великим успіхом, що додало ентузіазму оркестрантам та впевненості у своїх силах керівникові. З цього часу оркестр стає учасником всіх районних і обласних оглядів і фестивалів художньої самодіяльності, де завжди завойовує призові місця.

Введення до складу оркестру нових інструментів розширило його звукову палітру і дало можливість збагатити репертуар. У кінці 1960 – на початку 70-х років своєю невпинною працею оркестранти досягли високої майстерності виконавства, а їх керівник – заслуженого авторитету і поваги. Самодіяльний естрадний оркестр “Сурми” став одним із найкращих колективів Тернопільщини. До 1974 року оркестром виконано понад 250 концертів, колектив отримав велику кількість (30) грамот та дипломів. У жовтні 1969 року виступ оркестру дивились глядачі в телепрограмі “Барви веселки” (м. Львів), а в січні 1970-го колектив оркестру брав участь в телепрограмі “Звітує Тернопільщина”. У лютому 1971 року оркестранти виступали на Львівському телебаченні в програмі під рубрикою “Самодіяльні композитори Тернопільщини”.

У репертуарі оркестру на той час було понад 100 творів. Значну його частину складала класична музика. Крім перелічених творів виконувались: “Серенада” Ф. Шуберта, Увертюра до “Наталки-Полтавки” М. Лисенка, “Вальс” А. Хачатуряна з музики до драми М. Лермонтова “Маскарад”, попури з оперети І. Кальмана “Сільва”, “Хор мисливців” з опери К. М. Вебера “Вільний стрілець”, сцена з балету “Лебедине озеро” П. Чайковського, “Ранок” із симфонічної сюїти Е. Гріга “Пер Гюнт”, “Повір мені” для труби з оркестром О. Варламова, фрагменти з “Вечорниць” П. Ніщинського, “Вічний революціонер” М. Лисенка та багато інших.

Чимале місце в репертуарі оркестру займали твори українських та зарубіжних композиторів, обробки популярних пісень, музика до театральних вистав: “Пісня буде поміж нас” В. Івасюка, “Земле, медоносице моя” К. М’яскова, “Гуцульська рапсодія” Б. Карамішева, “Фантазія” на теми пісень І. Дунаєвського, “Концертна рапсодія” А. Бабаєва, музика до п’єси І. Франка “Украдене щастя”, музика до драми М. Старицького “Ой не ходи, Грицю”, “Спортивний марш” М. Ракова, “Дороги”, “Смуглянка” О. Новікова, “Солов’ї” В. Соловійова-Седого, “Темна ніч”

М. Богословського, “Марш” І. Дунаєвського з музики до кінофільму “Цирк”, “В пустелі” Ю. Саульського, “П’єса для саксофону з оркестром” У. Вау, “Азербайджанський танок” Т. Кулієва, “Фантазія” на теми пісень В. Мураделі в обробці В. Карамішева, його ж “Веселий кларнетист” і багато інших творів.

У репертуарі оркестру були і власні твори керівника – Миколи Бездільного – “Квітка Любина” (слова В. Грицишина), “Україна – моя сторона” (слова П. Сиволапа), “Ти не забудь” (слова Г. Одудька), “Народження світанку” (слова О. Бугая), “Бережаночка” (слова В. Ліщенко) та інші. “Окремої уваги заслуговують оркестровки М. Бездільного, – зазначає В. Дутчак. – Його численні партитури написані для різного складу естрадного оркестру, що свідчить про змінність цього складу протягом різних часових періодів. Проте незмінним є поділ на оркестрові групи (струнна, духова), використання акордеона, улюбленого інструмента М. Бездільного. Для оркестрових партитур автора характерна прозорість, чітка вираженість у динамічному і тембровому балансі між оркестровими групами. Часто Бездільний використовує сольні епізоди, особливо у вступних розділах. У переважній більшості сольні епізоди доручені інструментам духової групи (флейті, кларнету, саксофону), це стосується і протяжних, ліричних мелодій, і “сопілкових” віртуозних награвів-пасажів”¹.

Як керівник оркестру, з метою підвищення своєї професійної майстерності М. Бездільний двічі проходив стажування – в 1970 році в Житомирі та в 1971 році в Києві. На репетиціях Микола Павлович ставив високі вимоги щодо виконання: домагався злагодженого звучання, фразування і динаміка відшліфовувались до найменших деталей. Згадує ветеран оркестру, колишній завуч Бережанської музичної школи В. Николишин: “Особливі вимоги Микола Павлович ставив перед оркестром щодо відтворення художнього образу твору. Виконання повинно бути яскравим, переконливим, точно зберігати авторські вимоги до характеру виконуваної музики. Якщо керівник відчував, що щось не вдається і музичний образ від цього страждає, то він волів зняти цей твір з концертного виконання”. Як свідчать протоколи виробничих нарад оркестрантів та засідань художньої ради оркестру, Микола Павлович великого значення надавав вибору репертуару, детально

¹ Дутчак В. Життя в гармонії звуків і барв / Віолетта Дутчак // Прикарпатська правда. – 2001. – 13 січня. – №2(13151).

обговорюючи його плюси і мінуси, радився з учасниками оркестру. Принципово і рішуче домагався покращення якості домашньої самостійної підготовки музикантів до репетицій, дисципліни відвідування. І якщо зважити на те, що музиканти працювали без матеріальної винагороди (репетиції відбувались 2 рази на тиждень), то незаперечним був вплив авторитету і таланту його керівника на оркестрантів.

“Музика підвладна тим, хто у вічному неспокої, хто завжди в пошуку, хто не зупиняється на досягнутому. Тут потрібне невгомонне удосконалення і порив до нових вершин. Саме так розуміємо своє покликання ми, учасники естрадного народного оркестру”, – писав викладач музичної школи та оркестрант Василь Говда (газета “Нове життя” від 27 червня 1970 року) з нагоди присвоєння оркестру Постановою колегії міністерства культури УРСР звання “самодіяльного народного” від 26 червня 1970 року.



Миті творчості

тут доводилось працювати і творити під постійним наглядом керівників, далеких від мистецтва, бути гнобленим і зневаженим “партією”. Особливо ненавидів художник брехню, подвійну мораль,

яка становила основу тієї системи. Та життєві прикросі не могли згасити радості, яку дарувала Бездільному творчість, істинне щастя його життя. В картинах цього періоду передана тверда віра в майбутнє, і кожен образ, кожен порух пензля митця наближали цю мить. Саме тому його картини стали настільки потрібними серцю сучасної людини в цьому розбурханому світі. Під час малювання оновлялася душа художника, оживало все його єство. За зовнішньою мовчазністю, врівноваженістю його особистості, яка, здавалось, переходила в байдужість, ховалися чутливість і вразливість, чистота і духовна наповненість – якості, які в мистецтві протистоять міщанству, сірості, обмеженості. Художник творив швидко, поспішав втілити свої задуми, не пропускав жодного дня, щоб не малювати, розуміючи, що законом творчості є безперервна праця.

Микола Павлович завжди прагнув нового, випробовував різні техніки живопису: олійні фарби, акварель і фломастер, гуаш, гуаш з пастеллю, та перевагу надавав темпері. Акварель приваблювала майстра своєю прозорістю і легкістю, графіка цікавила художника чіткістю ліній, виразністю штриха. Митець створював і ліногравюри. Та цим не обмежувалась творча фантазія майстра. Він не міг задовольнитися тільки живописом чи графікою, тому почав пробувати свої сили в об'ємній і плоскій різьбі по дереву, декоративному розпису, тисненні на шкірі, аплікації, кераміці, карбуванні, витинанках. Переплетення традицій Східної і Західної України, яскраві враження з дитинства, неповторність краси Карпат ніби злились воедино в творчій уяві майстра і він народжує прекрасні глиняні іграшки: “Курочка”, “Півник”, “Бурий ведмідь”, “Білий ведмідь” та інші; декорує полотном папір (витинання, аплікація): “Троїста музика”, “Колискова”, “Над Золотою Липою”; карбує алюміній, латунь, мідь, і тут втілює оригінальність свого почерку: “Бандурист”, “Голуб миру”, “Сонце”, “Космонавти”; пробує техніку тиснення на шкірі, причому поєднує, здавалося б, протилежне – шкіру з металом: “Дружба” (шкіра, метал, вирізання), “Зоря”, “Земля”, “Всесвіт”, “Квіти” (шкіра, мідь), поєднує вирізання і тиснення на шкірі: “Чотири покоління”, “Ромени”, кулони. Звертається до декоративного розпису, який переносить його у світ фантастичних квітів, птахів: “Вазон”, “Квіти”, “Килим”, “Настінний розпис”, “Візерунки”, або переплітає їх з реальністю, вносячи певний елемент тематизму: “Дари природи”, “Писанка”, “Ой, під калиною”, “СРСР – 50”. Цікавив майстра такий матеріал як дерево – своєю

доступністю, теплом, а інколи й примхливістю: “Коваль”, “Урожай”, “Народний танець”. “Жирафа” і “Казковий звір” створені із гілля і коріння дерев. Експериментує майстер і з папером, створюючи витинанки, які були визнані мистецтвознавцями як новаторські.

Доктор мистецтвознавства, професор Михайло Станкевич констатує: “Заслужений майстер народної творчості УРСР М. П. Бездільний з м. Бережани Тернопільської області – людина з широкими творчими інтересами. Музикант, педагог, самодіяльний композитор і живописець, одночасно пробує свої сили в декоративному мистецтві, захоплюється розписом і художнім витинанням.

Одна з краших витинанок Миколи Павловича Бездільного, створена на традиційну тему народного мистецтва – “Півники” (1979 р.), складається з трьох повздовжніх фризів, що сприяє розгорнутому викладу сюжету: у середньому, більшому, на основі дзеркальної симетрії витяті завзяті півники-забіяки, що зчепились дзьобами в поєдинку. В горішньому фризі зображено рядок курей, у нижньому – квочка з курчатами. Накладні елементи – “зубчики”, “гребінці” – акцентують і оживляють композицію.

М. П. Бездільний виступав як новатор сюжетних тематичних витинанок: “В сім’ї єдиній” (1978 р.), “Хай завжди буде сонце” (1979 р.). У другому творі він зобразив чіткі силуети дітей, що танцюють і утворюють “сонячне коло” в оточенні голубів. Витинанка відзначається експресією, динамікою, виражає ідею зображення миру на землі.

Всі витинанки М. П. Бездільного одинарні, з “площинною” трактовкою зображення, виготовлені комбінованою технікою, мають “рельєфну фактуру”. Автор приклеює витинанки до фону лише в кількох місцях, і вони, ледь віддаляючись від площини, “вібрують”, створюють враження специфічної фактури¹. У 1981 році робота “Півники” експонувалась на ретроспективній виставці “Українські витинанки” у Львівському музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР.

1970-ті роки – це період творчої зрілості митця. Постійно триває кропітка робота над вдосконаленням техніки малювання, над пошуком і збагаченням палітри його художніх творів. Улюбленою темою Бездільного залишається пейзаж, але тут він захоплюється не тільки грою кольорів, а й психологічною насиченістю, чуттєвістю.

¹ Станкевич М. Є. Українські витинанки. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 104.

Художник не просто змальовує природу, а передає стан душі, який відповідає настрою кожної картини. У роботах цього періоду багато відвертості, захопленості від перших вражень. 1973 рік. Митець підійшов до свого 50-ліття, яке стало підсумком творчої діяльності, кульмінацією розкриття мистецького дару. Його живопис став ніби різнобарвною музикою, яка бентежить серце, будить у людині найкращі почуття. Художник і музикант, який любив пензель не менше, ніж музику, знаходячи красу в повсякденні, у кожній своїй картині умів так гармонізувати живописну палітру, знайти такі зворушливі лінійно-кольорові інтонації, що, вдивляючись у його твір, відчуваєш, як шириться добро і любов не помпезною, а скромною, що йде від широкого серця, красою. Колорит його картин – як настрій, як тональність у музиці – в кожному окремому випадку має своє індивідуальне забарвлення. Завжди переважає якийсь один тон, доповнений вишуканими численними відтінками гами. Пейзажі Бездільного – це ніби віконця до храму краси, гармонії... Микола Бездільний знайшов свій стиль, який може видатися простим, настільки він є природним, а це і є суттю справжнього мистецтва. Його твори засвідчили, що Бездільному близькими і привабливими є засади таких українських живописців як Тарас Шевченко, Микола Пимоненко, Сергій Васильківський, Олекса Новаківський, Іван Труш, Олена Кульчицька. Автори і упорядники фотоальбому “Мистецтво мільйонів” І. Суханюк та Б. Школьніков ставлять ім'я Миколи Бездільного в один ряд із такими відомими майстрами народної творчості як Ганна Собачко-Шостак, Марія Приймаченко, Тетяна Пата, Марфа Тимченко, Юрій Корпанюк, Параска Хома¹.

До свого 50-літнього ювілею Бездільний підійшов з визначним творчим доробком. У 1973 році живописця Миколу Бездільного нагороджує обласний комітет фестивалю самодіяльного мистецтва до 60-ліття Союзу РСР дипломом I (першого) ступеня. Бездільний отримав звання лауреата фестивалю самодіяльного мистецтва Української РСР з врученням диплому II (другого) ступеня і великої срібної медалі. За значні досягнення в розвитку образотворчого мистецтва України Микола Павлович Бездільний був удостоєний високого і почесного звання “Заслужений майстер народної творчості”. З цього приводу та на відзначення 50-ліття автора в Тернополі було відкрито його персональну виставку, яка тривала

з 25 грудня 1974 до 5 квітня 1975 року. На ній експонувалося 150 творів живопису, графіки, декоративного розпису, різьби по дереву, карбування на металі, витинанок, аплікації, кераміки, тиснення на шкірі. У кожному творі митець залишив частку свого серця, тому вони зачаровували людей своєю щирістю, загострюючи відчуття смутку або радості, журби або безтурботності, тривоги або втіхи.

В останній рік життя, за місяць до смерті, збулася мрія цього невтомного трудівника – в 1980 році завдяки його наполегливим старанням у місті Бережани відкрилася художня школа. Микола Павлович конкретно і реально уявляв процес створення школи, свідомо розумів, що і як треба зробити і який має бути результат. Своєю невтомною працею Микола Бездільний розпочав і завершив весь важкий організаційний процес створення художньої школи. Відбувся перший набір учнів. Микола Павлович поринув у роботу вже як директор художньої школи і як вчитель малярства. Він встиг тільки вдихнути творчий дух у вже практично організовану школу.

22 жовтня 1980 року раптово зупинилось серце Миколи Павловича. Життя митця обірвалося на кульмінаційній точці його творчого злету, не дозволивши стати старим. “Мене не стане, а школа залишиться!”. Є школа, є плеяда прекрасних викладачів: Любов Тернопільська-Шарамко – директор; Олег Шупляк – член національної спілки художників України, викладач рисунку і живопису, Любомир Кузяк – викладач живопису, композиції і скульптури, Богдан Дмитрусь – викладач композиції і ліпки. Відвідують школу юні таланти, яких вчать бути небайдужими до краси, “бачити зорі навіть у калюжі”.

У 1983 році Бережанському краєзнавчому музею родина М. Бездільного подарувала 73 твори образотворчого мистецтва, 5 комплектів різьби по дереву та 6 керамічних робіт. У музеї було відкрито постійно діючу персональну виставку митця. Фонди Тернопільського краєзнавчого музею містять 31 твір живопису, різьби по дереву та кераміки М. Бездільного. Тернопільський обласний художній музей має у своїй збірці 15 картин Миколи Павловича, одна з яких (“Стара верба”, 1980 р.) знаходиться в постійній експозиції зали українського мистецтва XVIII – XX століть. Три витинанки Бездільного знаходяться у фондах музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Значна кількість робіт майстра перебуває у приватних збірках як в Україні, так і за її межами (Польща, США, Канада).

¹ Див.: Мистецтво мільйонів: Фоторепортаж про художню самодіяльність Радянської України / Упорядники Суханюк І. М., Школьніков Б. Я. – Київ: Мистецтво, 1977. – С. 18.

Для сучасників Микола Бездільний назавжди так і залишився інтелігентним, добрим, шляхетним, поважним, вусатим і усміхненим “козарлюгою”, – талановитим художником і музикантом, щирим патріотом і невтомним громадянином. Бережанці з вдячністю пам’ятають свого земляка: колишня вулиця Комсомольська, де проживав митець, перейменована на вулицю Миколи Бездільного; М. П. Бездільний став почесним громадянином міста Бережани; на XIX сесії Бережанської міської ради 6 квітня 2000 року прийнято рішення про надання Бережанській дитячій музичній школі ім’я Миколи Бездільного.

Протягом 1980-90 років відбулось декілька персональних посмертних виставок: 1982 рік, Тернопіль, картинна галерея (виставлено близько 300 творів митця); 1983 рік, Бережани. У краєзнавчому музеї відкрито виставку М. Бездільного, де експонувалося до 100 творів. До 75-річчя від дня народження громадськість Тернополя та Бережан вшанувала пам’ять М. П. Бездільного: у червні 1998 року в Бережанському краєзнавчому музеї на виставці експонувалося 43 твори; у грудні цього ж року в Тернополі у виставковій залі обласного управління культури відкрилась виставка робіт митця. Справу свого діда продовжує внук Миколи Бездільного, Любомир Кузяк, який працює викладачем образотворчого мистецтва в Бережанській художній школі та бере участь у численних виставках у Бережанах, Трускавці, Києві.

Кожний справжній митець своєю творчістю поєднує покоління і прокладає нові стежки для творчого пошуку. Таким і залишився в пам’яті сучасників Микола Бездільний. Особлива аура його творчої натури, незримо присутня в залишених нащадкам піснях, картинах, витинанках, карбуванні на металі, різьбі по дереву тощо, зачіпає найпотаємніші струни людської душі, даруючи свою журливу посмішку чи притаєну радість і наче промовляє до нас, нині суцих – не тільки любіть свою Батьківщину, а й працюйте для неї!

РОЗДІЛ IV

ЖАНРОВІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Ірина Палійчук

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Один із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства утворюється різнобічним вивченням національного музичного мистецтва, зокрема в галузі духового виконавства й композиторської творчості. Вагомий акцент при цьому ставиться на детальному вивченні національно-самобутніх рис репертуару в контексті названої галузі виконавського мистецтва. Дедалі частішими стають спроби узагальнення доробку композиторів у певному жанрі, зокрема концерту, від витоків до кінця ХХ століття.

Слід при цьому зауважити, що у таких випадках об’єктом розгляду традиційно обираються – на рівні жанру – концерти для якогось окремого духового інструмента: флейти чи фагота, труби чи тромбона. Між тим очевидно, що за всіх інших рівних умов концерти для мідних (мундштукових) інструментів у цілому матимуть, крім відмінних, і певні спільні риси, характерні виключно для даної групи. Саме цим такі концерти у своїй специфічній єдності відрізнятимуться від концертів для дерев’яних духових інструментів у цілому, і тим більше – від концертів для споріднених інструментів інших груп: струнно-смічкових (від скрипки до контрабаса), струнно-щипкових, клавішно-духових, ударних тощо. Отже, виправдано і, як виявилось, доцільно розглядати концерт для мідних духових інструментів у сумарному розумінні, як своєрідне цілісне й водночас розгалужене явище, умовно самодостатню жанрову галузь, зрештою, просто як особливий жанр.

Відзначимо, що ґрунтовне висвітлення жанрово-стильової динаміки розвитку концерту для труби та тромбона в українській музичній культурі другої половини ХХ століття здійснено в роботах

Б. Мочурада¹ та Ф. Крижанівського², не вичерпуючи, однак, усіх його аспектів стосовно попередніх і подальших періодів, особливо 1980–1990-х років. Між тим, створення цілісної панорами становлення і розвитку українського концерту в названій галузі, зокрема для туби і валторни, впродовж 1950–1990-х років видається актуальним та перспективним завданням.

Шляхи становлення і розвитку вітчизняного концерту для мідних духових інструментів пов'язані з другою половиною ХХ століття. За півстолітній період часу цей жанр пройшов значний еволюційний шлях, а в останні десятиліття минулого століття зазнав найбільш інтенсивного різнопланового оновлення.

Перші твори концертного жанру за участю солюючих духових виникли в 1950–1960-х роках: це Трубний концерт Б. Яровинського, Концерт для труби і тромбона з оркестром Є. Зубцова та Концерт для туби з оркестром Й. Ельгісера. Сильові засади названих композицій пов'язані з традиціями українського епіко-жанрового симфонізму та західноєвропейськими орієнтирами. Вони демонструють дотримання класико-романтичних норм, що виявляється у принципах драматургії та формотворення, музичній мові концертів тощо. Художні задуми концертів перебувають у межах образного світу російської та української музичної класики ХІХ століття.

У Концерті для труби з оркестром Б. Яровинського та Концерті для труби і тромбона з оркестром Є. Зубцова зберігається типово класична структура циклу: сонатне Allegro з яскраво контрастними темами, лірична друга та жанрово-танцювальна третя. Натомість стильовою моделлю Концерту для туби з оркестром Й. Ельгісера виступає романтична симфонічна поема. Її характерні ознаки виявляються у багатстві тематичних блоків, що надають творів рис внутрішньої циклічності; у динамічному розвитку вихідного образу, що приводить до його якісного переродження, злитті функцій сольного та оркестрового компонентів тощо.

У 1970-х рр. жанр концерту для мідних духових інструментів стає об'єктом активного зацікавлення українських композиторів. З'являються концертні взірці за участю солюючих мідних М. Сильванського (1970), Ю. Щуровського (1970), М. Бердієва (1972;

1977; 1978), В. Гомоляки (1972; 1974); Л. Колодуба (1972), О. Зноско-Боровського (1975; 1976), Я. Лапинського (1976), М. Дремлюги (1977), О. Красотова (1977) та інших. Усвідомлюючи художню нерівноцінність цих творів, водночас можна констатувати, що 1970-і роки в історії розвитку концерту для мідних духових інструментів – це період стабілізації жанру, формування його іманентних ознак та типологічних різновидів: “юнацького” концерту, жанру великого симфонізованого концерту, концертів-поем, а також синтетичного жанру – симфонії-концерту.

1970-і роки характеризуються також появою українського валторнового концерту, першими авторами якого були Л. Колодуб, В. Гомоляка та О. Зноско-Боровський.

Таким чином, концерт для мідних духових інструментів як жанрова підсистема на цей час був повністю сформований, відтоді представлений усіма її складовими – концертами для труби, тромбона, валторни і туби.

Для концертів за участю солюючих духових інструментів 1970-х років стильовою моделлю виступає неоромантизм, представлений у найбільш нейтралізованих, “поміркваних” рисах. Музичне мислення авторів у цих творах виявляє тісний зв'язок із класико-романтичними традиціями з орієнтацією на міцно закріплені закони драматургії та формотворення.

Як виняток у загальному процесі стабілізації вітчизняного концерту для мідних духових інструментів у 1970-х роках, постає Симфонія-концерт для труби з оркестром О. Красотова, яка започатковує створення нових, оригінальних різновидів цього жанру, зокрема, позначених органічною взаємодією кількох жанрових типів.

1980–1990-і роки є активною стадією¹ розвитку вітчизняного концерту для мідних духових інструментів, яка триває по сьогоднішній день. Вона носить синтезуючий характер в історії розвитку даного жанру, що узагальнює досягнення попередніх періодів і тих нових тенденцій, що виникли в українській музиці останнього двадцятиліття: це нова якість лірики, різні форми

¹ Мочурад Б. І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Мочурад Богдан Іванович. – Львів, 2005. – 185 с.

² Крыжановский Ф. П. Украинский концерт для тромбона в аспекте становления и развития жанра : дисс. ... канд. иск. : 17.00.03 / Крыжановский Федор Петрович. – Одесса, 2006. – 181 с.

¹ На думку О. Зинькевич, термін “стадія” точніше відображає зміст цього періоду розвитку жанру, вказуючи на незавершеність процесів, що відбуваються в сучасному концертному жанрі. Досліднику, який знаходиться “всередині” цього історичного явища, важко позначити його часову межу. Термінологічні аспекти названої проблеми висвітлюються в статті Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. С. Зинькевич // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів: Сполом, 1997. – С. 49–55.

жанрового синтезу, багатоманітність композиторських технік та яскрава індивідуалізація художніх рішень.

До створення концертних вірців за участю мідних духових інструментів звернулись представники різних генерацій української композиторської школи: С. Зажитко, Д. Киценко, Л. Дума, Ж. та Л. Колодуби, О. Костін, Л. Юріна, Є. Станкович та інші. Різні за драматургією й стильовими особливостями, композицією та виконавським складом, їхні твори засвідчують процес модифікації жанру концерту для мідних духових інструментів на сучасному етапі його розвитку.

Концерт № 2 для валторни з камерним оркестром Л. Колодуба для юних виконавців, присвячений М. Я. Юрченку (1980) (перший виконавець – А. Кирпань, симф. орк. Луганської філ.), являє собою своєрідний “сплав” характерних ознак різних типологічних видів жанру концерту. Твір започаткував існування поряд із симфонічною – камерної гілки жанру. Принагідно слід зазначити, що процес камернізації безпосередньо пов’язаний із неокласичною тенденцією, яка є характерною для творчості українських композиторів 1960–1970-х років. Також Другий валторновий концерт Л. Колодуба виявляє характерні ознаки жанру “юнацького” концерту, до яких належать світлий образний зміст, опора на жанри маршу, танців та ліричних пісень, тощо, і продовжує розвиток національного педагогічного репертуару для мідних духових інструментів у жанрі концерту, формування якого припадає на 1970 -і роки ХХ століття.

Водночас Л. Колодубові належить створення досить оригінального жанрового різновиду – подвійного концерту, який репрезентований Українським концертино для двох валторн з оркестром (1985). Цей твір, як і Епічне концертино для туби з оркестром Л. Колодуба (1986), є представником неокласичного типу концерту.

Композиційну структуру Українського концертино для двох валторн з оркестром складає тричастинний цикл із симетричним чергуванням контрастних частин. Зазначимо, що в основі головної партії першої частини (сонатне Allegro) лежить відома українська народна пісня “Ой піду я понад лугом”. Цитування автором названого фольклорного вірця надає творові яскраво вираженого національного колориту. Вперше тема головної партії з’являється в унісонному проведенні двох валторн, натомість вдруге вона звучить у терцевому співвідношенні солюючих інструментів.

Світлий зворушливий душевний смуток визначає основний настрій другої частини – Lento, що за жанровими витоками відтворює риси української ліричної пісенності. Автор майстерно наслідує романтичну семантику мрій про кохання, замилювання образами природи. Особливої чарівності цій частині надає барвистість оркестрового викладу, надзвичайно тонко підібрана композитором динамічна палітра та використання ним різноманітних фактурних деталей.

Еволюційний процес та модифікацію жанру засвідчує Концерт для труби з симфонічним оркестром “Монологи” Б. Синчалова (1986)¹ (Крим), який віддзеркалює тенденцію “нової лірики ХХ століття” (Т. Зубчевська)² у трактуванні жанру концерту для мідних духових інструментів. На перший план твору виступає суб’єктивно-лірична виразність, що, на мою думку, є характерною ознакою концерту-монологу.

Монологізація концертного жанру вплинула на його музичну драматургію, змінюючи звичне співвідношення частин, а також на основи музичного мислення, насамперед сонатності. Так, свій задум Б. Синчалов втілює в тричастинній формі циклу з наступним співвідношенням частин: помірна – повільна – швидка. Однак, на зміну бітематизмові, характерному для форми сонатного Allegro, приходять монотемність. Тому сонатність швидше виявляє себе через антиномію протилежних образних сфер на циклічному рівні – лірично-елегіїної (перша та друга частини) та маршової (фінал).

Своєрідність Концерту для тромбона та симфонічного оркестру Л. Юріної (1989) полягає у значному використанні автором, порівняно з вищерозглянутими концертами, нових техніко-композиційних систем: сонористики, кластерних утворень, а також елементів стохастики (Я. Ксенакіс).

Невід’ємними принципами авторки у процесі створення цього твору є пластика звукових форм, гра і зіткнення контрастів, розрідження й згущення простору, ефект перспективи – типові для творчості К. Пендерецького.

Вельми оригінальною є структура Тромбонового концерту Л. Юріної – одночастинна поемна форма, яку утворюють дев’ять

¹ Твір вперше був виконаний у 1986 році у Криму оркестром Кримської державної філармонії під орудою О. Долинського, соліст – М. Стойко.

² Зубчевська Т. До питання про зміст поняття “ліричне” в сучасній українській музиці (симфонія “Lirica” Є. Станковича) / Т. Зубчевська // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна. 1989. – Вип. 24. – С. 90–103.

епізодів (*Larghetto*, *Sostenuto*, *Andante*, *Commodo*, *Maestoso*, *Allegro assai*, *Animato*, *Adagio*, *Lento*), що надають творові ознак сюїти. Це плюралістичне співіснування образів об'єднує тема солюючого інструмента (*Larghetto*), з якої “виростає” весь наступний музично-тематичний матеріал твору. Відзначу, що основна тема викликає асоціації з образами “зла”, “фатуму”. Її важливими мелодико-ритмічними компонентами є інтервал септими та тріольний ритмічний мотив, що в процесі розвитку виконують функції своєрідної тональної осі, а також фактурного і ритмічного стержня.

Особливо слід відзначити розділи *Commodo* та *Animato*, де композитор використовує прийоми стохастики: вільну хроматичну імпровізацію за графічною моделлю у певному напрямі у *Commodo*, а також *glissando* за графічною моделлю (*riu mosso*); атональну імпровізацію за графічною моделлю (ц. 210–220) та повторення звуку за вказаною моделлю (ц. 220–230) в *Animato*.

Жанрово-стильовий спектр концерту для мідних духових інструментів у 1990-х роках збагатив Концерт для валторни та симфонічного оркестру С. Зажитька, присвячений пам'яті Е. Вареза. Загострено-емоційний настрій цього твору, безупинний ріст напруги, часта кульмінаційність, а також декламаційна природа інтонування вказують на його експресіоністичні джерела. Концертні взірці для мідних духових інструментів, стилістичні ознаки яких визначав би експресіонізм, представлені в музичній культурі ХХ століття поодинокими зразками (Тромбові концерти Б. Горбульскіса (1963) (Литва) і Г. Фріда (1968) (Росія), Концерт для валторни з оркестром А. Грінупа (1969) (Латвія)). Концертні твори, що стилістично тяжіють до експресіонізму, в українській інструментальній музиці також представлені скрипковими концертами В. Золотухіна (1965-73), О. Канерштейна (1971), В. Птушкіна (1971) та інших.

Окрім ознак експресіонізму, у Концерті для валторни з оркестром С. Зажитька, за словами автора, яскраво виявляються характерні особливості композиторських технік Е. Вареза та І. Стравинського. Зокрема тематизм аналізованого Валторнового концерту являє собою алюзію на мелодико-інтонаційний матеріал таких творів Е. Вареза, як “Інтегралі” для камерного оркестру та ударних (1923), “Гіперпризму” для духових та ударних інструментів (1923) та “Октандр” для семи духових інструментів та контрабаса (1924). Однією із специфічних рис цих творів є їх оригінальний склад виконавців – камерний оркестр без струнних інструментів. Тому

основне темброво-смісловне навантаження в своїх опусах Е. Варез надавав мідній та ударній групам інструментів.

Стихія безупинного руху у Валторновому концерті С. Зажитька з постійним порушенням кількості метричних долей у такті, синкопований ритмічний малюнок мають певну спорідненість зі стилістикою творів І. Стравинського та надають, таким чином, йому архаїчного забарвлення.

Концерт № 2 для тромбона і камерного оркестру Д. Киценка надзвичайно яскраво репрезентує риси барокової стилістики, що виявляються на рівні всього тричастинного циклу твору.

Перша частина (*Maestoso*) відтворює риси двочастинної ранньосонатної форми, характерної для творчості Д. Скарлатті. Отже, її структуру складають два масштабні розділи, де у першому з них гармонічний розвиток спрямований від тоніки до домінанти (C-dur – G-dur) і закріплення її кадансом. Натомість гармонічний рух другого розділу є зворотнім – від домінанти до тоніки (G-dur – C-dur).

В основі тематизму першої частини лежить тема Сонати № 1 a la Domenico Scarlatti для туби і фортепіано (1991) цього ж автора. Її структурі властиві типові ознаки будови тем сонат Д. Скарлатті, яку створюють імпульс (зазвичай мажорний) та його розгортання.

Друга частина (*Andante*) – відіграє роль ліричного центру циклу. Музично-тематичний матеріал солюючого інструмента (C-dur) вирізняється наспівністю, плавністю мелодичного малюнку. Тромбон, який звучить здебільшого *con sordino*, супроводжується виключно струнною групою. Таким чином, композитор майстерно відтворює риси інструментування епохи бароко, в якій “вперше сформувалась струнка система основних принципів оркестровки, а також усвідомлення конкретних виразово-емоційних якостей інструментів, ідіоматичних тембрів”¹. Тому в інструментуванні барокової доби темброві барви починають відігравати особливо важливу роль, а також зростає роль струнних інструментів, як у сольних епізодах, так і в “змаганнях” оркестрових груп.

Фінал (*Allegro*) Концерту побудований на темі Другої сонати a la Domenico Scarlatti для туби і фортепіано (1991) Д. Киценка. Його композиційну структуру утворюють три розділи, які, на відміну від першої частини, символізують риси тричастинної сонатної форми.

¹Мельник Л. О. Необароківі тенденції в музиці ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. О. Мельник. – К., 2004. – С. 12.

Принципово нову поетику жанру демонструє й Концерт для тромбона та 13 струнних інструментів Д. Киценка (1990) під назвою “De profundis”¹. Композитор намагається узгодити ігрову природу концерту з проблематикою лірико-філософського плану – осмислення одвічних питань життя та смерті. Перед нами постає біблійний образ людини, яка звертається до Бога з безодні відчаю та глибокої темряви. Це, безумовно, вплинуло на музичну драматургію Концерту, змінивши звичне співвідношення його частин. Композиційну структуру твору складають три частини, з яких перша та третя написані в повільному темпі, а друга – у швидкому.

Характерною тенденцією творчості українських композиторів останніх двох десятиліть є переосмислення вихідного жанру: відбувається або його внутрішня трансформація, або симбіоз декількох жанрових утворень при провідній функції одного з них. Саме таку вільну взаємодію генетичних джерел репрезентує Шоста камерна симфонія (Концерт) “Тривоги осінніх днів ...” Є. Станковича (1993). Партитура аналізованого твору поєднує ознаки симфонії та концерту для валторни з камерним ансамблем. Крім того, виконання трьох частин Шостої камерної симфонії attacca надає їй смислової єдності, а також утворює цілісну монолітну композицію поемного типу.

Музично-драматургічний розвиток Шостої камерної симфонії побудований за принципом “дія – споглядання” з типовою для нього зміною драматичного плану на медитативно-споглядальний. Таким чином, рух від вивільнення внутрішньої експресії до філософського самозаглиблення спричинив жанрову модуляцію від концерту до симфонії. Концертність у творі виявляється також і в яскравій індивідуалізованості голосів партитури, їх тембровій та образно-тематичній самостійності.

Шоста камерна симфонія Є. Станковича є надзвичайно звукобарвистою. Її партитуру, сповнену призвуками, шерхотами, звуковими спалахами, можна порівняти із витонченим акварельним малюнком. Три частини симфонії “Тривоги осінніх днів ...”, кожній з яких автор також дав програмну назву (I – “Світанкові ...”, II – “Денні ...”, III – “Вечірні ... Нічні ...”) являють собою колористичні квазі-імпресіоністичні картини, що відтворюють живописно-звуковий світ образів, характерних для певного часового стану дня і ночі.

Специфічною ознакою сучасного українського концерту є запозичення закономірностей кінодраматургії. Важливим компонентом, вищерозглянутої композиції є використання кінематографічних принципів: кадрового монтажу, зміни планів, переходів із часового простору “звичайного кадру” до рапідної зйомки.

Звернення до прийомів кіно стало характерною рисою багатьох творів О. Костіна, зокрема “Сербського капричіо” для труби і камерного оркестру (1997). Цей твір виник як своєрідний акт протесту композитора проти бомбардування Югославії в 1994–1995 роках. Автора у цьому концерті можна порівняти з режисером, що “монтує” кадри відповідно до свого художнього задуму. А музика у “Сербському капричіо” О. Костіна постає як документ часу.

Ефект кінодокументалістики виникає у зв’язку з використанням композитором методу цитування. У творі, який являє собою одностайний цикл (сонатна форма з рисами поемності та сюїтності), за словами автора, звучать оригінальні сербські пісні – “Uz’o deda svog unuka” та “Kolo Kostino”.

Перша з них (Allegretto) слугує монтажною “вклейкою” між головною (Vivo) та побічною партією (Lento) і, таким чином, видозмінює базисну структуру сонатної форми. Прийом “монтування кадрів” О. Костін також використовує на межі з’єднання розробки з репризою – звучить пісня “Kolo Kostino” (ц. 19). Зазначимо, що цитування автором оригінальних сербських пісень розширює структуру твору та надає йому рис сюїтності.

Драматургічна роль ліричного епізоду концерту – Lento викликає аналогії з іншим кіноприйомом – “напливом”, коли події ніби призупиняються, і на перший план виступають думки та почуття героя. У цьому випадку музика Lento виражає переживання автора щодо цих трагічних подій.

Специфічний жанровий різновид концерту – потрійний¹ концерт-соло, репрезентує Концертину для трьох солістів (двох труб та тромбона) “Маски” Л. Колодуба (2001). Твір являє собою чергування шести різнохарактерних мініатюр, що зовні надає йому рис сюїтності,

¹ У 1994 році був створений Концерт для трьох труб з оркестром Я. Лапинського, який на даний час існує лише у формі аудіозапису. Твір, за словами В. Посвалюка, написаний у сучасному стилі, має певні технічні й ансамблеві труднощі. Концерт вперше був виконаний і записаний у фонд Українського радіо ансамблем трубачів у складі О. Корна, К. Посвалюка, І. Барановського / Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні / В. Т. Посвалюк. – К.: КНУКІМ, 2006. – 400 с.

¹ De profundis clamavi – початок псалому, який читали над умираючою людиною.

а також засвідчує тенденцію індивідуалізації композиційних рішень сучасного концерту для мідних духових інструментів.

У Концертино яскраво виявляється вплив романтичної музичної культури. Сама ідея циклу – миттєва зміна масок, вражень, безумовно, викликає асоціації з “Карнавалом” (цикл фортепіанних мініатюр) Р. Шумана. Водночас твір характеризує сучасна музична мова, а також використання новітніх композиторських технік.

Важливу роль у драматургії твору відіграє перша частина циклу – *Sostenuto*. Вона ґрунтується на граціозній та ліричній темах, що стають конструктивним стрижнем композиції та викликають асоціації з образами Флорестана та Евсебія з “Карнавалу” Р. Шумана.

Друга частина (*Con moto*) – швидка, характеризує активну сторону героя. Тема граціозного характеру першої частини, що лежить в основі музично-тематичного матеріалу даного розділу, постає у різноманітних ритмічних та фактурних варіантах.

Третя частина (*Ігри*) яскраво відтворює одну з характерних ознак жанру концерту – “змагання”, у даному випадку між трьома солюючими інструментами. В експозиційному блоці музично-тематичний матеріал формується почергово солістами, що нагадує пуантилістичну техніку письма. Тому тематичні лінії двох труб та тромбона являють собою чергування окремих звуків та пауз.

Четверта частина (в старовинних шатах, fuga) (*Moderato*) відіграє роль ліричного центру в драматургії циклу. Вона стає осередком споглядальності, ліричних роздумів, і, таким чином, створює контраст до попереднього розділу Концертино. Інтонаційне ядро теми фуґи утворює матеріал першої частини, підкреслюючи симфонічні риси розвитку композиції.

В основі драматургії п'ятої частини (*Діалоги*) Концертино лежить протиставлення-діалог двох контрастних тем – маршової та вальсової, що підкреслює діалогічну природу жанру концерту. При оформленні музично-тематичного матеріалу композитор використовує прийоми алеаторики [ц. 43, 45]. Чергування маршової та вальсової тем відтворює атмосферу карнавалу, для якого характерним є зміна масок, вражень.

У свою чергу, фінал Концертино (*Паради*) представляє всіх героїв-масок, які брали участь у карнавалі, і, таким чином, виконує підсумовуючу функцію у циклі. Музично-тематичний розвиток вирізняється стрімкістю розгортання, частою зміною темпів та фактурних планів. Цей, свого роду, строкатий калейдоскоп тем та

образів об'єднує проведення граціозної та ліричної тем (*Andantino*) з першої частини, яке завершує фінал, а також надає структурі твору рис наскрізності та симетрії.

Отже, жанр концерту для мідних духових інструментів являє собою розгалужене й водночас цілісне явище, складовими якого є концерти для труби, валторни, тромбона, туби. Упродовж другої половини ХХ століття цей жанр пройшов значний еволюційний шлях, в якому визначено початковий етап формування (1950–1960), наступний етап стабілізації іманентних ознак та типологічних рис, досягнення повноти жанрового складу цієї галузі (1970), а також найбільш активну стадію розвитку, пов'язану з жанрово-стильовою модифікацією та різновидами трансформації концертного жанру для мідних духових інструментів.

Стильові засади концертних творів 1950–1960-х років ґрунтуються на традиціях українського епіко-жанрового симфонізму та західноєвропейського музичного мистецтва. Концертні твори за участю солюючих духових 1970-х років апелюють до традицій неоромантизму у найбільш нейтралізованих його проявах.

У 1980-х роках стильовий спектр концерту для мідних духових інструментів збагачується неокласицистською тенденцією та впливом “нової фольклорної хвилі”, що самотутньо відображає їх національну специфіку (твори Л. Колодуба).

У 1990-х роках відбувається активне розширення неостильових тенденцій вітчизняного концерту для мідних духових інструментів: з'являються твори, позначені впливами необароко (Д. Киценко), естетики експресіонізму (С. Зажитько).

Процеси оновлення жанру вітчизняного концерту за участю солюючих мідних духових інструментів 1950–1990-х років характеризуються появою його оригінальних типологічних різновидів. У 1950–1970-х роках синтез симфонії та концерту призвів до формування концерту-симфонії (О. Красотов), що є важливим напрямом трансформації жанру і засвідчує його розвиток та оновлення.

У 1980-х роках відбувається створення камерного різновиду вітчизняного концерту для мідних духових інструментів та його жанрових модифікацій: одночастинного камерного концерту, жанру концертино. Досить оригінальний різновид жанру окресленого періоду часу – подвійний концерт – репрезентує Українське концертино для двох валторн з оркестром Л. Колодуба.

У 1980-х роках продовжує свій розвиток жанр великого симфонізованого концерту, специфічними різновидами якого є концерт-поема (Л. Юріна), а також концерт-монолог (Б. Синчалов), що виник унаслідок посилення впливу ліричного начала на драматургію та засоби виразності концертних творів зазначеного хронологічного відтинку.

Своєрідність досліджуваного жанру на сучасному етапі полягає в тому, що він органічно асимілює риси інших жанрів і навіть інших видів мистецтва, зокрема кіно (О. Костін).

Специфічною ознакою концертних творів для мідних духових інструментів 1980–1990-х років є те, що практично кожен твір засвідчує процес модифікації жанру на сучасному етапі його розвитку та претендує на унікальність серед інших творів. Успадкувавши європейські традиції, український концерт для мідних духових інструментів розширив їх багатьма оригінальними національними здобутками: на початку XXI ст. Концертино для тромбона і фортепіано Л. Донник, “Байки” для валторни та фортепіано В. Ніколаєва, “Deo Volentum” для туби та струнного квартету А. Томльонової, “Маятник” для тромбона та маримби О. Щетинського та багато інших, що вимагають подальшого дослідження розвитку вітчизняного концерту для мідних духових інструментів.

НАРОДНІ МУЗИЧНІ ТРАДИЦІЇ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ДЕЗИДЕРІЯ ЗАДОРА

З плином часу приходить чітке розуміння особливої ролі творчої постаті Деzydерія Задора у розвитку української професійної музичної культури. Високоосвічений інтелігент, фаховий музикант-універсал, що яскраво і значимо проявив себе у виконавстві, композиторській творчості, педагогіці, фольклористиці, музично-громадській діяльності.

Д. Задор залишив творчу спадщину, яка вивчається і надихає наступні покоління музикантів¹. Його музика – прекрасна, поетична, талановита, свіжа й оригінальна за змістом, різнохарактерна за жанрами, світла і чиста, як цілюще гірське повітря, духмяна і багатобарвна, мов карпатські ліси, прозора й глибока, як полонинська криниця. “Кожна грань цієї людини – це наше сьогоднішнє і майбутнє надбання, достойне розвитку в кращих європейських музичних традиціях – продовжене у його численних учнях, у магнітофонних записах його романтичної витонченої віртуозної гри, у світлій пам’яті про нього як людину і, звичайно ж, його глибокій і різножанровій прекрасній музиці, яка несе в собі споконвічну віру в світле, розум, гармонію, мир, майбутнє. І нехай деяким витонченим естетам і невгамовним авангардистам вона може здатись надто традиційною, проте у шаленому вирі глобальних трагедій прозорість, урівноваженість, мудрість і разом із тим безпосередність, свіжість емоцій музики Деzydерія Євгеновича стають рятівним оазисом, у добровільному прекрасному полоні якого повертаються до нас надія і віра в добро, світле майбутнє, любов до людини, до ближнього”, – писав учень композитора В. Теличко².

Задор Деzydерій Євгенович (20.10.1912, Ужгород – 16.09.1985, Львів) – піаніст, диригент, композитор, фольклорист, педагог,

¹Теличко В. Ф. Деzydерій Задор – непересічна особистість (до 100-річчя з дня народження) / В. Ф. Теличко // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Сер. : Історія. – 2012. – Вип. 28. – С. 27.

² Рак Я. Творчий портрет Деzydерія Євгеновича Задора: монографічний нарис / Я. Рак. – Ужгород : Закарпаття, 1997. – С. 6.

заслужений діяч мистецтв України (1972)¹. У 1934 році закінчив Празьку консерваторію по класу фортепіано, органа і хорового диригування, у 1938 р. – школу вищої майстерності в Празі. У 1936–1939 рр. виступав як піаніст у Чехословаччині, Угорщині, Польщі та Румунії. З 1938 р. – викладач музики в навчальних закладах Закарпаття. В 1945–1963 рр. – викладач Ужгородського музичного училища, 1954–1963 рр. – художній керівник Закарпатської філармонії. З 1963 по 1985 рр. – викладач (з 1978 р. – професор) Львівської консерваторії імені М. Лисенка, член правління Львівської організації СКУ².

Діяльність Д. Задора пов'язана зі становленням музичної культури Закарпаття – музичної освіти, виконавства, вивчення фольклору. Сучасники визнають його митцем високої культури, універсальною освіченості, інтелігентною, багатогранною людиною, ерудованою в різних сферах мистецтва, гордістю закарпатського краю³. Як композитор він став виразником своєрідності закарпатських національних музичних традицій (українських, угорських, чеських, словацьких, румунських тощо) у поєднанні з професіоналізмом європейської школи. Тому не дивно, що його твори насичені народним колоритом, що в них він змальовує сині гори, квітучі долини й бистрі ріки. Глибоко народний талант Д. Задора виріс із народної пісні і постійно збагачувався нею, тому композитора сміливо можна вважати родоначальником закарпатської школи професійного музичного мистецтва.

Використання національних музичних традицій в оригінальних творах є однією з найсуттєвіших рис композиторського стилю Д. Задора, який ставився до національних традицій як до невід'ємної складової власного мислення. Це виявляється насамперед в образно-емоційному строї його музики. Різноманітні елементи закарпатської музичної стилістики органічно увійшли в особливу манеру висловлювання композитора, стали основним джерелом її формування.

¹ Енциклопедія сучасної України : енциклопедія у 25 т. / Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. – Т. 10 : 3–Зор. – К. : Національна академія наук України, 2010. – С. 100.

² Горзов Е. Столітній маестро : основні віхи життя і творчості Д. Задора [Електронний ресурс] / Е. Горзов // Київське музикознавство: зб. статей – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2013. – Вип. 46. – Режим доступу : <http://glierinstitute.org/ukr/digests/046/4.pdf>

³ Гошовський В. Заметки о музыкальной жизни Закарпатья / В. Гошовський // Укр. сов. музика : статті. – К. : Сов. композитор, 1960. – С. 75.

“Безмежно закоханий у красу рідної землі, увібрав він у своє серце всі чари пісенних скарбів, усі радощі й смутки її сопілок і цимбалів, бунтарську героїку трембітяних закликів”, – писав про композитора у статті “Співець Закарпаття” А. Кос-Анатольський¹.

Особлива привабливість музики Д. Задора полягає у безпосередньому відтворенні стилістики національного мелосу. Композитор прекрасно знав і розумів народну музику свого краю, органічно відтворював багатства закарпатської народнопісенної та інструментальної музики, поспівки, звороти, цілий ряд інших своєрідних особливостей регіону.

Велике значення для формування композиторського стилю Д. Задора мали його творчі зв'язки з Б. Бартоком – унікальним в історії музики прикладом поєднання багаторічної інтенсивної діяльності блискучого вченого-фольклориста і геніально обдарованого композитора. Своєрідний композиторський стиль угорського митця, як і Д. Задора, пов'язаний із збирацькою діяльністю народної творчості. Музична манера Б. Бартока близька Д. Задору концертністю творів, художньою цілісністю, використанням яскравих національних елементів. Обидва композитори досконало володіли мистецтвом наслідування народній пісні, вміли відтворювати не тільки образ, але й певний фольклорний жанр, запозичували у свої твори національні музичні традиції, спираючись на фольклорне походження засобів виразності, манеру народного музикування, формування тематизму на основі типово народно-інструментальних фігурацій і пасажів.

Спадщина Д. Задора відрізняється різноманітною палітрою жанрів. У ній є кантата (“Карпати”), сюїти, монолог для баритону з оркестром (“Лист до львівських друзів”), музична картинка (“В селі”), фантазії, симфонічна поема (“Верховина”), рапсодії, варіації, сонати, етюд і обробки народних пісень.

Д. Задор у своїй творчості по-різному звертається до фольклору. В деяких творах він орієнтується на конкретні фольклорні зразки. Для фортепіанних творів характерно відтворення в епізодах і на рівні цілого твору особливостей конкретного фольклорного жанру й атмосфери його виконання (наслідування манери народного музикування – скрипки, цимбалів), інтуїтивне відтворення народної музики, при якому національна визначеність виявляється в емоційному мисленні композитора.

¹ Кос-Анатольський А. Співець Закарпаття / А. Кос-Анатольський // Музика. – 1972. – № 4. – С. 21.

З двох типів звернення до національних традицій у професійній музичній творчості (підсвідомого, тобто стихійного, і свідомого – цілеспрямованого) у Д. Задора є обидва: композитор підсвідомо вибирає інтонації національної музики у власну лексику і свідомо використовує цитати чи імітування зразків національних традицій. У творчості композитора спостерігається опосередкований вид взаємозв'язку в системі “композитор – фольклор”, який виникає при значній переплавці елементів національних традицій, розчиненні їх “тексту” в авторському “контексті”. Цей вид взаємозв'язку при свідомому типі перетворення фольклору є основою національного стилютворення Д. Задора, що звільняє творчі фантазії композитора від обов'язкового цитатного звернення до національних музичних традицій і дозволяє створювати музику національну за духом, використовуючи будь-яку форму контактів. Два види взаємозв'язку конкретизуються в чотирьох формах: цитуванні, стилізації, використанні “зовнішніх” ознак та “внутрішніх” особливостей національних музичних традицій. Д. Задор використовує національні народно-музичні зразки, які можуть бути дещо переосмислені (цитування), створює оригінальні теми, опираючись на національно-музичні жанри (стилізація) і використовує “зовнішні” ознаки національних традицій у вигляді характерних ритмоінтонацій та зворотів без опори на жанри народної музики.

Основними принципами структурного методу звернення до національних традицій є гносеологічний (пізнавальний), аксіологічний (оціночний), формотворчий (конструктивний) та мовотворчий. Вони взаємодоповнюються, але змінюється їх ієрархія в залежності від вимог часу та індивідуальності композитора.

У стилі Д. Задора провідним є пізнавальний принцип, що зароджується в творчості композиторів, які прагнуть побачити життя народу його очима, зрозуміти дійсність, як її розуміє народ. Цей процес спрямований на ретельне вивчення національних традицій і їх “натуральне” втілення в професійній творчості. Він проявляється у тих митців, які, як і Д. Задор, поєднують композиторську діяльність з фольклористичною. Такий підхід до національних традицій зумовлює широке використання фольклорно-цитатних конструкцій, що стає важливим інтонаційно-образним засобом вираження національної своєрідності Д. Задора, зокрема його фортепіанних творів.

У фортепіанних творах Д. Задора, особливо в Концерті для фортепіано з оркестром е-moll, відчувається прагнення глибше пізнати

та відтворити риси національного побуту і характеру музики, домогтися максимального наближення до першоджерел через широке використання конкретних народнопісенних та народнотанцювальних інтонацій з яскраво вираженою жанровістю, що є ознакою аксіологічної установки в методі звернення до національних традицій.

Фортепіанна творчість Д. Задора є невід'ємною частиною його багатогранної спадщини і в ній, як і в усіх творах композитора, втілені найрізноманітніші музичні традиції. Фортепіанні твори Д. Задора – яскравий приклад глибокого проникнення композитора у сферу закарпатських національних традицій. Їх особливий неповторний колорит зумовлений тонким відчуттям краси природи, радісним сприйняттям життя, поетичними звуковими красвидами та картинами народних свят.

З фортепіанної спадщини Д. Задора відомі такі твори:

- “Закарпатська сюїта” для фортепіано з оркестром (1949);
- “Етюд” с-moll (1952);
- “Соната” h-moll (1960);
- “Концерт для фортепіано з оркестром” е-moll (1965).

Є відомості про існування ще двох фортепіанних творів Д. Задора. Припущення про існування “Парафраз на тему з опери С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм” (1960) висловлює дослідник творчості композитора Я. Рак¹. Згадку про інший твір – “Закарпатську рапсодію” знаходимо у В. Гошовського².

З названих творів вийшли друком у видавництві “Музична Україна” та “Мистецтво” тільки Етюд с-moll (К. : Мистецтво, 1952) і “Концерт для фортепіано з оркестром” (К. : Музична Україна, 1972). Інші твори залишились в рукописах. На даний момент за підтримки члена СКУ, заслуженого діяча мистецтв України В. Теличка підготовлено до друку Сонату h-moll.

Етюд с-moll – один з перших фортепіанних творів композитора. У ньому відчувається вплив загальних тенденцій розвитку українського етюда 50-х років ХХ століття. У минулому рівень побутового музикування і професійної підготовки національних композиторів не міг створити відповідних умов для розвитку такого специфічно складного жанру, яким є фортепіанний етюд. Про деякі

¹Рак Я. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора : монографічний нарис / Я. Рак. – Ужгород : Закарпаття, 1997. – 36 с.

²Гошовський В. Заметки о музыкальной жизни Закарпатья / В. Гошовський // Укр. сов. музыка: статьи. – К. : Сов. композитор, 1960. – С. 75.

тенденції початкової фази розвитку цього жанру можна судити за окремими зразками. Перша з них полягала у вкрапленні деяких лістівських прийомів у загальну манеру салонно-віртуозного письма (етюд-фантазія “Щасливіці” А. Єдлічки, етюд “Метелик” Р. Зентарського); друга – в поєднанні технічних завдань з типізацією змісту в танці (“Етюд-козак” ор. 101 М. Завадського, “Етюд на зразок польки” ор. 3 П. Сокальського). З часом виникає інтерес до художньо-інструктивного етюда (“Етюди з арпеджіо” ор. 5 В. Пухальського).

Першим великим циклом етюдів в українській фортепіанній музиці стали “Етюди” ор. 8 В. Косенка, створені протягом 1922–1923 років. У них виявилася романтична традиція в розвитку жанру етюда, започаткована в світовій фортепіанній мініатюрі блискучою натхненністю етюдів Ф. Шопена й Ф. Ліста.

Романтичний етюд – поняття, що включає в себе широку за типовими характеристиками образну сферу і розвинену систему виражальних засобів. Сюди можуть бути віднесені також зразки вітчизняного художнього етюда І. Ласковського, І. Генішти та Дж. Фільда. В кінці 20-х рр. ХХ ст. розробка жанру поряд з великими циклами здійснювалася у вигляді невеликих циклів та окремих композицій. Перші зразки малих циклів та окремих п’єс становлять “Етюди” ор. 9 Г. Таранова (1928), “Чотири етюди” та етюд “Карусель” К. Шиповича (1928), “Етюд” М. Коляди (1929), “Концертні етюди” ор. 9 І. Белзи (1930). У наступні роки літературний фонд жанру поповнювався кількісно найінтенсивніше етюдами романтичного типу з різними технічними завданнями. Серед них – “Хроматичний етюд” ор. 24 № 10 Г. Таранова, “Три етюди” В. Сечкіна, “Етюд” ор. 9 № 4 М. Дремлюги.

До найкрупніших досягнень українського віртуозного піанізму 60–70 років ХХ століття слід віднести “Концертний етюд-рондо” Б. Лятошинського та етюд “Вічний рух” М. Сільванського, які є етюдами експресивного типу. Окремо слід зазначити про існування в українській фортепіанній музиці етюдів-картин. Їх жанрове розшифрування досить широке, що може існувати як без поданої композитором програми, так і програмно (у вигляді назви або сюжетної конкретизації); тому до етюдів-картин примикають і етюди без терміну “картина”. В українській фортепіанній творчості зафіксована картинність – як важливий первісний компонент художнього задуму – вперше увійшла в етюди експресивного та романтичного типу. Ця фіксація стосується відображення чуттєво-психологічного стану

людини, навіяного спогляданням природи (“Меланхолійний етюд” В. Косенка, етюд “Осінь” І. Белзи), загального характеру об’єкта відображення (етюд “Карусель” К. Шиповича). Вона також конкретизувала подвійну жанрову характерність п’єси (“Етюд-скерцо” ор. 5 М. Вілінського, “Етюд-ноктюрн”, “Етюд-інтермеццо”, “Етюд-легенда” І. Белзи).

Етюд *c-moll* Д. Задора є яскравим прикладом романтичного етюда-картини. Карпатського колориту твору надає використання композитором “гуцульського ладу” (натуральний мінор з IV і VII підвищеними ступенями) із підкресленням плагальних тонів – II і IV ступенів ладу, імпровізаційний розвиток тематичного матеріалу, імітація гри народного скрипаля. Для твору притаманна ладова перемінність протягом звучання, що характерна для гуцульських і угорських народних пісень. Тут варіантності підлягають III, VI, VII ступені. Вільну манеру народного музикування нагадують початкові вступні поспівки, для яких властивими є вузькооб’ємний діапазон, варіантність і переміщення на певний інтервал наступного епізоду, зміна розміру твору в кінці фрази, ніби затягування темпу, використання фігурацій різних видів: секстолі, квінтолі, тріолі, арпеджійовані пасажі тощо.

Теми етюда дуже колоритні, завдяки чому він схожий на поетичну замальовку, в якій прослідковуються риси сонатного *allegro*. Перша частина активна, як головна партія, нагадує гру народного скрипаля, який, задивляючись на природу, за допомогою інструмента відтворює свої почуття. Друга частина (що виконує роль побічної партії) – лірична, тонально нестійка, образ мальовничої карпатської природи. Риси розробковості має третя частина – активна, енергійна, побудована на хроматизмах, основним принципом розвитку якої є “ходіння” по тональностях. А далі, як реприза, знову звучить тематичний матеріал першої та другої частини. В етюді *c-moll* яскраво виражений опосередкований вид звернення до національних традицій, що особливо відчувається в їх розчиненні в авторському тексті.

Соната *h-moll* є прикладом підсвідомого типу звернення до фольклору з використанням “зовнішніх” ознак національних традицій. Композитор дуже критично ставився до своїх творів, їх досконалості, і саме тому Сонату *h-moll* він не вважав повністю завершеним твором, хоча вона тепло сприймалася і критиками, і слухачами. Відомо, що до 20-х рр. ХХ століття жанр сонати залишався осторонь творчих прагнень українських композиторів. До цього часу були створені

тільки поодинокі зразки, які з'являлися через великі проміжки часу. Так, сонати Д. Бортнянського написані ще у 80-х рр. XVIII ст., Соната М. Лисенка a-moll – майже століттям пізніше, твори Я. Степового, В. Барвінського, В. Косенка – на початку ХХ ст. Першою значною віхою на шляху послідовного розвитку сонатного жанру, як і всієї камерно-інструментальної музики в Україні, стали 20-ті рр. ХХ ст. Справжній “ренесанс” фортепіанної сонати настав у 60-х рр. ХХ ст.

Серед зразків сонатного жанру в згаданий період спостерігаються різні лінії його розвитку. Одна з них пов'язана з традиціями реалістичної музики та національної класики, де основою стилеутворення був фольклор. Вона представлена переважно сонатами І. Берковича, В. Кирейка, М. Степаненка, Л. Соковніна, В. Тилика, М. Тица, Ю. Щуровського та інших.

Романтична лінія розвитку жанру сонати представлена “Сонатною-баладою” М. Степаненка, “Сонатною-поемою” В. Філіпенка, “Сонатною-баладою” Т. Сокаєвої, “Героїчною сонатною” О. Жука, Другою сонатною В. Кирейка, Другою сонатною В. Сечкіна, Сонатною В. Тилика, Першою і Другою сонатами Ю. Іщенко, Другою сонатною О. Ківи та інших. Деякі твори цього періоду представляють неокласичний напрямок розвитку сонатного жанру (“Класична соната” і Перша соната В. Сільвестрова, Перша та Друга сонати Я. Верещагіна позначені впливом сухувато-ділового піанізму П. Хіндеміта, неокласицизму І. Стравінського), в інших проступають конструктивістські моменти (Соната Є. Станковича, сонати О. Ківи), а Третя соната М. Сільванського продовжує традиції С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича.

Для Сонати h-moll Д. Задора притаманне поєднання романтичної образності та принципів сонатності (використання одночастинної форми поемного типу) з фольклорними інтонаціями, елементами сучасної стилістики та камерності висловлювання. Твір відзначається психологічною гостротою особистого переживання, насичений яскравим тематизмом – основним носієм образного змісту. Мелодика виступає провідним компонентом сонати, де поєднуються розповідні й дійові елементи: споглядальна картинність і стихія національного танцю.

Використання особливостей будови численних народних мелодій – опора на I і V ступені ладу зустрічається в головній партії сонати. Тема розповідного характеру, побудована на двох висотних варіантах однієї фрази, співвідношення між якими квінтове, що характерне для

закарпатських народних мелодій. Тема тонально нестійка, імпровізаційного характеру, властива для музикування угорських та румунських скрипалів, троїстих музик. У другому проведенні в супроводі композитор використовує хроматичні ходи із синкопованим ритмом, підголоскову поліфонію в народному стилі.

Такого ж плану і побічна партія сонати, що вступає на pianissimo в нижньому регістрі і нагадує чоловічий танець. Тут автор звертається до ударно-токатного піанізму. Гармонія ускладнена активним використанням хроматизмів і альтерацій, а ледь помітна секвенційність перетворюється в один із принципів розвитку партії. У творі є ще одна побічна (або заключна) партія кантиленного характеру, що асоціюється з картиною природи карпатських гір. У ній наявна спроба наслідування ударних звучань нетемперованого фольклорного інструмента (наприклад, цимбалів), що реалізується за допомогою секундних співзвуч із форшлагом у високому регістрі. “Ходіння” по тональностях, секвенції – основний принцип розвитку розробкової частини сонати, напруження збільшується за допомогою стрімких пасажів по всьому діапазону фортепіано. Реприза динамізована, носить життєстверджуючий характер. Соната обрамлена вступом і епілогом (по 3 такти). Епілог, який цілісно вливається в загальний настрій твору, дописаний дочкою композитора Ізабеллою Задор.

Соната h-moll та Етюд c-moll Д. Задора – приклад втілення опосередкованого підсвідомого методу звернення до національних традицій з перевагою гносеологічної установки, чим значно відрізняються від Концерту для фортепіано з оркестром.

Концерт для фортепіано з оркестром e-moll є логічним продовженням музичної мови і стильових особливостей композитора з перевагою в методі звернення до національних традицій аксіологічного (оціночного) принципу, що виявляється в намаганні автора максимально наблизитися до першоджерел.

Жанр сольного концерту займає важливе місце у творчому доробку Д. Задора. Обидва його концерти – фортепіанний (1966 р.) і цимбальний (1982 р.) – свідчать про зрілий стиль композитора. Зацікавленість цим жанром обумовлена артистичною натурою Д. Задора – піаніста й диригента. Концертність, за дослідженнями, відображає тип особистості, що поєднує в собі творця та артиста. На відміну від симфонії, з її схильністю до узагальнень та об'єктивного тону, концерт є проявом індивідуальності. Характерно, що у кожного

митця він має свій неповторний стиль, який визначає національну приналежність.

Жанр фортепіанного концерту в українській музиці особливо проявив себе у 30-ті роки ХХ століття. Першим фортепіанним концертом в Україні, однак не зовсім зрілим, був концерт В. Фемеліди (1926 р.). Зразки концертного жанру цього періоду представлені у творчості В. Барвінського, В. Борисова, М. Гозенпуда, Г. Жуковського, В. Косенка, М. Скорульського, Б. Яровинського. Однак не всі ці твори були повноцінні, змістовні, іноді не вистачало композиторської майстерності. Особливу роль у становленні національного концертного стилю відіграв Л. Ревуцький. При різноманітності творчих “взаємовідносин” композитора з фольклором (від цитування – до створення оригінальних тем із стильовими ознаками народної творчості) його Другий фортепіанний концерт (1934 р.) відзначається художньою цілісністю та національною самобутністю.

Починання Л. Ревуцького продовжили М. Гржибовський та М. Дремлюга, які розвинули лірико-романтичну лінію, опираючись на фольклорні першоджерела, О. Жук (“Концерт-балада”), С. Людкевич (“Варіації для фортепіано з оркестром”), В. Нахабін, М. Тіц (“Концерт-поема”), І. Шамо (“Концерт-балада”). Багатогранний програмний концерт епіко-ліричного та драматичного плану створили А. Штогаренко (“Партизанські картини”) та Б. Лятошинський (“Слов’янський концерт”). До жанру концерту зверталися Д. Задор, А. Кос-Анатольський, Т. Маєрський, Б. Фільц та інші.

Концерт для фортепіано з оркестром e-moll Д. Задора можна віднести до типу лірико-романтичного концерту, який відзначається яскравою самобутністю й колоритністю. Стимулом для написання твору послужив переїзд автора до Львова у 1963 р. Влітку 1964 р. була написана перша частина концерту, а ще через рік – друга частина й фінал. Прем’єра відбулася восени 1966 р. в авторському виконанні партії фортепіано з симфонічним оркестром Київського радіо й телебачення (диригент І. Сімович). Потім з великим успіхом твір виконувався у Львові, Ужгороді. 24 лютого 1967 р. Д. Задор виступав як соліст-виконавець у симфонічному концерті львівських композиторів, на якому виконав концерт із величезним успіхом.

Твір тісно пов’язаний з національними мотивами. Д. Задор використовував їх не тільки з колористичною метою для створення етнографічно-барвистої картинності, але й прагнув проникнути

в глибини народного мислення, народного духу. Великого значення в розкритті найрізноманітніших образів композитор надавав національним елементам: споглядальним, ліричним, драматичним, народно-побутовим тощо. Автору вдалося в звуках передати барвисту гірську природу Карпат, елементи народного святкування, оркестровими барвами імітувати звучання музичних інструментів тощо. Велику роль відіграє драматургія тембрів, а саме “монологи” в оркестрі, поспівки коломийкового характеру. Образний стрижень виявляється через ліризм і танцювальність з опорою на національне музичне підґрунтя, вплив народного інструментального музикування.

Гармонічна мова концерту не виходить за межі неоромантичних гармоній і обумовлюється характером музики (так, більш ліричні образи – діатонічного складу, а емоційні, схвильовані – хроматизовані). Композитор для створення образу не шукає якихось оригінальних гармоній, або чогось показного, відчувається щирість і простота у розкритті художнього задуму. В тональному плані переважають терцеві співвідношення тональностей. Це помітно вже у першому проведенні головної й побічної партій.

Композиція твору має трьохчастинну будову, в якій:

I частина – активне сонатне *Allegro energico*;

II частина – поетична пейзажна замальовка *Moderato sostenuto*;

III частина – *Allegro vivace*, народно-жанровий фінал, заснований на коломийці.

Перша частина (*Allegro energico e-moll*) написана у сонатній формі зі вступом, органічно пов’язаним з головною партією. Вступ звучить велично, рішуче й енергійно. Акорди “дзвонів” у партії фортепіано, що заклично відкривають твір, супроводять тему невеликого діапазону, яка проходить в оркестрі паралельними октавами і побудована на розкладеному тонічному тризвуку. Однак введення в мелодію підвищеної квати, зупинка на терцевому звуці і наступний перехід до доміантового звуку в оркестрі вводить у загальний величний настрій елемент неспокою: звучить запитання, яке вимагає подальшого розвитку. Насичені акорди в партії фортепіано підсилюють енергійний, рішучий характер звучання теми в оркестрі. Поступово динаміка згасає. Вольовий, активний початок, що становить тематичне зерно головної партії, змінюється пасторально-ліричним проведенням теми у соло дерев’яних духових на фоні “прозорих” переборів арпеджіюваних пасажів у фортепіано – уже зм’якшеної, задумливої. М’які переливи у фортепіано поетично

супроводжують її. Звучання в оркестрі знову гасне, а низхідний фортепіанний пасаж призводить до появи завершеної теми головної партії першої частини *Allegro energico*. Пунктирний ритм, стрибок на дециму, “гуцульський” лад (IV і VII підвищені ступені мінору) надають енергійній темі гострого й збудженого характеру, карпатського колориту. У супроводі оркестру рішучі стрибки октавами з домінанти на тоніку надають рис героїки. В подальшому розвитку музичного матеріалу, в переключках фортепіано й оркестру звучать елементи головної партії.

Зв’язкова партія, яка виникає з кульмінації, продовжує розвиток попередньої теми (однак з’являється елемент кантилені), і завершує його дзвоновим остинатним перебором. Модуляція зв’язкової партії приводить у паралельну тональність G-dur, в якій з’являється побічна партія *Moderato e molto cantabile*, що відповідає традиціям класичного концерту. Характер побічної партії м’який, наспівний, ліричний. Її тема має свій прототип – вона близька до обробки народної пісні Д. Задора “Колисала я” (за мелодичним контуром та заколисуючим характером). Пісенний характер побічної теми підкреслюється чітким розмежуванням мелодії і баркарольним супроводом. Тиха динаміка, помірний темп, “теплий” тембр струнних відповідають спокійному тону колискової. Поступово тема набирає динаміки, посилюється акордовою фактурою, діалогічно переходячи від оркестру до соліста.

Перетворення “колискової” побічної партії в “маршову” заключну партію, побудовану на матеріалі побічної, загострює ритм у мелодії. Остинатні маршоподібні акорди в оркестрі знаменують початок розробки, в якій композитор розвиває активний елемент головної партії (*Allegro energico*), що проходить в різних тональностях. Перед репризою в кульмінації розробки вводиться фугато оркестру, яке будується на інтонаціях теми зі вступу.

Реприза I частини твору динамізована, скорочена. Побічна партія викладена в одноіменному мажорі (E-dur). На матеріалі побічної партії відбувається модуляція в Es-dur і в цій тональності починається каденція соліста пасторальна замальовка, яка плавно вводить у загальний розвиток твору. В кодї на фоні стрімких арпеджіо в супроводі тема вступу звучить підкреслено категорично, обрамляючи першу частину концерту.

Друга частина концерту (*Moderato sostenuto a-moll*) – ліричний спогад, роздум, забарвлений в елегійні тони. Вона написана в складній трьохчастинній формі. У вступі відчувається імітація награвання

сопілки – спокійна, задумлива, сумна. В основі другої частини лежить чарівна тема, що переходить від партії оркестру до фортепіано. Вона має свій пісенний прототип. Композитор створив оригінальну тему, відштовхуючись від мелодії, записаної ним народної пісні про долю “Пливе кача по Тисині”¹. В оркестровому пасторальному супроводі спокійно переміщуються м’які і прозорі акорди. Тиха динаміка, помірний темп, високий регістр, підголоскова фактура надають темі ліричного, тендітного і ніжного характеру. Жалібний відтінок створюють коливання IV натурального і IV підвищеного ступеня, як у плачах-голосіннях, невеликі діапазони поспівок (оспівування малотерцевої інтонації), низхідне закінчення фраз. В ритмічному малюнку мелодії з’являються схвильовані тріолі і квартолі, неспокійно звучать тріолі в оркестрі. Усе це призводить до зміни характеру музики.

Середина – розділ із рапсодичними імпровізаціями в угорсько-циганській манері. Швидкі гамоподібні пасажі у фортепіано, немов вітер викликають бурю звуків у оркестрі. Тема звучить в акордовому викладі, значно змінена, ускладнена хроматизмами. Акорди проходять ламаною лінією, звучать емоційно, схвильовано. Реприза скорочена, із загальним затуханням звучності. Тема проводиться в оркестрі. У фортепіанному супроводі тремолоючий фон із середньої частини посилює жалібний характер теми. Існує також й інша редакція другої частини твору, в якій виразна мелодія в оркестрі дозволяє трактувати її як сольну імпровізацію в народній манері фортепіанного супроводу.

Третя частина (*Allegro vivace a-moll*) – картина народного свята, із танцювальними, урочисто-піднесеними та ліричними темами, написана у формі рондо-сонати. Головна тема (рефрен), що образно відтворює святкове коло, має танцювальний характер. В ній можна знайти подібність до коломийки з 14-ти-складовою будовою: типовий метроритм, використання “гуцульського” ладу. Танцювальна тема в першому проведенні проходить позмінно у фортепіано та в оркестрі. Фортепіанний виклад прозоро-гармонічний на *mf* та *mp*. В оркестрі більш повнозвучний супровід, на *f*, ніби протиставлення м’якого дівочого танцю й енергійного танцю юнаків. Поряд з цим тут наявна й певна інтонаційна спорідненість між цією темою й темою головної партії першої частини. Таким чином між крайніми частинами циклу

¹Сокіл В. Про пісню “Пливе кача по тисині” / В. Сокіл // Народознавчі зошити. Серія філологічна. – 2014. – № 4 (118). – С. 819.

створюється інтонаційна арка. Це один із проявів типового для структури концерту принципу симетрії.

Побічна тема (*Meno mosso*) проходить повнозвучними акордами *legato*. Тут замість танцювального є пісенні елементи (спокійна, розмірена тема за характером звучання нагадує ліричні закарпатські народні пісні). Ця тема не контрастує з головною, а доповнює її. Між ними можна знайти інтонаційну спорідненість. Тема проводиться в оркестрі, а прозорі, легкі фігурації у партії фортепіано доповнюють та збагачують її звучання. Для заключної партії композитор бере тему скерцозного характеру. Вона дуже яскрава, проходить у партії фортепіано на стриманому акордовому супроводі оркестру. В цій темі є певна подібність до жартівливих закарпатських народних пісень. Новий епізод контрастує з характером музики третьої частини. Він емоційний, серйозний, ніби розповідь про якісь драматичні події. Мелодія наспівна, плавна, має характер малого аріозо. Всі три теми послідовно проходять у репрізі (спочатку в *a-moll*, а потім у *E-dur*). Наростаюча емоційна напруженість у музиці підводить до кульмінації останньої частини і цілого концерту. Тут композитор використовує матеріал побічної теми першої частини. Побічна партія звучить в соковитому акордовому викладі в оркестрі і підтримується висхідними, сповненими піаністичного розмаху акордами в партії фортепіано.

Фінал концерту – синтезуючий. В його коді поряд з темою коломийки проводяться головна й побічна партії першої частини концерту. Музика звучить радісно, святково. Урочистий характер підсилюється *tutti* всього оркестру повнозвучними широкими “дзвоновими” акордами фортепіано. За формою концерт близький до класичних концертів, так як у ньому є відчуття пропорції, все строго продумане. Темі вибрані дуже вдало: вони яскраві і взаємопов’язані. Тому всі три частини твору є одним цілим.

Звернення до фольклору знайшло своєрідне віддзеркалення у формотворчому принципі Концерту для фортепіано з оркестром Д. Задора. Фольклорні впливи здійснені через призму танцювальності, уособленої коломийковою формою з властивими їй лаконізмом, точністю інтонацій та метро-ритмічного вислову. Концерт відзначається багатотемністю та жанровим багатством. Використання народного наспіву підпорядковане художньому задуму. Мелодика твору справляє враження справжньої, а не “штучної”: хоча в творі є тільки одна цитата, він просякнутий інтонаціями, які співзвучні з

народними, вони легко запам’ятовуються, звучать широко й переконливо.

Фортепіанним творам Д. Задора притаманна не випадкова цілісність, зумовлена впливом на музичний кругозір композитора народних традицій, тісним природним зв’язком його музичного світу з образами та музичним мелосом рідного краю. Фортепіанні твори Д. Задора цікаві насамперед тим, що звертання до національних традицій в межах типово романтичної концепції надає авторській музичній мові особливого національного забарвлення. Народне тут виступає як естетична цінність, наповнена національним змістом.

СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ АКОРДЕОННО-БАЯННОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Закономірності розвитку музичного мистецтва тісно пов'язані із специфікою соціокультурного простору, де відбувається формування, становлення та осмислення художніх явищ навколишньої дійсності. В означеному контексті особливого значення набуває мистецтво ХХ століття, що характеризується множинністю стильових явищ і течій, пов'язаних із переосмисленням художньо-естетичного досвіду минулих епох. На фоні соціальних зрушень першої половини ХХ століття та кризових явищ пізнього романтизму (кінець ХІХ століття) відбулася зміна художньої парадигми європейського музичного мистецтва, що вплинуло як на специфіку засобів художньої виразності (контрапункт, гармонічна вертикаль, музична форма і жанр, артикуляція), так і на тлумачення художнього образу, його аксіологічне значення і спосіб стилетворення в системі сучасних технік композиції.

Таким чином, стильова панорама ХХ століття відзначається різноманітністю естетичних позицій як окремих композиторів, так і певних композиторських шкіл. Ця обставина зумовила неоднозначність і плюралізм розвитку музичної культури, що проявилось в наявності характерних стильових ситуацій, напрямів і течій мистецтва, які генетично пов'язані з рубежем ХІХ і ХХ століть. Саме в той період – як реакція на пізній романтизм, ускладнення гармонічної вертикалі – виникають імпресіонізм (Франція) та експресіонізм (Австрія і Німеччина), італійський оперний веризм, символізм (Росія). Згодом, за законами діалектичного розвитку, означені художні течії, трансформувались, еволюціонували в інші стильові явища ХХ століття, зберігаючи свою мистецьку сутність. Відтак, чимало науковців, музикознавців, узагальнюючи сучасні стильові явища, розглядають їх у тісному взаємозв'язку з попередніми художніми процесами музичної культури, що відповідає принципу спадкоємності в науці та мистецтві, співвідношенню традицій і новаторства. Такий підхід до вивчення музичної стилістики в

творчості композиторів зумовив появу термінів і понять, що генетично співвідносяться із художньо-естетичним першоджерелом та виявляють новітню (сучасну) сутність стильового явища. Таким чином, відбулось уведення до наукового обігу таких понять, як *неофольклоризм*, *неоромантизм*, *неокласицизм*. Проблематика їхньої термінологічної визначеності в контексті поняття “стиль” розглядалась автором у попередніх наукових статтях, тому в цій статті вважаємо актуальним *узагальнено* висвітлити стильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів другої половини ХХ століття, а саме – неофольклоризм, неоромантизм і неокласицизм.

Значну увагу в сучасному мистецтвознавстві науковці та вчені приділяють вивченню фольклорних явищ. Дослідження означеної проблематики здійснюється в декількох напрямках. Один з них – це теоретичне осмислення онтологічних основ функціонування фольклору, його семантики, структури, народної музики й музичного побуту в його історичному розвитку (Е. Алексєєв, Ф. Колесса, В. Гошовський, Ф. Рубцов, К. Квітка, М. Гордійчук, А. Горковенко, В. Гусєв, С. Грица, А. Іваницький, І. Юдкін). Інший – спрямований на дослідження взаємозв'язків між фольклором та композиторською творчістю (Н. Юденич, І. Земцовський, Н. Шахназарова, Л. Христиансен, Г. Головінський, І. Ляшенко, О. Козаренко, Г. Григор'єва, С. Павлишин, А. Гончаров, О. Дерев'янченко). У контексті цього напряму актуальним є вивчення особливостей переосмислення і застосування фольклорних елементів в акордеонно-баянній творчості українських композиторів.

Для осмислення сутності означеного явища в сучасному мистецтвознавстві користуються такими термінами як “фольклоризм” та “неофольклоризм”, кожен з яких відрізняється не лише музично-естетичними умовами свого виникнення, але й підходом до використання та переінтонування фольклорних джерел народної музики в творчості композитора. Якщо поняття “фольклоризм” пов'язують з ХІХ століттям – епохою романтизму, позначеною розвитком національної самосвідомості, що супроводжувалося збиранням, вивченням та публікуванням матеріалів пісенно-народної творчості, а відтак і відтворенням певних рис народної музичної мови, її мелодики в творах професійних композиторів, то термін “неофольклоризм” яскраво виражає ті тенденції, що відображають зміну естетичного підходу композиторів ХХ століття в тлумаченні

автентичних джерел народної музики та архаїчної культури загалом. Таким чином, нове тлумачення фольклору зводилося не лише до розвитку фольклорної теми та її ладо-гармонічного оформлення (найчастіше у жанрових, фактурно-гармонічних варіаціях), але й до створення оригінальних ритмо-інтонацій, в яких очевидно є відмова від внутрішньо-завершеної і конструктивно замкнутої мелодії-теми, що в творчості І. Стравінського та Б. Бартока приводить до розвитку інших можливостей формування тематизму на фольклорній основі. З огляду на вищесказане, в естетиці неофольклоризму важливе значення отримують (з позиції музичного тематизму) *мотив, фраза, наспів* фольклорного типу, *ритм* та *мовленнєві інтонації*, що знаходяться на межі співу та мовлення.

У контексті музичного фольклоризму знаходиться чимало оригінальних акордеонно-баянних творів. Одним з перших був твір М. Різоля на тему української народної пісні “Дощик”. Помітно відрізняються серед інших композицій також твори К. Мяскова “Український танець”, В. Гальчанського “Подольночка”. Однак, найбільш наближеними до стилістики неофольклоризму є “Веснянка” В. Власова та “Карпатська сюїта” В. Зубицького. На основі здійсненого аналізу вищезгаданих творів ми прийшли до наступних узагальнень.

Твір В. Власова “Веснянка” визначає нові шляхи розвитку оригінальної акордеонно-баянної літератури в осмисленні взаємовідношення композитора з фольклором. Характерними *рисами неофольклоризму* в означеній композиції є: використання діатонічної основи для створення тематичного матеріалу, елементи якого звучать в еолійському, дорійському, міксолідійському ладах; поєднання архаїчного музичного тематизму фольклорного типу з ускладненою, хроматизованою гармонічною мовою, що зумовлює поєднання діатоніки і хроматики; звернення до різноманітних артикуляційних засобів (*sforzando, glissando*, акцентів, прийому “подвійного рикошету”), що беруть участь в імітуванні співомовних інтонацій, інструментально виражених вигуків з асоціативним зв’язком весняно-календарного дійства та виявляють детальну роботу композитора з невеликими інтонаційно-конструктивними одиницями (наспівами, мотивами) фольклорного типу; активна динаміка ритму як носія і виразника музичного тематизму; “синтетичний” характер мелодизму, що визначається поєднанням кантиленності в яскраво виражених

фольклорних інтонаціях та речитативу для створення образів архаїчної культури.

Більше вираження неофольклоризм отримав у творчості В. Зубицького. У його “Карпатській сюїті” яскраві ознаки цього стильового явища проявляються у відтворенні етнофонічних особливостей карпатського регіону шляхом використання сучасних засобів композиторської техніки. На основі аналізу означеного твору виділимо найбільш характерні засоби вираження неофольклорної естетики.

Важливе значення для створення етнофольклорного звучання належить музичному ладу, оскільки саме на ладовій основі відбувається організація тематичного матеріалу й створення гармонічних і мелодичних взаємовідношень між звуками й акордами. У творі композитор широко використовує елементи діатонічних ладів народної музики, що властиві культурі карпатського регіону, зокрема – дорійський з підвищеним IV ступенем та лідійсько-міксолідійський мажор. Для створення етнічного колориту композитор застосовує виділення опорного інтервалу (квінта і кварта) та обігрування альтерованих ступенів означених ладів засобами мелодичної орнаменталії (форшлаг, трель) із залученням близьких неакордових звуків з метою загострення увідного тону.

Однак, етнофольклорне звучання не обмежується тільки ладовими особливостями, активна функція у цьому належить *гармонії, музичній вертикалі*. Найбільш дієвими гармонічними засобами є:

- використання сонорних ефектів, кластерів (для вираження суворо-загадкових, грізних та монументальних образів вступу першої частини);
- інтервальне переміщення паралельними квінтами, квартами (іноді тритонами);
- використання ефекту бурдону, що досягається шляхом звучання мелодії на витриманому тоні, органному пункті квінт та застосування на цьому фоні елемента співомовних інтонацій, з повторенням окремого звуку (I частина, такти № 29 – 31, де завершення фрази співпадає з наголошеннями тонічного звуку “g”).

Іншими засобами, що є носіями неофольклорної естетики твору В. Зубицького є:

- детальна робота композитора з невеликими інтонаційно-конструктивними одиницями – наспівами і мотивами фольклорного типу;
- артикуляція, яка у творі пов'язана з музичним образом, звуковим контекстом і бере участь у вираженні грізних, суворо-монументальних образів стихійної сили (акценти, штрихи *staccato*, *marcato*, *martele*, *sforzando*, рикошет міха) та лірико-пісенних інтонацій фольклорного типу;
- метроритм – поєднання різних ритмічних ліній, об'єднаних в поліритмічні конструкції (II частина, такти № 21 – 23), що підпорядковані художній меті – вираженню образів архаїчної стихійної сили.

Таким чином, починаючи з 70-х років ХХ століття в акордеонно-баянній творчості українських композиторів проявляється **неофольклорна тенденція**, що пов'язана не тільки із новим тлумаченням фольклору, але й із новим підходом до сприйняття архаїки, можливостей формування музичного тематизму на фольклорній основі.

Починаючи з середини ХХ століття поряд із п'єсами фольклорного спрямування в акордеонно-баянній творчості українських авторів з'являються оригінальні композиції, що характеризуються іншими естетичними підходами до вирішення проблематики втілення музичних образів. Найбільш яскраво це проявилось у використанні лірико-пісенного начала, підвищеної емоційної виражальності, сюжетної драматургії, програмності, у зверненнях до епічної, соціально-політичної, філософсько-споглядальної тематики, що спрямовані на виявлення процесуально-емоційної природи “внутрішнього світу” людини, вираження трагічних, драматичних інтонацій, втілених у своєрідному принципі “драматургії антитез”. Крім цього, у зв'язку із входженням акордеонно-баянного мистецтва в академічне середовище відбувається поява творів, написаних в жанрах, що сформувалися і розвинулись в епоху романтизму, наприклад: *фантазії* (на теми народних пісень та інших композиторів), *вальсу* (“Ліричний вальс” В. Підгорного), *романсової лірики* (“Романс”, “Ноктюрн” В. Власова, “Поема про кохання” В. Зубицького), *експромту* (“Експромт” es-moll В. Власова, “Експромт” К. Мяскова), *елегії* (“Елегійний вальс” О. Назаренка, “Елегія” В. Зубицького). Крім цього, відбувається звернення до *казково-фантастичної тематики* (“Легенда” В. Власова), *лірико-*

споглядальних інтонацій (“Роздум”, “Спогад” В. Дикусарова. “Роздум” В. Підгорного), в окремих творах композитори також звертаються до змалювання картин природи, деталізації, сюжетної програмності шляхом опори на літературне (А. Білошицький – Концертний триптих “В іспанському стилі”) чи картинно-живописне першоджерело (В. Власов – Концертний триптих на тему картини І. Босха “Страшний суд”).

Означені риси найбільш співзвучні романтизму, естетика якого значною мірою вплинула на формування і розвиток оригінальних творів. Відтак, в акордеонно-баянній творчості формується **неоромантична тенденція**, як вираження естетичних позицій музичного романтизму в контексті сучасних норм і технік композиції.

Одним із перших творів, в якому спостерігаються ознаки романтичної естетики, є елегійна фантазія на тему пісні “Повій, вітре, на Україну” В. Підгорного, що характеризується зверненням до пісенно-ліричного начала. Оскільки основою твору є тематичний матеріал пісні-романсу, відповідно виклад музичної теми характеризується асоціативним зв'язком із сюжетним змістом літературного тексту, відтак, жанровий інваріант його елегійної поетики, синтагми журби на драматургічному рівні нав'язують музичному тексту відповідні інтонації закликів (висхідна кварта), скорботи (низхідні секундові звороти). Подібно до літературного першоджерела, як і в поезії романтизму, у творі В. Підгорного представлено антитетичну природу психологічного стану людини, що є очевидним у вступі композиції, зокрема – співставлення інтоном закликів, що наділені різним інтонаційно-змістовим навантаженням.

Важливу увагу композитори-романтики надавали ірраціональному, експресивному началу, що зумовило психологізацію музичних образів і виникнення творів, які безпосередньо спрямовані на вираження різнохарактерних відтінків внутрішнього світу індивіда, в першу чергу самого композитора. З огляду на культивування почуттів, індивідуалізацію художнього образу в акордеонно-баянній творчості українських композиторів виникли жанри програмної мініатюри. Типовими для акордеонної музики починаючи з 60-х років ХХ століття стають такі жанри, як – ноктюрн, елегія, експромт, “музичний момент”. Як окремі прояви програмної мініатюри з'являються твори, що безпосередньо пов'язані з інтимним світоглядом “ліричного героя”, серед них: “Роздум”, “Спогад” В. Дикусарова, “Пісня”, “Поема” К. Мяскова, “Романс”, “Настрій”.

“Ноктюрн” В. Власова, “Елегія”, “Роздум”, “Миттевість” В. Підгорного та ін.

Важливе значення в естетиці романтизму XIX століття належало *програмотності*, що пов'язано з тяжінням до образної конкретики, деталізації художнього образу. Основою програмотності часто була опора на літературне першоджерело і музика в цьому випадку розкривала емоційний зміст тих подій, що були описані в літературних творах; іноді композитори наділяли свої твори власною програмою, яка могла перегукуватись з відповідними ситуаціями чи життєвими колізіями їхніх сучасників. Яскравим твором в цьому відношенні є Концертний триптих “В іспанському стилі” Анатолія Білошицького, де крім назви частин, кожна має свій епіграф з поезії іспанського поета Ф. Г. Лорки. Крім цього, уже сама назва твору звертає увагу на стилізацію, що виникла як художньо-виражальний прийом у професійній музиці в період романтизму – “як прояв композиторської ностальгії за минулими часами”¹.

Особливе значення в стилізації іспанського колориту А. Білошицький надає ладо-інтонаційним засобам, національна своєрідність яких полягає в значній “тонікальності” мажорної доміанти, оточеної двома тетра хордами, що й зумовлює появу фрігійського і доміантового ладів, властивих музичному стилю фламенко. Використання доміантового ладу обумовлене його художньо-образними характеристиками, які проявляються в можливості вираження підвищено-емоційного, експресивного звучання внаслідок своєрідного внутрішнього контрасту інтонаційно-ладової структури з притаманним для неї синтезом “похмурих фарб” фрігійського мінору та яскравого відтінку мажорної тоніки.

Відтворюючи характерні риси іспанської музичної культури, А. Білошицький звертається до стилізації таких пісенно-танцювальних жанрів, як малагенья, хота і хабанера (II частина). В означених епізодах композитор дотримується загальних стильових особливостей вищезгаданих жанрів. Наприклад, в епізоді *alla malaguena*² (II частина, такти № 18 – 69) А. Білошицький застосовує тридольний розмір 3/4, рухливий темп (*allegretto*), акцентування другої слабкої долі,

¹ Ляшенко І. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи / І. Ляшенко // Українська художня культура. – Київ : Либідь, 1996. – С. 247.

² *Malaguena* (від іспанської провінції *Malaga*) – один з місцевих різновидів іспанського парного танцю фанданго, що сформувався на півдні Іспанії і супроводжувався музикою та співом; історично пов'язаний з мистецтвом андалузських циган.

музичний синтаксис чітко розподіляється на 6 музичних фраз з п'ятитактовою інтродукцією, що наближено до строфи літературно-пісенних текстів фанданго. Крім цього, зберігається специфіка доміантового ладу, ознаки якого спостерігаються в першому п'ятитакті викладу стилізованої теми (такти № 18 – 22; також в тактах № 57 – 60), де в басу низхідний мелодичний рух звуків G – F – Es – D утворює нижній тетрахорд фрігійського мінору, а в мелодії чітко виділяється нижній тетрахорд мажорного доміантового ладу: g¹ – fis¹ – es¹ – d¹.

Таким чином, в Концертному триптиху А. Білошицького зберігається романтична сутність художнього образу. Це проявляється: в загальній концепції композиції – протиставлення пісенно-ліричних інтонацій з драматичними, як всередині частини (*Andalusia*), так і на рівні циклу (II і III частини); в сюжетності ситуації – конкретизації музичних образів шляхом залучення літературних назв частин, епіграфів з поезії Ф. Г. Лорки; в процесуальності становлення музичної теми, динаміці розвитку художнього образу; у вираженні експресії почуттів, що досягається як загальними драматургічними принципами розвитку музичної теми, так і ладовими, а відтак і гармонічними, метроритмічними особливостями; в модуляціях, хроматичних секвенціях та в мелодизації гармонічного голосоведення з проявом самостійності виражальної лінії окремих голосів, що представлені у фігураціях пасажного і наспівного характеру.

Узагальнюючи вищесказане, зазначимо, що в акордеонно-баянній творчості українських композиторів другої половини XX століття неоромантичні тенденції проявляються:

- 1) у синтезі естетичних позицій музичного романтизму з сучасними засобами музичної виразності, техніками композиції та прийомами інтонування;
- 2) у зверненні до лірико-психологічної, експресивно-образної характеристики твору з вираженням процесуально-емоційної природи “внутрішнього світу” людини, що також проявилось у використанні інтонаційних зворотів, своєрідних інтоном заклику, скорботи, які наділені асоціативним зв'язком з сюжетним змістом певних літературних творів;
- 3) у зверненні до програмотності – використанні епіграфів, цитат, літературного заголовку, які конкретизують музичний образ, надаючи йому характерного сюжетного змісту;

4) у апеляції до історичної свідомості з проблемою відтворення місцевого колориту шляхом стилізації на рівні ладу, акордики, метроритму, окремих інтонаційних зворотів музичної мови авторського чи національного стилів.

На початку ХХ століття, в період загострення соціальної напруги, кризових явищ культури і переоцінки системи цінностей, виникла потреба у стабілізації музичної мови, в переосмисленні художньо-естетичного досвіду минулих епох та збереженні його кращих традицій. У зв'язку з цим на початку ХХ століття виникає поняття “неокласицизму”, що тлумачилось як звернення до жанрів, принципів художнього мислення та творчості композиторів попередніх епох, де значна увага надавалась музиці бароко та раннього класицизму. Зазначимо, звернення до музичної спадщини попередників не є новацією початку ХХ століття, оскільки “історичними прототипами відродження старого стилю можуть служити приклади звернення до Баха у Моцарта, до стилю бароко і класицизму у романтиків”, що виявляє спадкоємність розвитку музичного мистецтва, співвідношення традицій і новаторства. Проте, специфіка неокласичної тенденції, що виникла на початку ХХ століття, визначалась не епізодичним зверненням до творчості попередників минулих епох, а більш вагомим – світоглядним контекстом, художньою позицією композиторів, яка проявлялась в “антиромантичній об'єктивізації початку 1920-х років”² як реакція на підвищену експресивність та надмірний суб'єктивізм музичного вислову, що гостро дисонували як класицизму, так, до певної міри, і зрілому романтизму. З огляду на це композитори різних національних шкіл прагнуть відмежуватись від надмірної експресії, ірраціональної доміанти художнього образу, пізньоромантичного оркестру і звертаються до інструментальних традицій XVII – XVIII століть, камерного ансамблю з нерегламентованим (ненормативним) складом виконавців, до “абсолютної музики” з раціональним началом контрапунктичних форм та поліфонії як основи інтонаційного розвитку.

Починаючи з середини 60-х років ХХ століття в акордеонно-баянній творчості українських авторів з'являються композиції, естетико-стильова основа яких спрямована на художні прототипи

минулих епох. Це проявилось у зверненні до жанрів та принципів художнього мислення музики бароко, іноді раннього класицизму, що є очевидним у таких творах, як: “Сонатина в старовинному стилі” І. Яшкевича, “Прелюдія і fuga-скерцо” А. Мухи, “Мадригал” В. Зубицького, “Жига” С. Юцевича, “Прелюдія і fuga” (“Поліфонічні фрески пам'яті В. Золотарьова”) В. Балака, “Бахіана. Медитація на тему ВАСН” В. Рунчака.

Одним із перших зразків ретроспективної тенденції є “Сонатина в старовинному стилі” І. Яшкевича. Найбільш яскравими рисами класицизму означеного твору є: чіткість структури і симетричність побудов, втілення принципу тематичного розвитку шляхом контрастного співставлення частин (*Allegro, Adagio, Allegretto, Brillante molto allegro*), простота мелодичного малюнку з поєднанням кантиленної пісенності і танцювальності; специфіка інтонаційного розвитку мелодії, звуки якої часто рухаються по звуках тризвуку, або ступенях гами (терцієве і секундове співвідношення); прозорість фактури, її гомофонно-гармонічний виклад та простота акордових побудов, відсутність альтерованих співзвуч чи співставлень “далеких” акордових структур; чітка визначеність ладової мажоро-мінорної основи з вираженим тонально-гармонічним мисленням, що побудоване на функційному співвідношенні основних ступенів ладу та незначних відхиленнях у тональному плані (в межах I ступеня споріднення). Крім цього, означений твір відзначається тональною замкнутістю (I і IV частини в D-dur) та відсутністю ладового контрасту між частинами, а тональний план частин відповідає логіці послідовностей повного функційного звороту: *T* (D-dur, I ч.) – *S* (G-dur, II ч.) – *D* (A-dur, III ч.) – *T* (D-dur, IV ч.).

У контексті звернення до музики минулих епох є “Мадригал” В. Зубицького. З огляду на стильові особливості означеного жанру у своєму творі композитор не тільки відтворює специфіку музичної мови того періоду, але й трансформує, “осучаснює” старовинну жанрову модель, що відповідає естетичним позиціям неокласицизму.

Однією з особливостей означеного твору В. Зубицького є гомофонний виклад матеріалу, що свідчить про походження жанрової моделі, на яку орієнтувався композитор, а саме – на її генетичну спільність із фротолою, для якої найбільш властивими були чотириголосий гомофонно-гармонічний склад з домінуванням верхнього голосу. Крім цього, характерним для мадригалу XVI століття є виділення мелодії, яка отримує домінуюче значення серед

¹ Павлишин С. Музика двадцятого століття / С. Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – С. 69.

² Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. О. Мельник. – К., 2001. – С. 10.

інших голосів, її експресивна драматизація – усе це є властивим також і твору В. Зубицького. Зміна характеру звучання, як і в мадригалах Джезуальдо, досягається шляхом хроматизації фактури, у якій хроматизм і дисонанс тлумачаться як антипод ліричної теми мадригалу, яка після драматичних нагнітань (середина частина твору) отримує в репризі урочисте звучання. Зазначимо, що незначна драматизація художнього образу позбавлена конфліктної природи, найбільш притаманної для композицій неоромантичного спрямування. В означеному творі незначне емоційне навантаження покликане виявити не процесуальну природу розвитку музичної теми, її еволюцію, а інший аспект художнього образу, який є більш драматичний, ніж лірична тема вступу, що перегукується з барочною естетикою афектів.

Оскільки жанрова модель, на яку орієнтується композитор, історично пов'язана з музикою XVI століття¹ та поліфонічною традицією багатоголосся, в музиці “Мадригалу” В.Зубицького гармонічне мислення базується не стільки на логіці функційних вертикальних структур², скільки на лінійному розвитку голосів як основі поліфонічного мислення. Відтак, мелодичний розвиток знаходиться і в багатоголосому сплетінні звуків, і яскраво виділяється на фоні витриманих кварт та акордів музичної вертикалі. Таким чином, у творі композитор прагне відтворити певний етап в історії музики, що пов'язаний із введенням хроматики, яка, зруйнувавши середньовічні модуси, ще не зумовила виникнення та закріплення в композиторській практиці тонально-гармонічної централізації з рисами функційної гармонії. Відтак, композиція означеного твору неначе створює своєрідну алузію на жанр, який в ретроспективі музично-історичного процесу пройшов етап виходу з вокальної поліфонії шляхом виділення верхнього голосу та появою інструментального супроводу.

У контексті вищесказаного слід відзначити заключний каданс твору (тт. № 40 – 45), в якому кадансування відбувається не за типовою формулою DT, хоча і в ньому композитор відобразив кристалізацію цього звороту (тт. № 41), а згідно логіки VII₆ – T, в якому зберігається “принцип поєднання інтервалів,

¹ Trythall Gilbert. Sixteenth Century Counterpoint / G. Trythall. – West Virginia University. – Dubuque: WCB Brown & Benchmark, 1994, – 257 p.

² У творі спостерігаються ознаки *модальної гармонії*, що проявляється у використанні натуральної домінанти (такт № 5), тризвуку натурального VII ступеня та мажорної паралельної тоніки в кадансах (згідно формули: VII₆ – T).

загальноприйнятий в пізньому середньовіччі: недосконалі консонанси – сексти, терції – переходять у досконалі – октави, квінти”¹. Такий “каданс з паралеллю” (М. Етінгер) в нотному тексті, на перший погляд, може з'єднуватись домінантовою функцією, адже в основі структури акорду неповний D₇, однак ладові умови його розташування вказують на прохідне значення його септими (звук фа-бекар), яка без розв'язки хроматичним ходом рухається в тоніку паралельного мажору.

Таким чином, починаючи з другої половини XX століття стильова основа вітчизняної професійної акордеонно-баянної музики значно розширюється, а кристалізація її окремих напрямів спостерігається в кінці 60-х – початку 70-х років. Саме в цей період у творчості українських авторів, крім уже традиційних перекладів і транскрипцій, обробок і варіацій на народні теми, з'являються оригінальні композиції з яскраво вираженою фольклорною, романтичною та класицистичною стилістикою. Відтак, особливість розвитку акордеонно-баянної творчості цього періоду визначається загальною специфікою стилістичної ситуації музичної культури, де відбувається переосмислення художньо-естетичного досвіду минулих епох з появою ретроспективних тенденцій. Важливе значення в цьому контексті належить *неофольклоризму*, *неоромантизму* та *неокласицизму* (із значними проявами *необароко*), кожен з яких наділений своєрідним художньо-естетичним підходом до втілення і тлумачення музичних образів.

¹ Етінгер М. Раннеклассическая гармония / М. Этингер. – М. : Музыка, 1979. – С. 42.

АКОРДЕОННО-БАЯННА ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ТА ПОЛЬСЬКИХ МУЗИКАНТІВ У КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНИХ МИСТЕЦЬКИХ ВЗАЄМИН

Розвиток культури акордеонного мистецтва Польщі бере свій початок з 20-х років ХХ ст. Його формування відбувалося на зразках як національних музичних жанрів (обереки і куяв'яки), так і музичного побуту країн Європи (вальси, польки, фокстроти, танго, популярні салонні п'єси)¹. Аранжувальниками цієї музики для акордеона були, як правило, самі виконавці, зокрема Й. Бялецкі, Е. Госк, Т. Козловські, К. Олежинські, А. Ровінські, П. Рибарські, Т. Сталінгер, Й. Стец, В. Суховські, С. Тжечак та найпопулярніший з них Т. Веселовські².

Передумови формування професійної музики для акордеона (баяна) в Україні свій еволюційний шлях окреслює від звичайної однорядної гармонії до сучасного концертного інструмента. За останні десятиріччя свого розвитку акордеон збагатився великим за обсягом та різноманітністю репертуаром, який складається насамперед з численної кількості оригінальних творів – від мініатюр до великих концертних форм, від п'єс фольклорного й естрадно-джазового напрямку до авангардних творів, а також транскрипціями, обробками, перекладеннями.

Мета цієї статті – простежити за становленням і розвитком української та польської акордеонної музики в контексті мистецьких взаємин, охарактеризувати основні напрями професійного вдосконалення акордеонного мистецтва.

Розповсюдження гармоніки на теренах України відбувалося в середині ХІХ століття і було тісно пов'язане з народною музикою, насамперед, у побутовому музикуванні українського села. Як зазначає у своїх музикознавчих розвідках А. Сташевський, гармоніка мала виключно аматорське призначення і обслуговувала побутові музично-розважальні події та входила до складу різних форм трієстих музик.

¹ Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / А. М. Мирек – Москва, 1967. – 195 с.

² Rosinska E. Panorama polskiej twórczości akordeonowej / Rosinska E. – Akademia muzyczna im. F. Chopina. – Warszawa, 2003. – s. 7.

Міське музично-культурне середовище більше сприяло розвитку писемної традиції мистецтва гармоністів. У результаті, наслідком цього стала поява перших шкіл та самовчителів. Більшість цих самовчителів видано і поширено на території Росії. Таким чином, можна зазначити, що оригінальний репертуар для гармоніки на шляху своєї еволюції, від зародження до 10-х років ХХ століття, поділяється на два періоди, які у свою чергу також відображають і еволюційний процес інструментарію та виконавського мистецтва¹.

1910-ті роки знаменуються розвитком гармоніко-баянного мистецтва України, а також поширенням перших баянів і поступовим впровадженням їх у виконавську практику. Це, перш за все, розширило художньо-виконавські можливості інструмента, з'явилися готово-виборні моделі баянів, активізувалася діяльність нових талановитих музикантів, сольного й ансамблевого виконавства.

Стосовно виконавського мистецтва 20-30-х років ХХ століття в Україні, то воно вирізняється суттєвим підвищенням професійності, однак створення оригінальної музики не знаходить ще свого відображення на належному рівні.

Слід зазначити, що оновлення конструктивно-виконавських можливостей баяна відбувалося у співпраці майстрів з провідними педагогами та діячами виконавського мистецтва. М. М. Геліс, як основоположник гри на народних інструментах, вніс низку пропозицій, що суттєво підвищило виконавські можливості інструментів того часу.

Становлення київської академічної школи сприяло професіоналізації баянного виконавства в перші повоєнні десятиліття. У 50-ті роки відкриваються відділи народних інструментів у багатьох музичних училищах та кафедри народних інструментів практично у всіх консерваторіях: Одеській (1949), Харківській та Львівській (1951). Ця ситуація суттєво вплинула на розвиток баянного виконавства особливо в регіонах. Творцями професійної оригінальної баянної літератури цього часу вважаються такі композитори, як Володимир Подгорний, Віктор Дікусаров, Костянтин Мясков, а також баяніст, майстер обробок народних пісень і танців Микола Різоль².

¹ Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти / А. Я. Сташевський. – Луганськ: Поліграфресурс. 2006. – С. 21 – 22.

² Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): Підручник / М. А. Давидов. – К., НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – С. 14 – 17.

Паралельно зі становленням баянних шкіл в Україні після другої світової війни спостерігається піднесення польського професійного акордеонного мистецтва у різних сферах матеріально-технічного забезпечення, творчості й виконавства, а саме: розширення виробництва інструментів; відкриття класів акордеона в музичних школах (1946); створення оркестрів і ансамблів акордеоністів (1956). У той час великою популярністю користувалися естрадні мініатюри В. Безана, К. Туревича, Й. Оржеховського, які, на думку М. Имханицького, “близькі за стилем до акордеонних мініатюр Р. Вюртнера або А. Фоссена”¹.

Основою академічної освіти акордеоністів Польщі стало введення суттєвих змін в систему освіти. Одним з перших кроків на цьому шляху було створення у 1933 році Б. Бухальським першого навчального посібника для акордеона. З 1946 року введено викладання гри на акордеоні в музичних школах, а пізніше і в музичних училищах та педагогічних факультетах консерваторій. У цьому ж році виник перший у Польщі акордеонний оркестр під керівництвом С. Галаса (м. Краків).

Становлення сольного й ансамблевого академічного мистецтва гри на акордеоні пов'язане з відкриттям у 1959 році класу акордеона у Варшавській вищій музичній школі за ініціативою видатного польського музиканта-акордеоніста і педагога Влодзімежа Леха Пухновського (1932). Під його керівництвом створено професійну акордеонну школу, важливою ознакою якої є виховання педагогічних кадрів, підготовлених для багатьох вищих музичних шкіл Польщі. Випускники В. Л. Пухновського працюють у Катовіце, Кракові, Вроцлаві, Познані, Гданську та інших містах країни. У 1964 році клас акордеона відкривається у Варшавській музичній академії ім. Ф. Шопена. Першим завідувачем кафедри акордеона стає В. Л. Пухновській, доктор філософії і музики, професор, заслужений діяч культури Польщі².

Поруч з акордеонним виконавством відбувається активний розвиток високозмістовного акордеонного репертуару. У 1952–1953 рр. видавництво “Чительнік” опублікувало три зошити педагогічних творів під редакцією Станіслава Галаса. Їх створенню

сприяла тісна співпраця польських музикантів з талановитими композиторами. Так, за ініціативою акордеоніста Станіслава Ядовського відомий польський композитор Чеслав Грудзінський пише Сонату для акордеона соло. Крім нього музику для акордеона створювали Здіслав Новацький, Анджей Хундзяк, Тадеуш Натансон, Анджей Добровольські, Зігмунт Краузе, Рафал Августін, які наближували акордеон до рівня професійного інструмента камерно-інструментальної та симфонічної музики.

Суттєве піднесення виконавського мистецтва акордеоністів Польщі спостерігається у 60-х роках ХХ ст. Цей період знаменується домінуванням таких традиційних форм, як сонатини, сюїти, прелюдії, які призначені для готового баяна-акордеона. Винятком є Адажіо із циклу “Три твори” Броніслава Казіміра Пшибильського, в якому запропоновано дві версії лівої руки: на готовий бас та на готово-вибірний (1963). Цей композитор є одним із перших корифеїв, які започатковували оригінальний баянно-акордеонний репертуар на теренах Польщі. У ці ж роки під керівництвом В. Л. Пухновського створюється квінтет акордеоністів, до складу якого увійшли його випускники Е. Юрек, А. Зелінські, В. Дубенецькі. Характерними виконавськими рисами квінтету є висока музична культура, уміле використання тембрів інструментів в залежності від ідейно-художнього змісту творів різних епох і стилів, відчуття міри динамічних нюансів, фразування, архітектоніки форми. Завдяки цьому колективу в Польщі виникають ансамблі іншого типу – мішані. Одним із таких ансамблів є Варшавський дует акордеоністів (випускників В. Л. Пухновського) у складі Е. Лукашевича, В. Штромбека і Х. Рутковського (ударні інструменти). У репертуарі колективу – перекладення класичної музики, сучасна література, спеціально написана професійними польськими композиторами. Отже, завдяки появі професійних колективів і солістів інструменталістів, які стимулювали до творчих пошуків композиторів-професіоналів, відбувається процес професіоналізації акордеонного виконавства.

70-ті роки відзначені появою перших акордеонних творів Богдана Довлаша і Кшиштофа Ольчака, які поєднували навчання на акордеоні з професійним заняттям композицією. Музику цих авторів включають до концертних програм виконавці різних країн та учасники престижних міжнародних фестивалів і конкурсів. Крім названих, великий внесок у розвиток репертуару здійснили відомі польські виконавці Збігнев Козлік, Януш Дуліан, Анджей Хожа, Єжі Черневіч,

¹ Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для аккордеона и баяна: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – Москва, 2004. – С. 229.

² Бычков В. Баянно-акордеонная музыка России и Европы. Аккордеонная музыка Европы: Учебное пособие: [в 2-х кн.] / В. Бычков. – Челябинск, 1997. – 290 с.

Єжі Мадравські та ін. З метою створення акордеонного репертуару вони ініціювали творчість композиторів-симфоністів, зокрема Збігнева Вішневського, Войцеха Новака, Едварда Богуславського, Станіслава Моріто, Яцека Рабінського, перу яких належить велика кількість нових сольних і ансамблевих творів¹.

Загальну характеристику акордеонної школи Польщі необхідно доповнити ґрунтовнішим представленням окремих імен, творчість яких складає основу сучасного польського репертуару. Однією з найпомітніших фігур є Броніслав Казімір Пшибильські (1941) – професор Вищої Школи музики в Лодзі. Його твори удостоєні багатьох нагород і звучать на престижних фестивалях сучасної музики, таких як “Варшавська осінь”, “Музична весна” в Познані, “Нова музика Польщі” у Вроцлаві, а також у різних країнах Європи, Азії, США, Південної Америки. Саме Б. К. Пшибильському належить створення творів великої форми – “Фолія”, “Весняна соната”, “Класичний концерт” для акордеона з оркестром, “А. В. Соната”, “Чотири спогади про літо”, “Зустріч” для акордеонного оркестру, Варіації на тему Станіслава Монюшки “Пряля”, Польський концерт для акордеона з оркестром у 3-х частинах та ін. Композитор також створив велику кількість різноманітних ансамблевих творів, написаних для знаменитого Варшавського квінтету акордеоністів під керівництвом В. Л. Пухновського. Серед них – “Варіаційна концертна п’єса”, “Концертне скерцо”, “Аллеґро”, “Астероїди”, “Модалні” та “Бімодалні” п’єси і т. д. В його інших творах акордеонний тембр поєднується з різними інструментами камерного ансамблю. В тому переліку також: “Метаморфози” для акордеона і струнного квартету, Тріо для акордеона, скрипки і віолончелі, “Нічна музика” для акордеона, флейти і гітари, “Три концертні п’єси” для двох акордеонів і ударних, Скерцо для акордеона і флейти. В алеаторичному стилі письма виділяються п’єси “Гра для двох” та “Подвійна гра”, створені для двох акордеонів. У цих творах переважають споглядальні, статичні образи, викладені у вишукано-прозорій звучності.

Великою зацікавленістю серед акордеоністів Польщі і зарубіжжя користується музика Богдана Довлаша (1949). Професійну освіту акордеоніста, музикознавця і композитора Б. Довлаш отримав у Вищій школі музики ім. Ф. Ліста у Веймарі (Німеччина). Протягом багатьох років брав участь у різних польських акордеонних ансамблях,

гастролював містами Європи, є лауреатом міжнародних конкурсів композиторів, працює на посаді ректора Музичної академії в Лодзі.

Творчість Б. Довлаша різноманітна в жанрі ансамблевої музики. Ним створена сюїта “Чотири ритми у фольклорному стилі” для акордеонного квінтету, п’єси “Паліндром”, “Співаючі риби” для двох акордеонів та ін. Серед відомих сольних творів – сюїта “Музичні діалоги” у трьох частинах, п’єса “Постскриптус”, “Концертіно”. У його забавно-граціозній першій частині *Allegro* переважають інтонації польської народної танцювальної музики, нескладна фактура акомпанементу. Наступне *Andante* – мініатюрний варіаційний цикл, побудований на варіюванні принадної ліричної теми, де також проявляються інтонації національного фольклору. Вони відчутні і в жвавій фінальній частині – *Vivo*.

Помітним явищем польської музики стала творчість Анджея Кшановського (1951–1990), який за коротке життя ввійшов в історію розвитку не лише національного мистецтва Польщі, але й всього сучасного акордеонного репертуару. Йому притаманна активна діяльність у різних жанрах музичного мистецтва, проте центральна роль творчості належить акордеону. Для цього інструмента композитором створені: Соната № 1, Канони, Три медитації, Чотири багателі, “Зимові враження”, Адажіо, Капрічіо, “Весняні враження”, Прелюдія і Каприс, низка інших композицій для Варшавського квінтету акордеоністів (Хорал, “Алкаґран”, Три п’єси), акордеонних ансамблів (Ноктюрн, “Сентиментальний пейзаж” для дуету, Токата для тріо, “Музика” для 11 акордеонів) та різноманітних камерно-інструментальних складів за участю акордеона (“Спогад”, “Рельєв VII”). А. Кшановські вводив акордеон і в твори інших великих жанрів – у Першу симфонію для оркестру, “Радіопроеграми III, IV, V” та ін.

Великою популярністю серед виконавців багатьох країн користується творчість Кшиштофа Ольчака (1956). Його перші зрілі роботи з’являються у 70-х роках ХХ ст. Це – Танець, п’єса “Дошик”, “Літня” і “Зимова” сюїти, Прелюдія і фуга, Рондіно, Сонатина № 2. Для ансамблевої акордеонної музики К. Ольчак створив “Урочисту сумну постлюдію” (для тріо акордеонів). Композитор використовує акордеон у творах різного камерно-інструментального складу, таких як Тріо зі скрипкою і гітарою, “Інтервали” для двох акордеонів і органа, Кончерто-гроссо для акордеона у супроводі чотирьох флейт, трьох кларнетів, бас-кларнета, трьох фаготів, контрфагота, п’яти валторн, п’яти тромбонів, бас-тромбона, труби і ударних. Ним також

¹ Rosinska E. Panorama polskiej twórczości akordeonowej / E. Rosinska. – Akademia muzyczna im. F. Chopina. – Warszawa, 2003. – S. 8–11.

написана “Кантата” для двох акордеонів з оркестром та Концерт для акордеона з оркестром. Найвідомішим твором для акордеона соло є “Фантасмагорія”, яка породжує уявний образ ірреального космічного простору. П’єса опублікована різними європейськими видавництвами.

Одним із найвідоміших сучасних польських композиторів, чії твори виконуються в країнах Європи, Азії і Америки, є Богдан Преч (1960 – 1996). Участь молодого музиканта у складі різних камерно-інструментальних, джазових та рок-ансамблях суттєво вплинула на його творчість. Саме звідси в композиціях Б. Преча велике місце займають запальні, гострі синкоповані ритми естрадно-джазової музики. Серед визначних творів Б. Преча – дві сонати, три сюїти для дітей, п’єса “Злиття” для баяна і флейти, “Тріфтоні” для баяна із симфонічним оркестром. Велику популярність отримала “Польська фантазія”, удостоєна першої премії на V Міжнародному конкурсі музики для баяна і акордеона в Анконі (Італія). Серед інших помітних творів – Соната № 2, “Преамбула і токата” (присвячення Ф. Ліпсу)¹.

Паралельно з розвитком акордеонно-баянного виконавства й репертуару Польщі, в Україні в 50-60-х роках з’являється нова плеяда провідних професійних композиторів – Віктор Власов, Георгій Шендерьов, Володимир Подгорний, Віктор Дікусаров, Іван Яшкевич. До речі, твори цих композиторів також входили до репертуару польських педагогів і виконавців. У працях А. Сташевського зазначено, що І. Яшкевич є “творцем жанру концертно-віртуозної транскрипції в українській баянній літературі”. Національна та інтернаціональна основа, осучаснення фольклору завдяки збагаченню гармонії та значній імпровазації, поєднання демократичності музичної мови з високим художнім рівнем яскраво виражені у творчості Г. Шендерьова.

За загальною стилістикою переважна більшість творів 1950-70-х років відбиває романтичні риси і тому цей період розвитку вітчизняної баянної літератури класифікують як “романтичний”. Друга половина 70-х років характеризується суттєвими змінами всієї системи жанрово-стилістичних складових, а саме музичної мови: значної дисонантної напруженості, як інтонаційної (мелодичної), так і вертикальної гармонійної; колористичності (фонізму) гармонії та збагачення акордики; політональних та поліфункціональних прийомів; різноманітності ритмічної та метричної організації; поліфонізації та

поліпластовості, насиченості фактури. Композиторська творчість так званої “нової хвилі”, яка розпочала свою діяльність у 1970 – 1980-і роки ХХ ст., характеризується виходом баянної музики на новий рівень академічних інструментальних жанрів – це В. Зубицький, В. Рунчак, А. Гайденко, І. Шамо, Ю. Іщенко, В. Бібік, Ю. Шамо, А. Білошицький, а також В. Власов.

Творчість останнього користується величезною популярністю і є найбільш репертуарною серед виконавців. Його новаційне значення в розвитку акордеонно-баянної літератури полягає у розширенні жанрово-стильових кордонів, звукових та шумових засобів виразності сучасного інструмента та в розробці нових фактурних прийомів на основі особливостей побудови клавіатури та зручності виконання. Він започаткував нові музичні напрями й жанри, такі як: джазовий (“Вісім джазових п’єс”), естрадно-джазовий (“Російська балада”), естрадно-фольклорний (“Свято на Молдаванці”), поліжанровий (сюїта-симфонія, соната-експромт), портрет-стилізація (“Посмішка Брамса”), п’єса-перфоманс “Телефонна розмова”. Музична мова збагачена новітніми прийомами: стукоти по різних частинах корпусу та міху акордеона, використання віддушника повітря, шелести по клавіатурі та реєстровому механізму, глісандо та кластери, різнопультівне вібрато¹.

Чільне місце серед музикантів займає композиторсько-виконавська діяльність В. Зубицького. Про його творчість з упевненістю можна сказати, що вона сприяла розвитку виконавського мистецтва акордеоністів-баяністів і розширила художньо-виконавські можливості інструмента завдяки використанню різноманітних ефектів і модернізації музичної мови. Акордеонно-баянна творчість композитора тісно переплітається із симфонічною. В. Зубицькому вдалося перенести краші традиції українського симфонізму в акордеонно-баянну сферу. А. Сташевський у своїх наукових розвідках, прирівнює значимість та внесок у розвиток літератури для акордеона-баяна В. Зубицького з Владиславом Золотарьовим та Анатолієм Кусяковим.

Друга половина 80-х років ХХ ст. – до сьогодення відноситься до авангардного періоду. В цьому напрямі працюють такі композитори, як В. Рунчак, О. Щетинський, К. Цепколенко, С. Пілютіков, Л. Самодаєва, Ю. Гомельська та ін.

¹ Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для аккордеона и баяна: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – Москва, 2004. – 376 с.

¹ Черепанин М., Булда М. Естрадный олимп аккордеона: Монография / М. В. Черепанин, М. В. Булда. – Ивано-Франківськ: Видавництво “Лілея НВ”, 2008. – 256 с.

Таким чином, еволюція української і польської музики для акордеона (баяна) спостерігається за декількома паралелями: в польських музикантів – це, по-перше, інтенсивний вплив фольклору (мазурка, полонез), по-друге, активна взаємодія сучасної професійної камерно-інструментальної музики (нові технологічні прийоми композиції – додекафонія, алеаторика, електронна музика тощо при збереженні високих традицій світової класики). З іншої сторони, акордеон розглядається польськими композиторами як камерний концертний інструмент, який займає рівноправне місце серед інших класичних інструментів.

В Україні еволюція акордеонно-баянного репертуару відбувається відповідно до процесу вдосконалення інструментарію. Як, наприклад, формування оригінального репертуару для гармоніки (20–30-і рр. ХХ ст.) спостерігається за такими принципами: побутування інструмента у двох соціокультурних середовищах: сільський (фольклорна музична практика) та міський побут (жанри побутової музики міста). Переломним моментом був період започаткування професійної освіти баяністів (творчість М. Різоля у 40-і рр. ХХ ст.).

Період становлення професійної літератури для баяна відноситься до 1950-1970 рр. і характеризується переважанням романтичних стилевих тенденцій. 70-80-ті рр. і до сьогодення – це процес виходу вітчизняної літератури для акордеона (баяна) на рівень кращих зразків музики академічного камерно-інструментального жанру. Варто зазначити, що саме цей період ознаменований певними новаціями, а саме: розповсюдження і закріплення на концертній естраді багатотембрового готово-вибірною акордеона (баяна); залучення до написання акордеонно-баянної музики таких композиторів, як І. Шамо, Г. Ляшенко, М. Сільванський, В. Бібік, О. Щетинський, Ю. Іщенко та ін.; отримання професійної композиторської освіти баяністами-виконавцями; вплив на професійне акордеонно-баянне мистецтво камерно-інструментальної та симфонічної музики.

Отже, твори композиторів Польщі і України міцно завойовують суттєві позиції в програмах виконавців багатьох країн світу, про що свідчить їх значний внесок до скарбниці сучасного акордеонно-баянного репертуару. Завдяки цьому суттєво розширюються міжнародні мистецькі взаємини польсько-українських музикантів зі своїми колегами в Європі та країнами СНД на рівні проведення

фестивалів і конкурсів, гастрольних концертів відомих виконавців і колективів, обміну репертуару, організації наукових конференцій, практичних семінарів (так званих курсів музичної інтерпретації) та майстер-класів. Таким чином, акордеонно-баянна школа Польщі і України розкрила нові художні можливості сучасного акордеона (баяна) і спрямувала цей вид мистецтва у професійне русло світового розвитку.

РОЗДІЛ V

ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ І ВИКОНАВСТВА: ТЕОРІЯ, МЕТОДИКА, ПРАКТИКА

Лариса Опарик

ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЦЕСУ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

На сучасному етапі утвердження новітньої філософії освіти, зокрема вищої музичної освіти, зверненої до індивідуальності, до творчого потенціалу студента, пріоритетною стає парадигма гуманістичного особистісно-орієнтованого навчання та виховання як педагогічно керованого процесу самопізнання, гармонійного розвитку особистісних і професійних якостей майбутнього фахівця. Значні резерви загального та музичного розвитку студентів закладені у практиці фортеп'янного навчання, націленого в умовах вузівської фахової підготовки на вирішення завдань інтенсивного й всебічного розвитку художніх здібностей майбутнього музиканта-професіонала, на формування його педагогічної та виконавської майстерності.

Особливу роль у цьому процесі відіграє завдання досягнення оптимального співвідношення емоційного та раціонального в розвитку особистості, що значно підвищує психічні можливості учнів фортеп'янного класу та дозволяє вчителю розширити спектр засобів педагогічного впливу. Вирішення подібного завдання передбачає поглиблене вивчення типологічних особливостей характеру творчої особистості піаніста.

Інтерес теоретиків піанізму до цієї проблеми позначився на спробах побудови виконавських типологій, запропонованих К. Мартінсенем, Е. Фішером, Л. Рабіновичем. В українському музикознавстві останніх років типологічні особливості виконавської особистості висвітлюються у працях О. Катрич, автора цієї статті, Т. Сирятської та ін.

Теоретична розробка питань типологічних властивостей особистості піаніста-виконавця має безпосереднє відношення до

актуальних проблем сучасної фортеп'янної педагогіки, традиційно спрямованої на індивідуальний розвиток як вроджених, типологічних, так і набутих особистісних, професійних якостей учня-піаніста. Поряд із цим, типологічні риси особистості викладача, його ціннісні установки також є достатньо стійкими, і саме вони визначають індивідуальний стиль педагогічного спілкування з учнем. У практиці фортеп'янного навчання доволі часто виникає дисонанс між психологічним типом учня та психологічним типом учителя. Потреба у пошуках вирішення цієї проблеми зумовила актуальність пропонованого дослідження, метою якого є висвітлення типологічних особливостей процесу фортеп'янного навчання та обґрунтування методологічних основ вивчення зазначеної проблематики.

Окреслений ракурс дослідження передбачає висвітлення зв'язку типологічних особливостей характеру творчої особистості піаніста та його індивідуального стилю музичного спілкування в процесах виконання, навчання та викладання музики. Категорія стилю в системі музичного спілкування позначає, насамперед, індивідуальність виконавської особистості, у психіці котрої можна виділити, приміром, її світоглядний зміст – цілісну позицію стосовно дійсності, суспільства, культури, інших людей, себе та нейропсихічні механізми мислення, які оформлюють, передають цей зміст і характеризується різним співвідношенням інтуїтивного та раціонального, емоційного й інтелектуального начал.

Власне ці співвідношення лягли в основу широко розповсюдженої у музично-педагогічній літературі типології І. Павлова, котрий розрізняв три “спеціально людських” типи: художній, мисленнєвий та середній. Для представників художнього типу характерними є цілісність сприйняття, образність мислення, багатство уяви, емоційність у відображенні дійсності. Для носіїв мисленнєвого типу характерними є обмеженість емоційного фонду, прагнення до аналізу, систематизації, до узагальнення та теоретичного осмислення. Середній тип з'єднує в собі риси художнього та мисленнєвого типів у різних поєднаннях.

Принцип тріадності застосовується також у відомій музично-виконавській типології, розробленій в теорії піанізму К. Мартінсенем, на думку котрого існують три основні піаністичні типи, які обумовлені специфікою виконавської звукотворчої волі, а саме: статичний (класичний), екстатичний (романтичний), експансивний (експресіоністичний). Зауважимо, що ця типологія стала свого роду

підсумком наполегливих теоретичних та практичних пошуків у фортепіанній педагогіці того часу універсальної виконавської техніки. Сам К. Мартінсен у передмові до своєї праці говорить про необхідність поставити “на місце технічного навчання, що йде від зовнішнього до внутрішнього, навчання, що йде від внутрішнього до зовнішнього”¹, підкреслюючи таким чином доцільність вирішення суто технічних проблем фортепіанної гри передусім у психологічній та загальноестетичній площинах.

Дослідження психологічних сторін виконавської творчості, спрямовані в русло типологічного аналізу, зосереджуються головним чином навколо стильових аспектів музично-виконавських явищ. Орієнтуючись на психодинамічні характеристики загальноновизнаних типів темпераменту, Д. Рабінович розробляє класифікацію музично-виконавських типів, серед яких виокремлює віртуозний, емоційний, раціоналістичний та інтелектуальний типи. Зіставляючи категорії “тип” і “стиль”, дослідник витлумачує останній як форму існування типу. При цьому вказується на зонну природу даних явищ, у зв’язку з чим обґрунтовується доцільність застосування поняття “стильової або типової домінанти”².

Поняття стильової або типової домінанти застосовує українська дослідниця О. Катрич у розробці класифікації музично-виконавських архетипів, створеної за принципом диференціації типів художнього мислення. В основу визначень аполонічного та діонісійського музично-виконавських архетипів О. Катрич покладено характеристики способів викладення виконавцями-інтерпретаторами музичного матеріалу твору (розповідний або подієвий) та принципи виконавської побудови музичної форми (принцип пропорційності або принцип динамізму)³.

Теорія архетипів К. Юнга стала ключовим методологічним підґрунтям створення автором цих рядків типології музично-виконавських висловлювань, побудованої за принципом диференціації типів установки в характері мистецької особистості, а саме – інтроверсії та екстраверсії. Названа типологія спрямована у галузь характерології як найбільш близької до спостережень за соціально-

психологічними проявами особистості, зокрема у процесах музичного спілкування¹.

Характер є настільки глибокою і типовою ознакою людини, що його часто ототожнюють з поняттям “особистість”. Згідно з К. Юнгом, характер є стійкою формою людського буття, що несе на собі відбиток глибинного взаємопроникнення фізичних і душевних ознак особистості. Так само у працях німецького психолога Е. Кречмера характер розглядається у зв’язку із соматичною, тобто тілесною конституцією людини та пояснюється з точки зору його обумовленості вродженими фізичними факторами. Популярність цих концепцій сягнула теорії фортепіанного виконавства. Так, знаменитий швейцарський піаніст Е. Фішер у своїй ґрунтовній праці “Л. ван Бетховен. Фортепіанні сонати” (1956) класифікує музикантів-виконавців за принципом диференціації типів фізичної конституції. У результаті запропоновано розрізняти астенічний, пікнічний та атлетичний піаністичні типи².

Розглянуті виконавські типології, розроблені в теорії піанізму, спрямовані у русло практичного аналізу виконавської інтерпретації, тому закономірно тяжіють до схематизму та лаконізму. Натомість типи учнів, які розглядаються в дослідженнях з педагогічної психології, доволі численні і найчастіше задаються дихотомно. Одні з цих типів можна вважати простими, вихідними, інші – складними, такими, що включають прості типи функціонування пізнавальних процесів. Послідовники К. Юнга, зокрема, вказані дві групи типів поділяють на раціональні та ірраціональні. До раціональних належать: полenezалежні³, аналітики, дедуктивні, аудіали, конкретики, мислячі. До ірраціональних типів належать полenezалежні, синтетичні, індуктивні, візуали, абстрактні, чуттєві. Таким чином, раціональність та

¹ Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. – М.: Музыка, 1966. – 220 с. – С. 14.

² Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль: Избр. статьи / Давид Абрамович Рабинович. – М.: Советский композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с. – С. 146.

³ Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (Теоретичні та естетичні аспекти) / Ольга Катрич. – К., 2000. – 99 с. – С. 70. – С. 63.

¹ Див.: Опарик Л. М. Архетипи музично-виконавського висловлювання як чинники стилетворення в процесах музичного спілкування / Л. М. Опарик // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць НАКККіМ. – Випуск 19. – Київ: Міленіум, 2011. – С. 70 – 77.

² Див.: Фишер Э. Фортепианные сонаты Л. ван Бетховена / Эдвин Фишер // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 8. – С. 164 – 194.

³ Полenezалежність – полenezалежність – одні з найважливіших когнітивних стилів. Залежним від поля є такий стиль поведінки, при якому суб’єкт імпульсивно відгукується на стимули, що є для нього спонукальною силою (“валентністю”), поза впливом заздалегідь поставленої мети. Незалежна від поля поведінка проявляється в переважній орієнтації людини на власну мету та в ігноруванні тиску наявної ситуації. Для таких людей характерна орієнтація на внутрішні еталони впорядкування зовнішніх вражень в умовах, коли йому нав’язують неадекватні форми відображення зовнішнього світу. Див.: Краткий психологический словарь / [сост.: Л. А. Карпенко]; под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – М.: Политиздат, 1985. – 431 с. – С. 249.

іраціональність є синтетичними характеристиками пізнавальної сфери особистості, що багато в чому визначає особливості навчання.

У проєкції на специфіку фортепіанного навчання раціональність та іраціональність виявляють себе, насамперед, в інтерпретаційній сфері виконавської діяльності, де на перший план виступають когнітивні (пізнавальні) особливості особистості учня, які включають в себе індивідуальний стиль мислення, пам'ять, музичне сприйняття. Разом із цим, повноцінний розвиток музичних здібностей учня в процесі фортепіанного навчання передбачає гармонійне формування емоційної, інтелектуальної та технічної сторін його виконавської особистості. Відтак актуалізується проблема діагностики типологічних особливостей технічного потенціалу учня-піаніста, пов'язаних, на наш погляд, з характеристиками його психологічного типу темпераменту.

Темперамент (від лат. *temperamentum* – розмірність, відповідне співвідношення рис) характеризує особистість музиканта з боку динамічних особливостей його психічної діяльності, тобто за показниками емоційності, енергійності, інтенсивності, швидкості, темпу, ритму й т. д. Психофізіологічний аналіз структури темпераменту дає можливість, зокрема, виділити три головні його компоненти, які виявляються в загальній активності індивіда, його моториці та емоційності¹.

Відповідно формування репертуарних пріоритетів у процесі навчання студента-піаніста із врахуванням його типологічних особливостей має виходити, по-перше, із загальних характеристик його психологічного типу темпераменту (що дає уявлення передусім про технологічний – фізичний, анатомічний, рухово-моторний потенціал учня) і, по-друге, з особливостей його індивідуального стилю мислення, які проявляють себе в інтерпретаційній площині концептуального спілкування музиканта-виконавця з автором твору.

При цьому проблема типологічної сумісності стилів мислення юного інтерпретатора та композитора успішно долається щирим

прагненням до пізнання та розуміння музики, в чому, власне, й полягає справжній сенс музичного спілкування, спрямованого на пізнання духовного світу інших людей. Це означає, що в процесі міжособистісного спілкування викладача музики і учня-піаніста, предметом чого виступає музичний твір, включається постать композитора з метою зацікавленого вивчення його творчої особистості. Одним з методів такого пізнання є створення психологічного портрета композитора, що включає в себе поряд з детальним вивченням виконуваного музичного твору, знайомством з іншими творами цього автора, також дослідження фактів біографії, висловлювань композитора, які містять його листи, сповіді, роздуми про музику та навколишній світ.

Розгляд питань про те, як вчать учні різних типів, як їх навчати і як навчають викладачі різних типів пов'язаний із проблемою забезпечення відповідності викладання індивідуальним стилям навчання. Одним із найважливіших факторів вказаної відповідності є тип особистості вчителя. “Три типи керівників (авторитарний, ліберальний та демократичний) у музично-педагогічній діяльності проявляються доволі рельєфно”, – зазначає А. Готсдінер¹. Відповідно психологічний тип вчителя визначає його стиль педагогічного спілкування з учнем. Раціонали, що прагнуть до впорядкованості і структури, будують навчання систематично, структурно, аналітично, “за правилами і про правила”. Іраціонали, що прагнуть до нерегламентованої діяльності, добре працюють із несистематизованим матеріалом, дають бачення “лісу за деревами”, не мають труднощів із навчанням винятками, імовірнісними характеристиками тощо. Природно, що при незбігу типу пізнання учня з типом викладання вчителя в процесі навчання будуть відчуватися труднощі. Тут, очевидно, постає проблема чуйного педагога і взагалі проблема високого професіоналізму. У будь-якому разі, великі музиканти зазвичай бачили індивідуальність у своєму учневі та прагнули найбільш повно розкрити самобутній талант кожного.

Саме таким чуйним музикантом і педагогом був Генріх Густавович Нейгауз, котрий виховав десятки яскраво індивідуальних та різних за стилем видатних концертантів, серед яких такі зірки першої величини, як С. Ріхтер, Е. Гілельс, Я. Зак, М. Крушельницька. У Нейгауза “було все те, що необхідно для музиканта-педагога: розум, чуйність, чудовий смак, широкий світогляд, спостережливість,

¹ Наукове розв'язання питання основ темпераменту вперше дав І. Павлов у своєму вченні про типи нервової системи. Доводячи наявність певної закономірності у вияві індивідуальних відмінностей, І. Павлов висунув гіпотезу про те, що в основі їх лежать фундаментальні властивості нервових процесів – збудження й гальмування, їх урівноваження та рухливості. І. Павлов визначив чотири основні типи нервової системи, близькі до традиційної типології Гіппократа: 1) сангвінік – сильний, урівноважений, рухливий тип; 2) флегматик – сильний, урівноважений, інертний тип; 3) холерик – сильний, неуврівноважений тип; 4) меланхолік – слабкий тип. Див.: Заброцький М. М. Психологія особистості: навч. посіб. / М. М. Заброцький – К.: Освіта України, 2009. – 364 с.

¹ Див.: Готсдінер А. Л. Музыкальная психология. – М.: Изд-во НВ Магистр. 1993. – 193 с.

красномовність, підкорююча собі чарівність, настійливість та енергія, а головне – музична захопленість, те, що діяло надзвичайно на учнів та примушувало їх самих захоплено працювати”¹.

Мистецькі погляди Г. Нейгауза як ідейного прихильника творчої фортепіанної педагогіки показово ілюструють його міркування про виконавські стилі, які він класифікує за шкалою “безликість – яскрава особистість”. На думку Нейгауза, є “чотири види “стилю виконання”. Перший – ніякого стилю: Бах виконується “з почуттям” а la Chopin або Фільд, Бетховен – сухо й діловито а la Clementi; Брамс – поривчасто і з еротизмом а la Скрябін або з лістівським пафосом, Скрябін – салонно а la Ребіков чи Аренський, Моцарт а la стара діва і т. д. і т. д. ... Другий – виконання “моргове”; виконавець такий стиснутий “зводом законів” (часто уявних), так старанно “дотримується стилю”, так по-доктринерськи впевнений, що можна грати тільки так і ніяк не інакше, так старається показати, що автор “старий” (якщо це, не дай Боже, Гайдн або Моцарт), що кінець-кінцем бідний автор помирає на очах у засмученого слухача і нічого, крім трупного запаху, від нього не залишається. Третій вид, – пише Г. Нейгауз, – котрий прошу ніяк не змішувати з попередніми, – виконання музейне, на основі найточнішого і благоговійного знання, як виконувались і звучали речі в епоху їх виникнення, наприклад, виконання бранденбурзького концерту з невеликим, часів Баха, оркестром і на клавесині зі строгим дотриманням всіх тодішніх правил виконання... Четвертий вид, нарешті, – виконання, осяяне “проникаючими променями” інтуїції, натхнення, виконання “сучасне”, живе, але насичене непоказною ерудицією, виконання, яке дихає любов’ю до автора, що диктує багатство і різноманітність технічних прийомів...”².

На сторінках своєї книги Г. Нейгауз ставить запитання: чому, незважаючи на чудові здібності, добре розуміння музики та інструмента завдяки хорошій школі, так небагато піаністів стають по-справжньому цікавими, такими, що захоплюють увагу аудиторії, виконавцями? Причина, за словами маестро, полягає в тому, що у більшості потенційних артистів відсутнє “диригентське начало”, творча воля, *особистість*, що вони грають те, чого їх навчили, а не те,

що вони самі пережили, продумали та проробили. А для піаніста, котрий водночас виступає “законодавцем і виконавцем”, “хазяїном і слугою”, ця відсутність творчої волі є особливо згубною. “На протилежному полюсі, – резюмує Г. Нейгауз, – виконання великого піаніста з яскравою індивідуальністю, пристрасною волею”¹.

На думку Н. Нагібіної, в педагогічній системі бурхливо темпераментного, завжди переповненого киплячими думками і почуттями Нейгауза домінувала ірраціональна установка, для якої характерними є експромт та імпровізація, нестандартні підходи, вміння дати учневі цілісне асоціативно-яскраве бачення художнього образу тощо. На стилі педагогічного спілкування Г. Нейгауза позначався тонус не тільки артистичного темпераменту, але й самої його натури. “Навіть коли він розмовляє, – зазначає Д. Рабінович, – здається, що темпи його душевних процесів немов би обганяють швидку та імпульсивну мову... Це зовсім не стихійна неприборканість, – строга внутрішня дисциплінованість складає іншу сторону психіки Нейгауза. Але при цьому думки і почуття не стільки “народжуються”, скільки спалахують у ньому, і весь процес відбувається подібно до ланцюгової реакції, де кожний спалах миттєво породжує наступний”². Такою була й гра унікального піаніста – бурхлива, активна, спонтанна, переможна, і водночас – художньо оправдана, організована і продумана до останнього звуку. У його грі все дихало живою чарівністю вільної, нічим не скутої думки. Звісно, найближчою йому була романтична сфера; його інтелектуальність ніколи не переходила на естраді в інтелектуалізм, а лише надавала справжньої змістовності виконанню.

Такими ж змістовними були й заняття у класі Нейгауза, де завжди панувала творча атмосфера та не було місця байдужості або навіть звичайній діловитості. Рояль під його пальцями звучав так чудово, що його учні часто відчували змішане почуття захоплення і страху. У процесі уроку Г. Нейгауз постійно підкріплював свої думки виконанням фортепіанної, симфонічної музики, вражаючи учнів своєю ерудицією. Широта та емоційна глибина художнього інтелекту Генріха Густавовича незмінно захоплювала його учнів, котрих вчитель з перших же слів примушував думати разом з ним, ставати активним співучасником, а згодом і цілком самостійним “гравцем” у

¹ Григорьев Л. Современные пианисты / Лев Григорьев, Яков Платек. – [2-е изд.]. – М.: Советский композитор, 1990. – 416 с. – С. 240.

² Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры / Генрих Густавович Нейгауз. – [2-е изд.]. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 319 с. – С. 260-261.

¹ Там само. – С. 259.

² Григорьев Л. Современные пианисты / Лев Григорьев, Яков Платек. – [2-е изд.]. – М.: Советский композитор, 1990. – 416 с. – С. 241.

вирішенні творчих завдань. Він вважав, що педагог має якнайшвидше стати непотрібним учневі, усунути себе, “тобто прищепити йому ту самостійність мислення, методів роботи, самопізнання і вміння домагатися мети, які називаються зрілістю, порогом, за яким починається майстерність”¹.

Натомість інший великий піаніст і педагог Й. Гофман вважав абсолютно необхідною умовою виховання піаніста наявність хорошого керівника, наставника, “лоцмана, котрий зумів би простежити за першими кроками юнака на терені його майбутньої діяльності”². Як педагог з домінуючою раціональною установкою та характерними для неї систематичністю, структурністю, аналітикою в процесі викладання Й. Гофман особливу увагу приділяв роботі над деталями, які вважав сходинками, що одна за одною ведуть до вершин мистецтва. Поряд із цим, “пильна увага до деталей, – застерігав великий музикант, – однак, ніяк не повинна шкодити жвавості розуму і його здатності до польоту думки, дуже необхідного для творчого виконавства”³. Мистецтво, вважав Гофман, подібне до релігії, відтак йому потрібний вівтар, навколо якого могли б збиратися його служителі⁴.

Прикладом фортепіанної педагогіки із врівноваженими раціональністю та ірраціональністю є школа Самуїла Євгеновича Фейнберга, випускниками котрої стали такі визначні піаністи-концертанти та педагоги, як О. Криштальській, В. Мержанов, В. Натансон та ін. У музичному світобаченні С. Фейнберга щільно переплелися емоційне та інтелектуальне начала. Професор В. Натансон, учень Фейнберга, підкреслює: “Художник інтуїтивного складу, він надавав великого значення безпосередньому, емоційному сприйняттю музики. Негативно ставився до всякої навмисної “режисури” в інтерпретації, до надуманих нюансів. У нього повністю зливалися інтуїція та інтелект. Такі компоненти виконання, як динаміка, агогіка, артикуляція, звуковидобування, завжди були стилістично оправдані. Навіть такі затерті слова, як “прочитання тексту” ставали багатозначними: він дивовижно глибоко “бачив”

музику. Інколи здавалось, що йому тісно в рамках одного твору. Його художній інтелект тяжів до широких стилістичних узагальнень”¹.

Інтерпретації С. Фейнберга часом викликали жваві дискусії через схильність піаніста до запаморочливо швидких темпів, своєрідних цезур, проте виняткова майстерність піаніста, його самобутня індивідуальність, яскраво виражене вольове начало робили виконання переконливим та, за словами О. Гольденвейзера, мимовільно підкоряли навіть інакомислячого слухача. Своєрідним був також і майстерний піанізм Фейнберга – “рухи його пальців, які ніколи не вдарили, а немов би пестили клавіші, прозорий та часом оксамитовий тон інструмента, контрастність звучань, вишуканість ритмічного малюнка”².

Прийоми піаністичного мистецтва С. Фейнберга розпізнаються у найхарактерніших рисах виконавського стилю його славетного учня Олега Криштальського, котрий володів піанізмом “із напрочуд гармонійним співвідношенням *emotio* та *ratio*, справжньої поетичності та ліризму – і шляхетної об’єктивності, благородної відстороненості у подачі тексту і спонтанності, загостреної “заразприсутності”, яскравої концертності, комунікабельності манери вислову – і надзвичайної вивіреності деталі, особливої досконалості технологічного втілення”³.

Поряд з інтенсивною концертною та композиторською діяльністю С. Фейнберг протягом сорока років вів напружену педагогічну роботу. Він любив молодь, і це почуття було взаємним. Учні привертала сила особистості педагога, а ще більше – талант художника. Так зване “коректне” виконання залишало Фейнберга байдужим. Будь-які ж пробіски “власного” підходу викликали радість. Учень мав право голосу у виборі репертуару, адже “захоплення твором, – вважав С. Фейнберг, – часто служить запорукою успішної інтерпретації”⁴. Основна вимога до учня: відчутти, зрозуміти та виконати. Вимога до педагога: допомогти становленню творчої ініціативи у молоді.

Отже, оригінальні педагогічні системи Й. Гофмана, Г. Нейгауза та С. Фейнберга несуть на собі яскравий відбиток своєрідної

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры / Генрих Густавович Нейгауз. – [2-е изд.]. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 319 с. – С. 200.

² Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Иосиф Гофман. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 245 с. – С. 88 – 89.

³ Там само. – С. 95.

⁴ Там само. – С. 96.

¹ Григорьев Л. Современные пианисты / Лев Григорьев, Яков Платек. – [2-е изд.]. – М.: Советский композитор, 1990. – 416 с. – С. 351.

² Там само.

³ Козаренко О. Піаніст кришталевого стилю / Олександр Козаренко // Олег Криштальський. Спогади. Статті. Матеріали. – Львів, 2000. – С. 3 – 8. – С. 3.

⁴ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – [2-е изд.]. – М.: Музыка, 1969. – 601 с. – С. 20.

особистості вчителя, типологічні риси якої великою мірою визначають особливості індивідуального стилю спілкування педагога-піаніста з учнями. При цьому очевидною є спільність виконавського та педагогічного стилів видатних майстрів піанізму у своїх найхарактерніших і найтиповіших психологічних рисах. Незважаючи на відмінності музичних світоглядів та виконавських темпераментів Й. Гюфмана, Г. Нейгауза та С. Фейнберга, їх об'єднує спільне розуміння головної мети творчої фортепіанної педагогіки, що передбачає виховання в учня самостійності мислення, індивідуальних методів роботи, прагнення до самопізнання, пошуку власного обличчя в мистецтві та вміння домагатися високих художніх цілей, за якими починається справжня майстерність.

Підсумовуючи попередньо розглянуте, приходимо до висновку, що ефективність опанування студентами-піаністами фахом є виразно залежною від відповідності типологічних особливостей викладача та учня змістові і методам музичного навчання. Ця відповідність досягається або викладачами, які організують процес фортепіанного навчання з урахуванням типологічних особливостей учня, або подібністю типів учителя і учня, або “припасуванням” учнем процесу навчання відповідно до свого типу. Найбільш сприятливою ситуацією для успішного навчання є відносна ідентичність типів педагога-піаніста і учня: “Подібне до подібного – це один з найрозумніших принципів при розв’язанні проблеми вчитель і учень”¹. Однак можливим є і доволі продуктивне навчання при розходженні типів у деяких межах, за умови розуміння, перш за все викладачем, психологічної ситуації та типологічних особливостей своїх та учня.

Таким чином, типологічний підхід у процесі фортепіанного навчання допоможе педагогу знайти оптимальний стиль творчого спілкування з учнем, враховуючи такі важливі психологічні аспекти особистості студента-піаніста, як свідомі й несвідомі мотиви поведінки, домінуючий тип мислення, темпераментні особливості, акцентуація, орієнтація на певну сферу діяльності, а також особливості життєвої філософії та світогляду.

СПЕЦИФІКА ЕСКІЗНОГО ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ

Сучасний етап оновлення системи освіти в Україні зумовлює гостру потребу використання різноманітних форм та методів викладання музичних дисциплін у вищій школі, спрямованих на розвиток творчого потенціалу молодого спеціаліста. Успішне формування такої педагогічної позиції забезпечується зближенням загальнонаукової, музикознавчої та індивідуальної підготовки студентів, зокрема, студентів-піаністів, яка здійснюється значною мірою на заняттях у класі основного та додаткового інструмента фортепіано. Саме на цих заняттях розглядається широке коло питань, пов’язаних з музичним вихованням та фаховою підготовкою піаністів-професіоналів – представників кращих традицій українського мистецтва, що повинні бути підготовленими до висококваліфікованої виконавської, педагогічної та культурно-просвітницької діяльності.

Сучасна фортепіанна педагогіка характеризується інтенсивними пошуками можливостей розширення музичної ерудиції, вихованням естетичних смаків, знайомством у практичній діяльності з різноманітними творами тощо. Враховуючи надзвичайне розмаїття фортепіанного репертуару, актуальним, на наш погляд, є звернення педагогів-піаністів вищої школи до ескізного вивчення музичних творів у викладанні гри на фортепіано.

Ескізне (від французького *esquisse* – попередній начерк, нарис) виконання творів – це одна із специфічних форм діяльності в арсеналі музикантів. Вивчення матеріалу в цьому випадку не доводиться до повної довершеності, концертно-виконавської викінченості, робота припиняється дещо раніше. Власне таку форму навчально-педагогічної діяльності можна охарактеризувати як проміжну між читкою нот з листа і досконалим засвоєнням музичного твору. Останнім рубежем ескізного вивчення твору служить етап, на якому виконавець охоплює в цілому задум твору, отримує художньо-достовірну уяву про нього і може впевнено (хоча й не повністю з технічною відшліфованістю) передати цей задум на фортепіано.

Ще в XVII–XVIII століттях у трактатах Ф. Е. Баха, Х. Шубарта та інших педагогів-музикантів можна зустріти думку про необхідність

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры / Генрих Густавович Нейгауз. – [2-е изд.]. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 319 с. – С. 199.

тренування навичок виконання незнайомого нотного тексту “a prima vista” (з першого погляду). Серед музикантів зустрічалися й зустрічаються виконавці, які відразу відтворюють складні п'єси у швидких темпах з такою точністю й свободою, ніби твір був вивчений раніше. До піаністів, які наважувалися виконувати на сцені невідомі твори, належали, зокрема, Ф. Ліст, Е. д'Альбер, С. Рахманінов. Цілоком зрозуміло, що така майстерність може бути доступною лише геніально обдарованим музикантам-виконавцям. Однак оглядово, тобто ескізно, передати зміст музичного твору може навчитися кожен музикант.

Ескізну манеру вивчення фортепіанних творів зі своїми студентами широко застосовували відомі педагоги-піаністи минулого – Г. Г. Нейгауз, П. А. Пабст у Москві та Г. М. Беклемішев у Києві. Окремі відомості про ескізне виконання творів знаходимо у музикознавчих працях О. Д. Алексеєва, Л. А. Баренбойма, Т. П. Воробкевич, Г. М. Ципіна та інших. Поряд з цим джерелознавчий аналіз матеріалу засвідчує недостатню поінформованість щодо досліджуваної проблеми.

Саме тому метою запропонованого дослідження є професійне спрямування роботи студентів-піаністів та раціональне використання їх робочого часу при оволодінні необхідними теоретичними знаннями та практичними навичками ескізного вивчення фортепіанних творів.

При виконанні музичних ескізів акцент у викладанні гри на фортепіано зміщується на цілісне втілення звукового образу, на узагальнене виконавське охоплення музичної форми, на спробу виконати твір емоційно піднесено, в заданому автором темпі, без страху допустити технічні огріхи. Цілісне уявлення про твір виступає на перший план головним чином на початковій, а потім – по-новому – на завершальній стадії роботи, в період ознайомлення та виконання¹. При цьому необхідно виховувати вміння виділяти в тексті головне, простежувати у сплетіннях фактури мелодичний розвиток тканини; поряд із мелодичним (лінійним) виховати гармонічне (вертикальне) бачення, щоб у складних мелодичних фігураціях одномоментно охоплювати їхню гармонічну основу й на цьому будувати цілісну форму фраз, частин тощо. Вершиною здатності прочитання фортепіанного твору є всеохоплюючий синтез, високорозвинене миттєве інтуїтивне бачення. Виховання такої здатності йде через ряд пізнавальних етапів у дослідженні будь-якого нотного тексту шляхом

його ретельного аналізу і подальшого синтезу окремих частин в цілісні побудови.

Ескізне виконання має характер глибоко творчого процесу, оскільки є своєрідною трансформацією нотного запису у живе звучання. Співвідношення пізнавального і творчого компонентів у такому виконанні має складний характер, адже у нотному записі фортепіанний твір існує як певна потенційна можливість, що реалізується лише через свою конкретизацію у виконанні. Важливе значення має також прогнозування можливих проблем і помилок, які можуть виникнути при вивченні певного твору, а також створення індивідуального плану роботи над твором, розробка індивідуальних творчих вправ (етюдів) для художнього, інтонаційного і технічного освоєння твору.

Ескізне знайомство з фортепіанним твором – це свідоме недоведення виконання до можливого в кожному конкретному випадку рівня досконалості. При цьому вивільняється час для ознайомлення з новою музикою, але не ставиться мета вивчення твору напам'ять і доведення до технічної виконавської досконалості. Робота піаніста зводиться до зорово-клавіатурної обробки і рідше – до уявного озвучення нотного запису. При цьому переважаючим є розгляд різних проблем техніки прочитання незнайомого нотного тексту. Засвоєння відбувається на іншому рівні, ніж під час ретельного вивчення твору. Чим більший об'єм того, що треба вивчити, тим більше матеріалу має пройти через свідомість піаніста, який повинен тільки ознайомитись з твором, але в жодному разі не завчати його¹. Процес ознайомлення припиняється тоді, коли досягнуто художній зміст і студент може зіграти по нотах – грамотно, свідомо, емоційно наповнено.

Окреслюючи переваги ескізної манери вивчення музичних творів і перспективи її застосування у викладанні гри на фортепіано у вищій школі, слід зауважити, що скорочуючи терміни опрацювання музичного твору, ескізна манера занять із студентами-піаністами призводить до суттєвого збільшення кількості опрацьованого фортепіанного репертуару, помітного чисельного приросту охоплених зразків нотної літератури у ході навчально-пошукової діяльності. В ігрову практику залучається значно більший та різноманітніший репертуар, ніж це могло б бути під час доведення кожного музично-

¹ Коган Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М. : Классика–XXI, 2004. – С. 10.

¹ Фейгин М. Э. Музыкальный опыт учащихся / М. Э. Фейгин // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1971. – Вып. 3. – С. 35.

виконавського “ескізу” до рівня скрупульозно відпрацьованої й відшліфованої в усіх деталях звукової палітри. Таким чином, за рахунок великої кількості опрацьованого репертуару відбувається створення своєрідного “інтелектуального фону”, що сприяє поглибленому засвоєнню набутих знань і вбачається однією з важливих складових викладання гри на фортепіано.

Обмеження термінів опрацювання фортепіанного твору означає, по суті, прискорення темпів проходження музичного матеріалу. Студент опиняється перед необхідністю засвоєння певної інформації в скорочено-ущільнені терміни. Саме це призводить до безперервного накопичення щоразу нових знань, до відмови від тупцювання на місці та одноманітного повтору раніше пройденого.

Поряд з цим ескізне опрацювання фортепіанного твору як форма навчально-педагогічної роботи деякою мірою помітно наближена до читки нот з листа. Проте, на відміну від одномоментного, епізодичного ознайомлення з новим твором, яким є читка, ескізне виконання відкриває можливості для значно більш серйозного та детального опрацювання нотного тексту. “Музичне мислення студента, який працює в ескізній манері, втягується в достатньо складну за структурою, широко розгалужену аналітико-синтетичну діяльність, отримуючи максимум музичної інформації за мінімум часу”¹.

Якість роботи у ескізній манері багато в чому буде визначатися першим безпосереднім враженням від зустрічі з невідомим або маловідомим фортепіанним твором. Найбільш загальним тут виявиться вміння швидкого орієнтування в нотах і правильна інтерпретація. З огляду на це реалізація вміння швидкого орієнтування в нотному тексті на інструменті по своїй суті й є гра “*a prima vista*”, тобто виконання твору без тривалої підготовки, “з листа”. Ця форма діяльності відкриває найсприятливіші можливості для всебічного та широкого ознайомлення з музичною літературою. Поряд з репертуаром, призначеним спеціально для фортепіано, студент може користуватися також оперними клавірами, аранжуваннями симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних творів тощо².

¹ Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – С. 154–155.

² Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М. : Классика–XXI, 2004. – С. 68.

Універсальність такої виконавської діяльності та її значення для всього циклу музично-теоретичних дисциплін важко переоцінити. Навчання читання з аркуша зумовлює узагальнення отриманих знань і умінь крізь призму специфічних проблем освоєння фортепіано, а також розвиває музичні та виконавські здібності, інтенсивно формує слухово-розумову техніку, створює високий рівень інтелектуальної та пізнавальної активності.

У процесі викладання гри на фортепіано слід використовувати різноманітні форми роботи, які визначаються: метою конкретного заняття, рівнем обдарованості і підготовки студента, певними стадіями роботи над фортепіанним твором, його формою та жанром тощо. Способи ескізного проходження музичного матеріалу повинні видозмінюватися у відповідності з тими завданнями, які постають перед студентами-піаністами на кожному новому етапі їх музично-художнього та технічного розвитку.

Планування навчально-виховної роботи у класі фортепіано та продуманий вибір репертуару для ескізного виконання є важливими факторами, які сприяють правильній організації творчого прогресу і успішному розвитку музично-виконавських даних піаністів. Запропонований репертуар повинен відповідати індивідуальним особливостям, рівню загальномузичної та піаністичної освіти та новим педагогічним завданням, які виникають на певному етапі розвитку особистості. Репертуар для ескізного виконання фортепіанних творів має бути максимально різноплановим та стилістично багатим. Загалом у такому репертуарному списку повинно бути представлено значно ширше коло композиторських імен та творів, ніж в тому, що використовується викладачем по класу фортепіано при складанні звичайних заліково-екзаменаційних програм. Саме в цьому полягає специфічна особливість репертуару для ескізного виконання музичних творів, його пряме музично-дидактичне призначення.

Педагоги-піаністи повинні розширити кругозір своїх вихованців, розвивати в них творчу активність та самостійність. Окрім сольних творів, написаних для фортепіано, їх слід знайомити з різноманітною музичною літературою (сольною, ансамблевою, оригінальною і в перекладах). При цьому допустимою є різна ступінь завершеності роботи. Корисним також вбачається набуття уміння проглядати нотний текст з метою усвідомлення мелодії, ладотональності, метроритму, напрямку руху голосів, об'єднання звуків супроводу в гармонічні комплекси, повторності тих чи інших побудов тощо.

Поглиблені знання фортепіанного педагогічного репертуару, уміння кваліфіковано використовувати його в процесі виховання та навчання піаністів – основа педагогічної майстерності майбутніх спеціалістів. Систематизуючи знання щодо фортепіанного репертуару, слід користуватися списком музичних творів, який широко представлений у програмових вимогах по класу фортепіано музичних навчальних закладів I–II та III–IV рівнів акредитації тощо. Для більш детального вивчення фортепіанного репертуару також необхідно ознайомитися з науковими працями музикознавців і педагогів-піаністів, у яких розглядаються різноманітні аспекти аналізу тих чи інших творів. Знайомство з різними виконавськими інтерпретаціями забезпечить більш творчий та різносторонній підхід студентів до роботи¹.

У програми для ескізного опрацювання фортепіанних творів відбираються найбільш яскраві, художньо-значимі зразки музичної літератури, які визначають типові риси та стильові особливості творчості композиторів – представників певної епохи у світовій музичній культурі. Особливо актуальним вбачається якнайширше ознайомлення з фортепіанними творами українських композиторів-класиків. Також огляд репертуару необхідно доповнити творами сучасних українських та зарубіжних композиторів, знайомство з якими буде сприяти розширенню кругозору студентів, умінню орієнтуватися в новітніх досягненнях фортепіанної музичної літератури.

Важливо, щоб музичні твори, які вивчаються в ескізній манері, подобалися студентам. Тому при виборі репертуару з цією метою доцільно йти назустріч побажанням виконавців. При цьому з усією повнотою і виразністю виявляють себе такі основні принципи:

- збільшення обсягу використовуваного навчально-педагогічного матеріалу, що сприяє різнобічному розвитку студентів-піаністів за рахунок опрацювання широкого й різноманітного за характером фортепіанного репертуару;
- прискорення темпів проходження визначеної частини навчального матеріалу, що також націлено на розширення професійного світогляду, його максимальний розвиток через розмаїтість студійованого музичного матеріалу;

- збільшення кількості теоретичної ємкості індивідуальних занять зумовлює необхідність усебічно вдосконалюватися, щоб у результаті такого розвитку отримати більш універсальні, а не “вузькопрофільні” знання;
- необхідність такого опрацювання матеріалу, під час якого максимально повно виявилися б самостійність і творча ініціатива студентів-піаністів¹.

В умовах ескізного виконання музичних творів помітно змінюються власне функції педагога-піаніста. Основні проблеми, пов'язані з інтерпретацією творів та їх виконанням за інструментом, при створенні ескізів у навчально-виконавській практиці вирішуються самими студентами. Завдання викладача полягає в тому, щоб окреслити кінцевий художній задум, показати найбільш раціональні прийоми й способи специфіки ескізного виконання фортепіанних творів. Ескізне вивчення зразків відповідної педагогічної спрямованості рекомендується розподілити з урахуванням рівня складності (в плані виконавському, художньо-виразовому, технічному). При цьому складність творів може дещо перевищувати реальні виконавські можливості. Також студенти зобов'язані по ходу занять самостійно знайомитися з найважливішими збірниками та окремими, найбільш цінними творами, включеними до програми ескізного вивчення фортепіанних творів.

Окремі з вивчених ескізних творів (2-4) можуть бути доведені студентом до рівня концертного виконання й виконані у відкритих концертах під рубрикою: “Студенти – учням”. Мета таких відкритих концертів – застосувати розглянуті фортепіанні твори для пропагування музичного мистецтва, естетичного виховання слухачів. Тематика таких концертів визначається заздалегідь. Наприклад: “24 дитячі п'єси” В. Косенка, “Дитячі картинки” Ф. Амірова, “Твори для дітей” Б. Бартока, “Музика клавесиністів у репертуарі дитячих музичних шкіл”, “Фортепіанні твори для дітей” Б. Фільц, “Нові твори сучасних українських композиторів для дітей” та інші.

Концерти “Студенти – учням” можуть супроводжуватися анотаціями (відомості про композитора, його творчість, розкриття художнього задуму твору тощо). Це сприяє формуванню у студентів творчого підходу до ескізного опрацювання творів фортепіанного репертуару (особливо нових нотних публікацій).

¹ Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано / Т. П. Воробкевич. – Львів: Логос, 2001. – С. 7–8.

¹ Психология музыкальной деятельности: Теория и практика : учеб. пособие / [под ред. Г. М. Цыпина]. – М. : Академия, 2003. – С. 143.

При цьому корисно синтезувати різні види мистецтва – музику, живопис, літературу. Відкривається широка можливість використання збірників п'єс, створених на літературній основі, з певним сюжетом. Наприклад: альбом дитячих п'єс за казкою Г. Х. Андерсена “Снігова королева” Жанни Колодуб. Ускладнення завдань доцільно пов'язувати з поступовим опануванням студентами таких засобів музичного матеріалу, як повторення, зіставлення, варіювання, розробка тощо.

Формування та розвиток здатності піаністів до конкретно-звукових уявлень є важливим завданням навчання. Відомий німецький педагог і музикознавець К. А. Мартінсен протиставляв поширеному способу навчання гри на фортепіано “від моторики до звучання” єдино правильний – від слухового уявлення через моторику до звучання. “Важливо ніколи не пропонувати учневі п'єс, які він ще не може уявити в своїй слуховій сфері і, які ще не може побудувати його звукотворча воля. Керуючись тільки цим, а не готовністю м'язів, яка розвивається набагато швидше, потрібно спрямовувати розвиток учня...”¹.

Творче музикування народжується на ґрунті активної переробки існуючих музично-слухових уявлень. Відправною точкою будь-якого ескізного виконання є легкість утворення раптових асоціацій. Кожного студента слід розглядати як потенційного виконавця, тому процес повноцінного навчання гри на фортепіано не можна відокремлювати від музично-творчого виховання, що формує ціннісне ставлення людини до музичного мистецтва. Активний розвиток здатності до слухових уявлень, опора на слухову сферу у формуванні фортепіанних умінь і навичок – один з основних принципів сучасної фортепіанної педагогіки.

Отже, ескізне виконання музичних творів може бути широко представлене в практиці викладання гри на фортепіано у вищій школі. Потенційні ресурси ескізної форми роботи у відношенні загальномузичного розвитку студентів непересічні. Поряд з цим вони можуть бути виявлені лише за умови регулярного й систематичного застосування такої навчально-педагогічної діяльності. Ескізне виконання студентами-піаністами одних творів обов'язково має поєднуватися з довершеним вивченням інших творів. Обидві ці форми реалізують свої можливості лише в гармонійному поєднанні одна з одною.

¹ Мартінсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Електронні ресурс] / К. А. Мартінсен. Режим доступу : <http://bookre.org/reader?file=1473190&pg=80>

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ІМПРОВІЗАЦІЇ У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Процес відмежування виконавської освіти від композиторської триває не одне століття паралельно з розвитком мистецтва інтерпретації, тому молодих виконавців, що займаються одночасно композицією, стає дедалі менше. Дуже часто доводиться зустрічати чудових музикантів, здатних виконати з листа надважкі твори, проте неспроможних вільно грати на слух. Серед музикантів-професіоналів імпровізувати вміють одиниці.

Здатність до імпровізації вигідно вирізняє виконавця високого класу від інших музикантів. Імпровізація є найбільш творчим виявом виконавських здібностей, і, одночасно, необхідним атрибутом композиції. Отже, музикант-імпровізатор володіє тією стадією творчого процесу, в якому композитор шукає, експериментує, але не зафіксує результат своєї роботи у вигляді завершеного твору. Відтак основою для навчання імпровізації є, перш за все, індивідуальна схильність до творчості.

Творчість – це діяльність людини, в результаті якої створюється щось нове, до того ще неіснуюче. Музичні здібності – це психологічні особливості індивіда, які забезпечують можливість успішного здійснення музичної діяльності. Більшість дослідників вважають, що музикальність людини залежить не лише від її вроджених індивідуальних рис, а також є результатом виховання і навчання. Цілісний підхід до музичної діяльності охоплює такі складові: сприйняття музики, виконання (спів, гра на музичних інструментах, танець) та музично-творчу діяльність (музична творчість, імпровізація на музичних інструментах, танцювально-ігрова творчість). При цьому всі види музичної діяльності повинні бути спрямовані на усвідомлення мови музичного мистецтва і становити собою творчий процес.

Імпровізація є одним із фундаментальних понять усього світового музичного знання, характерною рисою якої є збіг у часі моменту створення та відтворення творчого задуму. Тому протягом століть в імпровізації вбачали прояв особливого хисту музиканта. Музикознавство, розглядаючи види музичної діяльності (композицію,

виконання та імпровізацію), називає композицію вигаданням музики, “результатом творчого акту композитора”, а імпровізацію “особливим видом художньої творчості, в якому твір виникає безпосередньо в процесі його виконання”¹.

Імпровізація (від лат. *improvisus* – непередбачений, раптовий, несподіваний) по-своєму проявляється в кожному виді мистецтва. В музичному – це створення певної композиції безпосередньо в процесі виконання. Це важко та, водночас, привабливо, й тому не випадково у всі часи в імпровізації вбачали вищий прояв творчих здібностей.

Музична імпровізація бере свій початок у глибокій давнині, в усній народній творчості. Зазвичай, музиканти (співаки та виконавці) передавали пісні та інструментальні награвання на слух. Такі імпровізації опирались на вже усталені форми музичного мислення і коло певних інтонацій та ритмів. Найпростішим імпровізаційним методом було вільне варіювання – так народні музиканти домагались постійного оновлення і збагачення знайденого музичного образу. Імпровізаційне варіювання є основною формою музикування в культурах східних народів². Порівняльне вивчення різних видів народної творчості призводить до протиставлення одне одному понять “імпровізації” і “традиції” (спосіб закріплення останньої в індивідуальній чи колективній пам’яті може бути будь-яким, не обов’язково письмовим).

Феномени імпровізації і композиції слід розглядати не в протиставленні, а у взаємному зближенні. Між цими, так би мовити, полюсами, існувала проміжна ланка: в європейській музиці XII–XIII століть виконавець виступав як імпровізатор, вільно, за допомогою прикрашаючих фігур мелодизував канву, задану композитором і зафіксовану в нотному записі. Відомий історик М. А. Сапонов називає та описує широке коло аналогічних художніх явищ, що сягають до IX–X століть, коли в Європі розпочалась унікальна епоха паралелізму, одночасного розвитку двох типів музичної творчості – імпровізаційної та композиторської, а результатом цього процесу стало побутування змішаних типів обмеженої імпровізації, вже до XIII століття майже забутої і втраченої європейської імпровізаційної традиції. Поглиблене вивчення методів і техніки музичної імпровізації X–XVI століть

¹ Мун Л. Імпровізація в історії мистецтв і в учебному процесі / Л. Мун // Музыкальная академия. – 2008. – № 1. – С. 99 – 106. – С. 100.

² Теплов Б. Чувствительность к различению и сенсорная память / Б. Теплов, М. Борисова // Вопросы психологии. – 1957. – С. 66.

приводить до висновку про імпровізаційне походження всіх відомих класичних форм і жанрів.

Всі види, форми і жанри музики походять, встановлюються і розвиваються в безкінечному протиборстві двох основ, одна з котрих виявляє природно-органічний потік енергії, що йде з глибин людського ества, інша – прагнення внести в нього стрій, закон і порядок. Спонтанне начало реалізується, перш за все, у вокальній музиці, а композиційне – в інструментальній. Усний характер народної творчості – переповідання пісень та інструментальних награвань на слух, по пам’яті, сприяв використанню народними музикантами (співаками та інструменталістами) елементів імпровізації.

Важливою складовою імпровізації є пам’ять. Хоча, між імпровізацією та грою напам’ять не існує чіткого переділу. Справа в тому, що “імпровізатор не створює нову музику, а складає її з готових “блоків пам’яті”, тобто, з давно відомих йому музичних уривків. Імпровізатор маніпулює цими “блоками”, складаючи їх як мозаїку. Чим дрібніший кожний “блок”, тим цікавіша й непередбачуваніша імпровізація”¹. Коли в пам’яті імпровізатора є багаточисельні, дрібні елементи-“блоки” чи окремі короткі мотиви, то характер їх з’єднання майже неможливо передбачити. Зберігається секрет праці імпровізатора, слухач в захопленні, імпровізація успішна. Але час “спонтанної” імпровізації минув. Сьогоднішня імпровізація – це складання твору з готових елементів-“блоків”. Так сталося тому, що з розвитком сольної інструментальної музики, “збільшилися масштаби імпровізації до створення у вигляді імпровізації цілих музичних п’єс”².

Композитори-імпровізатори В. Моцарт, Л. Бетховен, М. Глінка, Р. Шуман, Ф. Ліст та інші записували нотами свої імпровізації на задану тему та називали їх варіаціями, фантазіями чи парафразами. Тому можна вважати, що ці твори є нотним записом “імпровізацій на тему”. Наприклад: Л. Бетховен, “6 варіацій на швейцарську тему”, М. Глінка, “Варіації на тему російської народної пісні “Соловей”, С. Рахманінов, “Варіації на тему Ф. Шопена” та інші. Отже, студенти, вивчаючи варіації, фантазії чи парафрази, отримують перші уроки “імпровізації на тему”.

¹ Гусев І. Імпровізація – засіб сучасної методики навчання грі на фортепіано / І. Гусев. – К.: КДК, 1994. – С. 12.

² Сапонов М. Искусство импровизации / М. Сапонов. – М.: Музыка, 1982. – 77 с. – С. 59.

Є й інші приклади використання імпровізації у творах композиторів-класиків. Це каденції до концертів. Й. С. Бах у Адажіо з 3-го Брандербурзького концерту пропонує вільно імпровізовану каденцію на два акорди, але у 5-му концерті він вже дає власну, індивідуальну та складну, каденцію соліста. Ще в XIX столітті класичні виконавці обов'язково імпровізували, достатньо згадати Ліста чи Паганіні, та до XX століття залишилось лише поняття “каденції”, де солісту надавалося право зіграти дещо, створене особисто. Зазвичай, каденції готувались і вивчались напам'ять заздалегідь. Л. Бетховен, а за ним і композитори-романтики Ф. Шопен, Р. Шуман, Е. Гріг виписують каденції до своїх фортепіанних концертів. “Індивідуальна ж імпровізація, аж до середини XIX століття залишалась однією з найцінніших професійних заслуг. Імпровізатори в ту епоху цінуються вище звичайних виконавців”¹.

З удосконаленням нотного запису в Європі імпровізаторські традиції занепали. Наприкінці XIX сторіччя європейські музиканти вже повністю обходилися без імпровізації. Не тільки на імпровізацію, а й до найменших виконавських вольностей у передачі тексту композитори межі XIX–XX століть ставились вкрай негативно. Недовіра до виконавця породила ряд правил, куди імпровізація не вписувалася. “Після першої світової війни ця тенденція досягла апогею в естетиці нововіденської школи та неокласицизму: і Шьонберг, і Стравінський, і Хіндеміт заперечували за виконавцями будь-яке право на творчу інтерпретацію їх творів, вимагаючи від них лише механічно точного відтворення партитури. Є щось глибоко закономірне в тому, що джаз вийшов на широку європейську сцену саме в ті роки”².

У тоталітарному та й в будь-якому консервативному суспільстві влада вкрай негативно ставилася до імпровізаторів. У фашистській Німеччині імпровізація була офіційно заборонена. В сталінські, хрущовські, та й у брежнєвські часи влада боролась з тими, хто грав “від себе”. Так було і в радянській естрадній та ресторанній музиці, де її відносна простота давала привід для вільного спонтанного виконання. В академічному середовищі, починаючи з музичних навчальних закладів і закінчуючи симфонічними оркестрами, про імпровізацію теж не могло бути і мови. Прикриваючись ідеологією,

адже імпровізація вважалась атрибутом буржуазного шкідливого мистецтва джазу, “діячі” від музики боронили закостенілі закони і придушували всіляку свободу музикування. Мала місце й звичайна заздрість до людей, наділених цим даром.

Ставлення до імпровізування як особливості професійного виконавства змінилося з появою, з приходом джазу у XX столітті. В. Конен розробила проблематику, пов'язану з музичним мисленням у першій половині XX сторіччя, та вказала на ранній джаз як на перший вид музикування, з якого почалось розширення географічного кругозору європейських музикантів. Джазу притаманні не лише відверто гостра опозиція імпровізаційності та композиторства, але й вкрай драматичний характер їх взаємодії, що виявляється в різких жанрово-стилістичних змінах та естетичних зсувах. Головне, що відповідні музично-художні факти документуються звукозаписом уже впродовж майже сто років! Джаз є для нас значно більш зручною моделлю, ніж імпровізаційні форми Сходу – макам, мугам, рага чи патет. Для європейської культури, як і вона для них, ці імпровізаційні форми є чужорідними, наглухо закритими, взаємно непроникливими “монадами”.

Джаз – народне мистецтво північноамериканських негрів, як феномен музичного мистецтва виник і розвивався в тісній і безперервній взаємодії музичних традицій двох великих культур – європейської та африканської. “Локалізований у найбільш динамічних центрах західної цивілізації, джаз пройшов основні фази свого становлення і перетерпів ряд глибоких стилістичних видозмін впродовж життя лише одного покоління. За перші п'ятдесят років своєї історії джаз пройшов приблизно ті ж етапи-стадії розвитку відносин між усно-імпровізаційними та письмово-композиторськими основами творчості, котрі європейська музика проходила впродовж тисячі років її художньої еволюції. До середини XX століття центральним ядром джазової практики і центром внутрішньої драми джазу залишалась імпровізація в межах 12-ти тактового блюзу”¹.

У 50–60 роки минулого століття в Європі з'явилися самостійні імпровізаторські творчі концепції, стилістично вже зовсім не пов'язані з джазовими напрямками. “Сучасна імпровізація стимулюється рядом факторів: рівнем таланту, музичною індивідуальністю, технічною оснащеністю, натхненням, ефективністю зворотного зв'язку між

¹ Алексеев А. Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма / А. Алексеев. – М.- Л., 1952. – С. 8.

² Сапонов М. Искусство импровизации / М. Сапонов. – М., 1982. – 77 с. – С. 3.

¹ Переверзев Л. Импровизация versus композиция. Вокально-инструментальные архетипы и чёрно-белый дуализм джаза / Л. Переверзев. – М., 2004. – С. 2.

виконавцем та аудиторією. Мистецтво імпровізації будується на традиційних засадах академічної музичної освіти і спирається на класичну методику навчання гри на фортепіано. Використання в імпровізації прийомів класичного виконавства (гамоподібних пасажів, акордів, арпеджіо, техніки стрибків, подвійної репетиції, звукоутворення, штрихів, динаміки) – поєднуються з певними, чисто імпровізаційними прийомами гри. Це придумані самим виконавцем гармонізації, раптова зміна фактури, регістрів, переведення мелодії з одного голосу до іншого, зміна ладів, раптові паузи та синкопи”¹.

А ось слова видатного російського джазмена, саксофоніста, імпровізатора, композитора, керівника легендарної джаз-рок групи “Арсенал” Олексія Козлова: “Для джазмена-початківця чи рок-музиканта найважливішим є те, як навчитися імпровізувати. Я вважаю, що навчитися імпровізувати неможливо, коли у музиканта немає до цього особливого таланту. Талант – це те, без чого людина не може спокійно жити. І жодна сила не може її від цього відвернути. У письменників є така формула: “Можеш не писати – не пиши!” У імпровізаторів, я думаю, така ж. Та навчитися імпровізувати можна лише самостійно”².

Очевидно, що людина, яка присвятила себе імпровізації, повинна мати аналітичний склад розуму, щоб не просто копіювати чужі фрази, але й зрозуміти закон, вивести формули, по котрим вони будуються. І тоді вже підставляти в них свої ноти. А потім вже спробувати вигадати свої закони і свої формули. Разом із тим, “далеко не всі музиканти з відмінним слухом, відчуттям ритму, блискучим володінням інструментом і знанням гармонії стають справжніми імпровізаторами. Так, як не всі музиканти можуть стати композиторами. А імпровізація – це і є практично створення музики, але з одної спроби, без права на помилку, як кажуть мінери. Тому не кожен композитор здатен імпровізувати”³.

Отже, професіонал-імпровізатор повинен завжди грати правильні ноти і кожного разу по-новому. Що є головним у спілкуванні імпровізатора з аудиторією? Цікаві і влучні відповіді на це запитання містять поради видатного педагога-піаніста К. Черні, який порівнює виконавця-імпровізатора з оратором. “Коли виконавець сідає

імпровізувати перед великим товариством і взагалі перед публікою, – пише Черні, – його можна уподібнити оратору, котрий прагне ясно і найбільш вичерпно експромтом розвинути якусь тему. Як оратор повинен досконало володіти мовою і мовленням і вміти без усякого утруднення підібрати будь-яке слово чи зворот, так і пальці виконавця повинні повністю підкорити собі інструмент і оволодіти всіма труднощами і механічними навиками виконання”¹. І далі Черні пише, що “як оратор повинен поєднувати загальну начитаність з глибокими знаннями в усіх галузях своєї науки, так і піаніст поряд з ґрунтовними знаннями з гармонії повинен знати і зберігати у своїй пам’яті все цінне і значуще, створене майстрами всіх часів, і до того ж бути готовим показати музичні новинки, популярні оперні мотиви і т. п.”².

Таким чином, наявність загальномузичної ерудиції, ґрунтовні знання “інтонаційного словника” (Б. Асаф’єв) музичної мови, тобто все те, що ми називаємо сьогодні музичним тезаурусом (від грец. *θησαυρός* – скарб) виконавця – є необхідною умовою оволодіння мистецтвом імпровізації.

К. Черні пропонує конкретні методи практичної реалізації музичних ідей у процесі музично-виконавської імпровізації і радить насамперед застосовувати готові музичні форми і жанри (сонатне *allegro*, рондо, танець, марш тощо). Крім того, Черні у своїх порадах торкається надзвичайно важливого, на його думку, поняття смаку, яке згодом інший видатний педагог-піаніст Г. Нейгауз називав “совістю виконавця”. Черні пише: “І як оратор уникає сухості і нудьги завдяки витонченості, привабливості, ясності образів і красномовності зворотів, так і піаніст повинен прагнути зробити своє виконання особливо привабливим за допомогою красивих, сповнених смаку зворотів, вишуканих і доречних прикрас, обачливого і уважного ставлення до своїх слухачів”³.

Розвиваючи думку Черні, вкажемо на те, що музичний смак виконавця є первинною ознакою присутності в нього відчуття стилю, а це для музиканта-імпровізатора означає певні самообмеження, вгамування власного егоцентризму. Поряд із цим, успішне оволодіння мистецтвом імпровізації передбачає подолання внутрішніх психологічних бар’єрів, комплексів, невіри у власні сили. Адже вільне

¹ Гусев І. Використання естрадної імпровізації в процесі освоєння курсу фортепіано / І. Гусев. – К.: КДК, 1994. – С. 12.

² Мун Л. Імпровізація в історії мистецтва і в навчальному процесі / Л. Мун // Музыкальная академия. – 2008. – № 1. – С. 99 – 106. – С. 104.

³ Там само. – С. 105.

¹ Черні К. Систематическое руководство по импровизации на фортепиано // А. Д. Алексеев / Из истории фортепианной педагогики. – К.: Музыка Украина, 1974. – С. 82 – 89. – С. 86.

² Там само. – С. 87.

³ Там само.

вираження музичної думки в процесі виконавської імпровізації потребує стану психологічного комфорту. Потрібна внутрішня впевненість музиканта, що все, що він грає – прекрасне. Це задоволення, це щастя від знаходження перед аудиторією, перед публікою – ось що передається людям загадковим способом. Подібне явище у сучасній науково-популярній літературі позначають терміном ESP – надчуттєве сприйняття (extra score perception). Очевидно, що тут відбувається включення підсвідомих психологічних механізмів творчості, артистичної інтуїції, без котрої будь-який музикант-виконавець – машина.

Ось як описує цей стан імпровізатора К. Черні: “Імпровізуючи, особливо при добрих природних здібностях і міцних навиках, часто граєш майже несвідомо, немов би у напівдрімоті, і це тільки допомагає виконанню; оратор так само не думає наперед про кожне своє слово і кожну фразу. Тим не менше, щоб не відійти від свого завдання, ...виконавцю завжди слід діяти обдумано (особливо якщо слід розробити задану тему)”¹.

Отже, Черні підкреслює важливість гармонії свідомого і підсвідомого у виконавському мистецтві імпровізації. З одного боку, слід довіряти своїй інтуїції, природному музичному відчуттю, з іншого – музично-виконавська імпровізація як феномен мистецтва передбачає наявність у виконавця внутрішньої програми музичного мовлення. З цього погляду ми можемо говорити про імпровізацію як про вид музичної творчості, в якій найбільш безпосередньо виражена інтенція (від лат. intentio – прагнення, намір) виконавця.

Саме це, очевидно, має на увазі Черні, коли пише, що імпровізація “дозволяє найбільш безпосередньо виявити миттєвий настрій виконавця (будь він веселим, радісним чи меланхолійним); мабуть немає форми більш зручної для того, щоб відобразити, розкрити внутрішній світ і естетичні погляди митця у всій величчї цілого, так як тут необхідно однаково уникати як повного свавілля і безпорядку, так і оков впорядкованого твору”².

Відтак, потрібно не боятися і грати із задоволенням, адже в сучасній музиці частка імпровізації стала набагато меншою, ніж раніше. Моменти життя, що відводяться під імпровізацію, треба високо цінувати.

XXI століття диктує свої правила сприйняття музики. Змінюються закони побудови форми творів, а разом з цим зазнають змін і принципи імпровізації. Бути сучасним імпровізатором означає бути лаконічним, незалежно від стилю. До того ж, це передбачає ще й загострене відчуття форми, коли егоїзм соліста відходить на задній план, даючи дорогу іншому впливу на слухача. А це повернення до форм академічної музики, в якій колись жила імпровізація. Але на новому витку.

¹ Там само.

² Там само. – С. 89.

ДИТЯЧІ ФОРТЕПІАННІ КОНКУРСИ Й ФЕСТИВАЛІ В УКРАЇНІ: ПРІОРИТЕТИ, ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Із проголошенням незалежності нашої держави в 1991 р. ідея національно-культурного відродження стала домінуючою для українського музичного мистецтва, відбулись якісні зміни в галузі музичної освіти та виконавства. Українські музиканти отримали можливість демонструвати свою майстерність широкому загалу, чого вони були позбавлені в радянський період внаслідок штучної ізоляваності українського професійного музичного мистецтва від світового культурного простору. На той час наші молоді піаністи здебільшого не мали можливості брати участь у міжнародних конкурсах і фестивалях, адже в Україні музичні конкурси проводились, переважно, як відбіркові для представлення талановитих виконавців на всесоюзному рівні, тож шанси українських претендентів практично зводились до мінімуму. Щодо аналогічних дитячих конкурсів – їх майже не було, а творчі змагання юних піаністів, як поодинокі явища, відбувались лише на місцевому рівні.

У 90-ті р. р. минулого століття конкурсно-фестивальний рух в Україні починає стрімко зростати, дитяче виконавство репрезентують численні конкурси і фестивалі фортепіанної, струнно-смичкової, народної, духової та вокально-хорової музики. Метою та завданням цих конкурсів і фестивалів стали збереження, розвиток та примноження кращих традицій національної музичної культури, пропагування вітчизняних досягнень у напрямку розвитку виконавського мистецтва, формування й виховання художнього смаку та виконавської культури у дітей та молоді й, звичайно, виявлення та підтримка музично обдарованих, талановитих дітей. Ці творчі змагання поділяються на загальномузичні (сюди відносяться і конкурси, і фестивалі) та вузькофахові (лише конкурси). У загальномузичних конкурсах і фестивалях юні виконавці змагаються в різних номінаціях (наприклад, “фортепіано”, “народні інструменти”, “вокал” і т. д.): серед них такі загальновідомі та престижні імпрези як Міжнародний конкурс “Синій птах”, м. Сімферополь, Міжнародний музичний фестиваль “В гостях у Айвазовського”, м. Феодосія, Міжнародний конкурс-фестиваль мистецтв для дітей та молоді “Арт

Преміум”, м. Київ, Міжнародний конкурс “Срібний Дзвін”, м. Ужгород, Міжнародний фестиваль-конкурс “Акорди Хортиці”, м. Запоріжжя, Всеукраїнський конкурс-огляд “Нові імена”, м. Київ та ін., а також численні конкурси та фестивалі регіонального рівня на кшталт “Юний віртуоз”, “Творчість юних”, “Мистецтво та діти”, “Юні таланти” тощо.

У вузькофахових конкурсах юні музиканти демонструють свою майстерність у володінні конкретним інструментом. Серед них найчисленнішими є фортепіанні конкурси, основна мета яких – піднесення фортепіанного мистецтва України на високий професійний рівень. Виховний потенціал цих конкурсів полягає у вдосконаленні професійної підготовки юних піаністів, підвищенні їх музично-виконавської культури, набутті необхідного досвіду та розкритті потенціальних можливостей.

У перші десять років незалежності в нашій державі налічувалось дев'ять міжнародних та всеукраїнських фортепіанних конкурсів і фестивалів, де право змагатись у виконавській майстерності отримали наймолодші піаністи – учні дитячих і середніх спеціалізованих музичних шкіл. Відцентрові процеси, що в цей період активізувалися в музичній культурі України, вплинули на динаміку дитячих конкурсів і фестивалів, які від початку вийшли за межі столиці й охопили різні регіони нашої держави: з 1992 р. на базі Харківської ССМШ проводиться Міжнародний конкурс юних піаністів В. Крайнева, з 1996 р. у Сімферополі проходить Міжнародний конкурс молодих піаністів ім. А. Караманова, з 1997 р. у Стрию на Львівщині проводиться Всеукраїнський конкурс ім. Н. Нижанківського, з 1998 р. у Житомирі проходить Міжнародний фестиваль-конкурс пам'яті С. Ріхтера, з 1999 р. у Донецьку проводиться Міжнародний конкурс молодих піаністів “На батьківщині С. Прокоф'єва”, з 2000 р. у м. Нова Каховка проходить Міжнародний фестиваль академічного мистецтва юних “Vivat, musica!”, а в 2000 р. у вже існуючому відомому та престижному конкурсі молодих піаністів пам'яті В. Горовиця¹ додалась номінація “Горовиць-дебют”, в якій право змагатися отримали діти 9–14 років, з 2001 р. у Маріуполі проводиться Міжнародний фестиваль-конкурс “Співзвуччя”, в цьому ж році в Ужгороді започатковується проведення Міжнародного конкурсу піаністів А. Затіна.

¹ Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті В. Горовиця вперше відбувся в Києві у 1995 р.

Така “децентралізація” зумовлена пошквалюванням музичного життя не лише в центрі, а й в інших регіонах України. Все більшого поширення набувають обласні й міські конкурси, метою яких є підвищення інтересу до історичних витоків регіональної музичної культури. Окремі з них завдяки зростанню їх популярності та рівня майстерності учасників згодом отримали статус всеукраїнських та міжнародних (наприклад, вищезгаданий конкурс молодих піаністів “На батьківщині С. Прокоф’єва”¹, конкурс ім. В. Барвінського у Дрогобичі², “Чернігів скликає таланти!”). Участь у регіональних конкурсах стимулює юних піаністів до подальших творчих успіхів: чимало юних талантів продовжують своє навчання у вищих музичних навчальних закладах України, стають лауреатами та дипломантами престижних міжнародних конкурсів. Часто перемога в авторитетних заходах світового рівня (Міжнародний конкурс молодих піаністів пам’яті В. Горовиця, Міжнародний конкурс юних піаністів В. Крайнева) стає першою сходинкою в концертній кар’єрі маленьких музикантів.

З кожним роком чисельність конкурсів і фестивалів, в яких мають можливість змагатись у виконавській майстерності юні піаністи, зростає, і на сьогодні в Україні налічується біля сотні таких дитячих музичних заходів різного рівня зі своїми особливостями функціонування. Так, окремі з них, крім традиційних сольних виступів, передбачають творчі змагання фортепіанних ансамблів, серед яких – Міжнародний музичний фестиваль “В гостях у Айвазовського”, м. Феодосія, Міжнародний фестиваль-конкурс “Співзвуччя”, м. Маріуполь, Міжнародний музичний конкурс “Срібний дзвін”, м. Ужгород, фестиваль дитячої творчості “Фонтанська весна”, м. Одеса. Програму складають 2–3 різнохарактерні й різножанрові твори (наприклад, твір великої форми, п’єса віртуозного характеру та твір на вибір). Умовами конкурсів забороняється виконувати фортепіанні переклади оркестрових творів – симфоній, увертюр і т. ін. (крім авторських перекладів).

Популярності набули конкурси молодих композиторів, де юні таланти демонструють свої творчі здібності: зокрема, Міжнародний фестиваль-конкурс “Фарботони”, м. Канів, Міжнародний фестиваль-

конкурс “Акорди Хортиці”, м. Запоріжжя, Міжнародний фестиваль “Vivat, musica!”, м. Нова Каховка, Міжнародний конкурс “Маєстро”, м. Сімферополь, Всеукраїнський конкурс “ПентаTON”, м. Миколаїв. Метою цих конкурсів є подальший розвиток академічного напрямку в сучасному музичному мистецтві. Критеріями оцінювання музичних творів, що звучать переважно в авторському виконанні, є яскравість образу, оригінальність і цілісність твору, композиційна логіка, розмаїття засобів виразності, зручність для виконання, а також нотне оформлення. Окремі конкурси передбачають нетрадиційні завдання: як, наприклад, імпровізація – створення музичного образу, запропонованого безпосередньо на прослуховуванні (“Маєстро”, м. Сімферополь) чи вільна імпровізація з акомпанементом T-S-D-T на фортепіано в чотири руки з членом журі – професійним композитором (“Акорди Хортиці”, м. Запоріжжя). Введення в склад журі конкурсу “ПентаTON” (м. Миколаїв) художників – членів НСХУ зумовило внесення в проект своєрідності: репертуар учасників повинен включати композицію, що інтерпретує твір суміжних видів мистецтва, пов’язаних із регіональною тематикою (наприклад, музичний номер за картинами миколаївських художників).

Цікавою новинкою стало запровадження конкурсних змагань юних концертмейстерів – йдеться, зокрема, про вищезгаданий Міжнародний фестиваль-конкурс “Акорди Хортиці”, м. Запоріжжя, та Відкритий фестиваль-конкурс “Амадей”, м. Харків, на яких конкурсанти виконують різностильові твори та демонструють навички читки з нот.

Музичні смаки та вподобання сучасного підростаючого покоління зумовили появу таких імпрез як Міжнародний конкурс “Мистецтво XXI ст.”, Київ – Ворзель, Всеукраїнський конкурс на краще виконання джазових творів серед дітей та молоді “Jazz Зорі”, м. Київ, Регіональний джазовий фестиваль пам’яті Ю. Гуртового, м. Феодосія, тощо. Мета джазових форумів – популяризація в Україні різних напрямків національного та світового джазу, презентація майбутнього вітчизняного джазового мистецтва у міжнародному контексті, пошук талановитих дітей, котрі могли б гідно представляти Україну на всесвітньовідомих джазових фестивалях. Основу програм складають, як правило, вільна композиція та джазова інтерпретація відомого твору. Оцінювання відбувається за наступними критеріями: оригінальність аранжування, індивідуальність творчих прийомів, ритмо-інтонаційна якість виконання, складність та різноманітність

¹ Вперше цей конкурс відбувся в статусі обласного в 1991 р.

² Конкурс ім. В. Барвінського вперше був проведений в 1998 р. як обласний, у 2002 р. отримав статус Галицького регіонального, у 2005 – Всеукраїнського, а в 2008 – Міжнародного. Конкурс увійшов до Асоціації академічних конкурсів в Україні.

музичного рішення. Проведення цих конкурсів сприяє заохоченню дітей до занять сучасною джазовою музикою й стимулює подальший розвиток джазової освіти в Україні.

Вагоме місце займають іменні (монографічні) конкурси юних піаністів, де основною умовою є виконання творів певного композитора, серед яких найвідомішими є Міжнародний конкурс ім. А. Караманова, Міжнародний конкурс А. Затіна, Міжнародний конкурс ім. В. Барвінського, Всеукраїнський конкурс ім. Н. Нижанківського, основною метою яких є пропагування творчості українських митців.

Організатори конкурсів та фестивалів класичної музики не залишилися осторонь глобалізаційних процесів, що відбуваються в суспільстві, й сміливо застосовують методи інноваційних технологій: крім традиційних, “очних” прослуховувань виконавців, популярності набувають “заочні”, коли прослуховування програм та визначення переможців відбувається в мережі Інтернет за допомогою інтерактивного голосування слухачів (номінація “Звучащий Інтернет” в конкурсі пам’яті А. Караманова та номінація “WEB-парад” у конкурсі “Маестро”). Крім того, на інтернет-сайтах окремих конкурсів (ім. А. Караманова, ім. В. Барвінського) можна знайти та роздрукувати твори композиторів, що суттєво полегшує музикантам пошуки п’єс для репертуару.

Крім конкурсів, де участь можуть брати діти віком не молодше восьми років, проводяться творчі заходи, де свою майстерність мають змогу продемонструвати наймолодші піаністи – Міжнародний конкурс пам’яті В. Горовиця (“Горовиць-дебют”), Міжнародний фестиваль “Співзвуччя” (номінація “Перший раз на сцені”), Всеукраїнський конкурс “Азбука юного піаніста”, Відкрите бієнале “Від 5 до 10” (м. Харків).

У рамках багатьох конкурсів проводяться майстер-класи та творчі семінари, де педагоги-піаністи, композитори, відомі джазові музиканти діляться своїм педагогічним, творчим та виконавським досвідом.

Визначити характерні тенденції щодо функціонування дитячих фортепіанних конкурсів та фестивалів в Україні допомогло проведене анкетне опитування, в якому взяли участь педагоги ПСМНЗ¹ з різних регіонів України.

Результати відповідей на запитання – яку саме з двох форм демонстрації виконавської майстерності дітей, конкурс чи фестиваль, є більш прийнятною та доцільною – свідчать про перевагу голосів на користь фестивалів, що зумовлено наступними чинниками:

- 1) фестиваль сприяє заохоченню дітей до участі у подібних творчих імпрезах, оскільки відсутній основний чинник, властивий конкурсам – страх дитини зазнати поразки, бути переможеною;
- 2) для дітей із різним рівнем музичного розвитку ця форма є більш прийнятною, отже дозволяє залучити до музичного дійства більшу кількість учнів ПСМНЗ;
- 3) беручи участь у фестивалях, діти отримують задоволення від виконання музичних творів, тоді як у конкурсах відбувається змагання за призові місця й дуже відчутним є дух суперництва;
- 4) фестиваль – це феєрія різноманітних творів, не регламентованих програмними вимогами;

Тоді як на підтримку конкурсів було приведено такі аргументи:

- 1) у конкурсах є конкретні програмні вимоги та чіткий поділ на вікові групи;
- 2) конкурс як форма змагання є більш дієвим стимулом для творчого розвитку юних виконавців;
- 3) у конкурсах завжди спостерігається вищий рівень майстерності виконавців, оскільки право змагатися в них виборюють, в основному, найздібніші учні ПСМНЗ.

Водночас, третина респондентів вважає, що повинні існувати і фестиваль, і конкурс, адже кожна з цих форм має свої переваги: так, конкурси стимулюють юних піаністів до подальшого творчого росту, а фестивалі дають можливість розкрити різні сторони музичного обдарування дитини; конкурси вимагають більшої відповідальності, що, в свою чергу, обмежує контингент учасників, тоді як у фестивалях, завдяки їх демократичності й відсутності суворих критеріїв оцінювання, може взяти участь більша кількість дітей; конкурси як елітарна форма фортепіанного виконавського мистецтва повинна існувати на міжнародному та національному рівнях, тоді як на регіональному рівні значно доцільніше було б проводити фестивалі. Слід зауважити, що в своїх відповідях на це запитання, найоптимальнішою формою демонстрації виконавської майстерності для наймолодших учнів більшість респондентів вважають саме фестиваль. Ці погляди суголосні з думкою відомої одеської піаністки та педагога Л. Гінзбург, котра вважає, що на ранніх етапах навчання

¹ ПСМНЗ – початкові спеціалізовані музичні навчальні заклади.

виконавські конкурси взагалі шкідливі, бо формують інтерес не до музики, а до власної перемоги. Також фестиваль, на думку опитаних, є більш прийнятною та цікавою формою для ансамблевого виконавства, адже тоді музична імпреза перетворюється на справжню творчу лабораторію.

Незважаючи на вищезазначені результати, котрі показали, що більшість викладачів ПСМНЗ різних регіонів України надають перевагу фестивалям як більш демократичній та прийнятній для дитячого виконавства формі демонстрації піаністичної майстерності, реальна картина дитячого конкурсно-фестивального руху свідчить про досить значну різницю у кількості на користь конкурсів. Частковим вирішенням цього суперечливого питання стало запровадження такої нової форми як фестиваль-конкурс, де програмні вимоги відповідають фестивалю, однак виступи учасників відбуваються у формі творчого змагання, характерного для конкурсів.

Програмні вимоги конкурсів та фестивалів суттєво відрізняються – в конкурсних змаганнях вони регламентують репертуар виконавців та складаються таким чином, щоб оцінити універсальний потенціал, можливості та здібності юних талантів: творчу уяву, технічний рівень, розуміння стилю й форми виконуваного твору, натомість специфіка фестивалів полягає, насамперед, у відсутності чітко визначених та об'ємних програмних вимог, що дозволяє учасникам обирати твори за власними вподобаннями. Наприклад, за умовами Міжнародного конкурсу ім. В. Барвінського, що відбувається у два тури, програма учасника повинна складатися з оригінального твору Й. С. Баха, віртуозного етюд та двох п'єс (одна з яких – В. Барвінського) у I турі та великої форми віденських класиків, твору українського композитора та п'єси В. Барвінського у II турі. Тоді як на Міжнародному фестивалі-конкурсі “Співзвуччя” програмні вимоги передбачають вільну програму, до якої входять дві різнохарактерні п'єси та твір віртуозного характеру.

Проведений аналіз програмних вимог, а також анкетне опитування педагогів музичних шкіл із різних регіонів України свідчать про те, що серед різноманітного конкурсно-фестивального репертуару фортепіанні твори українських композиторів займають важливе місце: в умовах 78% від загальної кількості конкурсів та фестивалів, що проводяться в Україні, ставляться прямі чи непрямі вимоги щодо виконання творів українських авторів. Так, за даними аналізу репертуарних вимог, зазначених в умовах, обов'язковим у

програмі учасника є твір вітчизняного автора на міжнародних конкурсах пам'яті В. Горовиця, пам'яті А. Караманова, ім. В. Барвінського, “Восхождение”, конкурсі А. Затіна, міжнародних конкурсах-фестивалів “Фарботони”, “Арт-преміум”, “Південний експрес”, “Vivat, musica!”, пам'яті С. Ріхтера, на Всеукраїнському конкурсі ім. Н. Нижанківського. На виконанні твору вітчизняного композитора наголошується також в умовах майже всіх конкурсів місцевого значення. Крім того, твір українського автора обов'язково входить до репертуару учасників іменних конкурсів – виконується твір того композитора, чиє ім'я носить конкурс: наприклад, В. Барвінського, Н. Нижанківського, А. Караманова, А. Затіна.

До непрямих вимог відноситься виконання п'єси вітчизняного композитора в якості “твору країни учасника”. Зокрема, така вимога зазначена в умовах міжнародних конкурсів В. Крайнева, В. Віардо, “Синій птах”, “Срібний дзвін”, Міжнародного фестивалю-конкурсу “Кримська весна”. Зрозуміло, що, оскільки більшість конкурсантів представляють саме нашу державу, виконувати вони повинні твір українського автора. Крім того, за ініціативою конкурсантів, композиції сучасних вітчизняних композиторів виконуються як “твір композитора ХХ ст.” або твір з категорії “від романтизму до сучасної музики”.

Метою окремих мистецьких акцій є популяризація творів композиторів певного регіону: зокрема, у репертуарних вимогах Міжнародного конкурсу “Сходження” однією з виконуваних п'єс має бути твір композиторів народів Криму (зокрема, й українських авторів); виконання твору одеського композитора є обов'язковою умовою Відкритого міського фестивалю-конкурсу “Фонтанська весна”; один із двох творів конкурсної програми на Міжнародному конкурсі-фестивалі “Південний експрес” повинен, згідно вимог, відображати специфіку регіону учасника (рекомендується твір сучасного композитора або п'єса на основі українського фольклору).

Українська тематика творів, їх національна спрямованість є умовою конкурсів юних композиторів: зокрема, основною вимогою до юних авторів на конкурсі-фестивалі “Акорди Хортиці” є виконання власного твору вільної форми, присвяченого Запорізькому козацтву та Хортиці, чи власної обробки української народної пісні.

Національна спрямованість визначає також специфіку деяких конкурсів джазової музики: зокрема, на Всеукраїнському конкурсі “Jazz Зорі” (м. Київ) основою джазової інтерпретації повинна

служувати українська народна мелодія чи композиція вітчизняного автора. А одним із критеріїв оцінювання є використання елементів національного мелосу.

Аналіз виконуваного репертуару показує, що фортепіанна музика українських митців, яка звучить у конкурсних та фестивальных програмах, вирізняється своєю різноплановістю – від творів композиторів XIX ст. до модернових композицій. Проте існують характерні тенденції щодо пріоритетів у виборі українських композиторів та їх творів.

Найчастіше в конкурсних та фестивальных програмах виконуються твори вітчизняних композиторів 50–80-х рр. XX ст.: А. Кос-Анатольського, М. Сильванського, М. Кармінського, Ю. Щуровського, І. Шамо, Б. Фільц, М. Скорика, Г. Саська. Так, упродовж багатьох років “Токата” Ю. Щуровського та “Трійка” І. Шамо залишаються “фаворитами” серед творів українських композиторів на міжнародних конкурсах В. Крайнева, “Vivat, musica!”, “Кримська весна”, на Всеукраїнському конкурсі “Чернігів скликає таланти!”, “Стрімкий потік” М. Сильванського, “Лірична пісня” М. Дремлюги, “Прелюдія” Е-Dur та “Казка” І. Берковича утримують перші позиції по популярності на Міжнародному фестивалі-конкурсі “Співзвуччя”, Міжнародному конкурсі “Синій птах”, Всеукраїнському конкурсі “Азбука юного піаніста” та ін.

Як свідчить огляд конкурсно-фестивального репертуару, “лідерами” за кількістю виконань серед вказаних у таблиці творів українських композиторів є “Стрімкий потік” М. Сильванського, “Токата” І. Берковича, “Токата” Ю. Щуровського, “Сонатина-пікколо” І. Ковача, “Трійка” І. Шамо, “Жартівлива п’єса” М. Скорика, “Лірична пісня” М. Дремлюги. Підкреслимо, що до уваги не бралися твори В. Барвінського, Н. Нижанківського, А. Караманова та А. Затіна, що є обов’язковими на іменних конкурсах. Водночас зауважимо, що твори композиторів першої половини XX ст. теж доволі часто входять до репертуару юних піаністів на різних конкурсах та фестивалях. Особливо популярними є “Гумореска” та Прелюдія Fis-Dur (“Пасторальна”) В. Барвінського, “Коломийка” fis-moll та “Івасьо грає на чельо” Н. Нижанківського, “Пісня” Л. Ревуцького, “Токатина” та “Дощик” В. Косенка.

З композицій українських авторів 80–90-х рр. XX ст. найчастіше виконуються “Чаклун” Т. Ростимашенко, “Токата-кампа” та “Рондо” Л. Шукайло, “Клоуни в цирку” Л. Працюк.

Ще не завоювали належної широкої популярності, але, тим не менше, іноді звучать з концертної естради модернові твори: зокрема, “Коломийка-Роксолана” І. Тараненка, п’єси з циклів “Недавнє й далеке” І. Мацієвського та “Ігри в карти” К. Цепколенко.

Проведений огляд підтверджує велике значення регіонального фактору при виборі творів українських авторів для конкурсних та фестивальных програм. Так, твори закарпатських композиторів часто звучать у програмах Міжнародного конкурсу “Срібний дзвін” (м. Ужгород) – зокрема, “Елегія” та “Експромт” І. Мартона, “П’єса” та “Старовинний танець” В. Теличка. П’єси багатьох сучасних вітчизняних авторів входять до репертуару конкурсів, що проводяться в “їхньому” регіоні: твори М. Ластовецького звучать на Міжнародному конкурсі ім. В. Барвінського (м. Дрогобич Львівської обл.), на Всеукраїнському конкурсі ім. Н. Нижанківського (м. Стрий Львівської обл.), п’єси Я. Бобалік – на Всеукраїнському конкурсі ім. Н. Нижанківського, на Відкритому міському конкурсі ім. М. Лисенка (м. Івано-Франківськ). Композиції одеських авторів – К. Цепколенко, В. Ларчікова, О. Польового та ін. виконуються на Відкритому міському фестивалі-конкурсі “Фонтанська весна” (м. Одеса) та на інших дитячих музичних фестивалях та конкурсах Південного регіону; п’єси харківських митців є “фаворитами” конкурсних та фестивальных програм музичних імпрез, що проходять у м. Харкові тощо. Однак часто виконання творів “регіональних” композиторів виходить за рамки одного регіону, композиції звучать на фестивалях та конкурсах в інших областях України, тож репрезентація цих опусів набуває загальнонаціонального характеру.

Слід зазначити, що до конкурсно-фестивального репертуару входять окремі твори композиторів II половини XIX століття (М. Лисенка, М. Завадського, М. Калачевського, М. Присовського, Я. Лопатинського), а також композиції митців українського зарубіжжя (В. Безкоровайного, М. Фоменка, А. Рудницького, В. Шутя). Це дає підстави стверджувати про інтерес юних музикантів до творів із яскраво вираженим національним колоритом. Водночас зауважимо, що тенденція включати твори композиторів діаспори до конкурсного репертуару не носить системного характеру і спостерігається переважно в західних областях нашої держави.

В останнє десятиріччя в Україні дедалі більшу популярність завойовує ансамблева музика: на багатьох мистецьких форумах фортепіанний ансамбль чи дует є окремою номінацією, крім того, як

ФЕНОМЕН СВЯТОСЛАВА РІХТЕРА
У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ ХХ СТОЛІТТЯ
(ДО СТОРІЧНОГО ЮВІЛЕЮ)

згадувалось вище, проводяться спеціальні конкурси та фестивалі фортепіанного ансамблевого музикування. Безперечно, українські авторські твори для виконання в чотири руки за кількістю поступаються сольним композиціям, та, не дивлячись на те, що умови конкурсів не вимагають обов'язкового виконання п'єси українського автора, ансамблеві твори вітчизняних композиторів звучать з концертної естради (Ю. Щуровського, В. Птушкіна, Л. Шукайло, Г. Ляшенка, І. Берковича). Особливу популярність у юних піаністів завоювали твори В. Птушкіна – очевидно, ансамблеві п'єси композитора приваблюють цікавою різноплановою тематикою, сучасною музичною мовою, вдалим використанням виражальних можливостей інструмента.

Таким чином, можна стверджувати про позитивну динаміку дитячого конкурсно-фестивального руху. Розширення номінацій сприяє розкриттю різних сторін творчого обдарування юних піаністів і слугує дієвим стимулом до їх активної участі в музичних змаганнях. Жанрово-стильове розмаїття творів світової та вітчизняної класики, сучасної музики у конкурсних та фестивальних програмах сприяє вихованню в юних піаністів музично-виконавської культури, вдосконаленню їх професійної підготовки.

Проведений на матеріалі програм вітчизняних дитячих регіональних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів та фестивалів огляд дає підстави стверджувати, що українська фортепіанна музика представлена на них розмаїто та багатогранно. Виконувані на конкурсах і фестивалях композиції репрезентують не лише різні стильові напрямки українського музичного мистецтва періоду від другої половини ХІХ ст. до сьогодення, а й індивідуальну манеру кожного митця, що представляє цю епоху.

20 березня 2015 року світова громадськість відзначила 100-річчя від дня народження видатного митця ХХ століття – Святослава Ріхтера (1915–1997). На сучасному етапі культурної еволюції розкриваються нові сторінки біографії цієї унікальної особистості, які вражають грандіозністю та духовною глибиною творчих проєктів, відданістю людським та професійним цінностям, нескореною мужністю. У професійно-мистецькому контексті протиріч епохи, фактично аж до часу розпаду СРСР, “неправильні показники” родоводу, національності, освіти, професійних поглядів, спілкування, дружба з “неблагонадійними” поетами, художниками, музикантами, дипломатами стали причинами застосування вето на висвітлення подробиць біографії та творчої діяльності С. Ріхтера у радянській мистецтвознавчій “системі”. Зокрема, замовчувались факти знищення представників родини Ріхтерів, які були прекрасними музикантами. Піаніст до часу навчання у консерваторії вважався самоуком, майже не висвітлювались його зв'язки зі світовою культурною елітою та ін. Розмірковуючи з цього приводу, Юрій Дикий зазначає, що у світлі державних пріоритетів біографія Ріхтера “більше, ніж будь-кого вимагала ретельної обробки, а можливо і переробки”¹.

Загалом визнання мистецтва Ріхтера як феноменального явища проходило на вітчизняних теренах переважно під значним тиском закордонної мистецько-критичної думки. У додаток – Святослав Теофілович постійно перебував під наглядом відповідних служб, про що неодноразово згадує у своїх спогадах. Сьогодні можна визнати, що всупереч випробуванням долі його слава була насправді освячена вищими силами, адже абсолютно не “вписуватись” у стандарти сталінського режиму, вижити і заслужити світове визнання могли тільки надзвичайно мужні, унікальні особистості.

На початок гастрольної діяльності (1940 р.) концерти піаніста, навіть ті, які не були афішованими, викликали небувале захоплення у

¹ Дикий Ю. Wanderer ХХ століття / Ю Дикий // Музика. – 2005. – № 4. – С. 24.

слухачів та проходили у переповнених залах. Проте лише з 60-х років, коли Ріхтер вже став тріумфатором на світових сценах, до поодиноких статей у радянській пресі долучається низка схвальних публікацій, авторами яких виступають відомі музикознавці: В. Дельсон, Г. Нейгауз, Л. Григор'єв та Я. Платек, Г. Коган, Я. Мільштейн, О. Ніколаєв, Д. Рабінович, С. Хентова, Г. Ципін. Зокрема, у 1977 році Г. Ципін констатує: “Святослав Ріхтер – одна із самих значних і вражаючих фігур музичної сучасності..., він визнаний сьогодні мільйонами слухачів, до яких приєднуються навіть найбільш уїдливі й вимогливі із музикантів-професіоналів. Піаніст віку.... Очевидно, у цих двох словах – сутність ставлення до Ріхтера і у нас, і за кордоном”¹. І хоча остаточне визнання відбулося, проте вся правда про життя артиста була висвітлена вже після його смерті.

Наприкінці століття вона схвилювала увесь світ завдяки кінематографічній стрічці “Ріхтер нескорений” (1998 р.) та книзі “Ріхтер. Діалоги. Щоденники” (2001 р.). Ініціатор та автор цих робіт – Бруно Монсенжон, французький скрипаль, кінематографіст. Ще до часу своєї співпраці з Ріхтером він здобув світове визнання завдяки фільмам про Глена Гульда, Іегуді Менухіна, Дітріха Фішера-Діскау, Давида Ойстраха. Особливою популярністю відзначені також його монографічні публікації: три опуси про Глена Гульда – “Останній пуританин”, “Контракт з нової лінійки”, “Ні, я не ексцентрик”; книга про композиторку та піаністку Надю Буланже – “Мадемузель”. Фільм “Ріхтер нескорений”, одна з останніх робіт Монсенжона, отримав декілька міжнародних нагород у 1998 році. Книга “Ріхтер. Діалоги. Щоденники” на пострадянському просторі вийшла друком тільки у 2007 році завдяки московському видавництву “Класика – XXI”.

Вперше широка громадськість отримала можливість у повному об'ємі ознайомитись зі щоденниками (шість зошитів) піаніста (1970–1995 рр.), показниками концертної діяльності (1940–1995 рр.), невідомими сторінками біографії, його переживаннями та роздумами щодо системи духовних цінностей епохи та окремих особистостей. На українських теренах ця праця ще не знайшла своєї широкої популяризації.

На початку XXI століття у публікаціях вітчизняних дослідників – Юрія Дикого, Володимира Смірнова, Кіри Шамаєвої відкриваються правдиві факти українських сторінок біографії піаніста. Проте концептуальне наукове дослідження, яке б охопило усі спектри

виявлення універсальної специфіки феномена Святослава Ріхтера – справа майбутнього.

У розкритті даної тематики сучасний джерелознавчий матеріал насамперед надає можливість простежити ключовий аспект – багатогранність духовної генези, яка формується та проявляється змалку. Непритаманні дитячому вікові музичні, літературні, театральні захоплення, створення власних методів їхнього вивчення, komponування творів, унікальна пам'ять, абсолютний слух, індивідуальне емоційно-психологічне сприйняття мистецтва як життєво необхідної аури розвиваються завдяки об'єктивним факторам, серед яких: духовне життя родини; демократичні та глибокі за змістовністю особливості початкового навчання; високий рівень музичного середовища Житомира та Одеси. У цьому синтезі домінантною константою постає дитяча одержимість музикою, а відтак – нестримне бажання опанувати її культурними надбаннями за допомогою фортепіано.

Любов до фортепіано була не випадковою, адже орган та фортепіано – пріоритетні інструменти для династії Ріхтерів. Серед її представників – дід Святослава Данило Генріхович Ріхтер та його дядько Едуард (органісти лютеранської кірхи у Житомирі); батько Теофіл Данилович, випускник Віденської Hochschule – прекрасний піаніст, органіст, педагог, який успішно концертував, часто імпровізував на органі, але, за спогадами С. Ріхтера, панічно боявся естради¹. Сімейна нотна бібліотека нараховувала більше 100 томів. Проживаючи у Житомирі (1912–1916), згодом у Одесі (з 1916 р.), Ріхтери завжди були бажаними гостями у будинках інтелектуальної еліти цих міст, самі організовували цікаві, змістовні домашні мистецькі імпрези. Розмірковуючи про ці події, культурну атмосферу, яка панувала там, її вплив на власний музичний розвиток, С. Ріхтер зазначає: “Був швидше дружній вплив, ніж музичне виховання у звичному сенсі”².

Перші кроки у музиці відзначені ініціативами батька – непересічного музиканта, шанувальника творчості Вагнера, Малера, Брамса та Гріга, з яким Т. Ріхтер товаришував у Відні. “Під керівництвом” відбулося не більше десяти уроків, оскільки учень не слухався та намагався робити все по-своєму. Скоро у педагога

¹ Хентова С. Любимая музыка / С. Хентова. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 263.

² Григор'єв Л. Современные пианисты / Л. Григор'єв, Я. Платек. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 264.

¹ Ципин Г. Святослав Рихтер: Творческий портрет / Г. Ципин. – М. : Музыка, 1977. – С. 3.

опустились руки, він надав синові повну свободу. У подальшому ще декілька уроків Святослав отримав від батькової учениці – чеської арфістки, швидко засвоїв все, що, на його думку, необхідно знати для того, щоби віддатись єдиному заняттю, яке його цікавило – розбору партитур. Натомість, працюючи органістом Одеської опери, Теофіл Данилович постійно приводив сина на репетиції і спектаклі. “До цього часу пам’ятаю другу дію “Царевої нареченої”, третю дію “Богемі”. ... По суті я був вихований на опері”¹ – констатує С. Ріхтер, згадуючи творчу атмосферу тогочасного театру. Він також наголошує, що саме тут, вперше на радянському просторі, ставився авангардний репертуар, зокрема: “Принцеса Турандот”, “Триптих” Пуччіні; “Джонні награс” Ернста Кшенека, яка два роки не сходила з афіш, а потім була заборонена.

Описуючи початковий період своєї фортепіанної освіти, він також підкреслює, що ніколи не грав ні гам, ні вправ, ні етюдів Черні. Першою виконаною п’єсою був Перший ноктюрн Шопена, потім – мі-мінорний етюд ор. 25 № 5. Далі – захоплення сонатами Бетховена, особливо Сонатою № 17 ре мінор ор. 31 № 2. Ледь опанувавши азами фортепіанної гри, Святослав із задоволенням почав вивчати скорочені варіанти “Тангейзера” та “Лоенгріна” Р. Вагнера, згодом – “Аїду” і “Ріголето” Д. Верді, багато інших творів.

Юнацький період відзначений практичною апробацією здобутих знань у різних виконавських сферах. У чотирнадцять років С. Ріхтер починає виступати як акомпаніатор у клубах Одеси, не стільки заробляючи на прожиття, скільки від великого бажання виступати, згодом випробовує свої сили у сольному виконавстві. Перший сольний концерт, на його думку, відбувся літом 1931 р. у Житомирі у будинку сестер Семенових. Шістнадцятилітній юнак грає Концерт Шумана, виконуючи одночасно партію соліста та оркестру. “Ця подія вирішила, по суті, моє майбутнє. Власне тоді у мене виникло бажання стати піаністом”².

Через два роки талановитого юнака приймають до Одеської опери на посаду балетного акомпаніатора, згодом концертмейстера оперних хорів. Програми концертів по Одеській області засвідчують репертуар, з яким С. Ріхтер виступав у 1932–1937 рр., а саме: романси

Чайковського, Римського-Корсакова, Ріхарда Штрауса; Полонез ля мажор Ф. Шопена, “Смерть Ізольди” Р. Вагнера – Ф. Ліста, “Політ Валькірій” Р. Вагнера, “Вінчання на царство” із “Бориса Годунова” Мусоргського, “Половецькі танці” із “Князя Ігоря” Бородіна, Адажіо зі “Сплячої красуні” Чайковського, різні сцени з балету “Раймонда” Глазунова; впродовж трьох сезонів 1934–1937 рр. – сольна фортепіанна партія у III акті балету “Раймонда” Глазунова; Похоронний марш із Сонати ор. 26 Бетховена, “Похоронний марш на смерть Зігфріда” із “Загибелі богів” Вагнера та ін. Прихильне ставлення головного диригента опери Самуїла Столермана до талановитого хлопця, який на той час мріяв стати за диригентський пульт, затьмарюють перші розчарування, а згодом і трагічні події у житті родини. “Столерман обіцяв, що мені дадуть подиригувати. ... Мова йшла про “Раймонду” Глазунова. Закінчилось тим, що диригував хтось інший, той, хто тримався правильної лінії і був у партії. У цьому балеті є варіація на двох сторінках, де виконується сольна партія фортепіано. Мені прийшлося задовільнитись партією фортепіано”¹. У дев’ятнадцять років (1934 р.) відбувається перший і єдиний сольний концерт С. Ріхтера в Одесі, який, як і концерти його батька, залишається поза увагою преси. У програмі: Полонез-фантазія, Четверте скерцо, Ноктюрн, Мазурка, два Етюди ор. 10, посмертна Прелюдія до-дієз мінор та Четверта балада Фридерика Шопена.

Загалом одеський період (1922–1937) був переповнений приниженнями, душевними ранами. Особливо болісно Святослав сприймав атмосферу ворожості, заздрості, яка оточувала у консерваторії його батька. “Батько просто задихався. Закінчилось тим, що його виставили із консерваторії. Він загинув у Одесі, радянські його розстріляли”². З цього приводу Ю. Дикий пише: “Документи свідчать, що ставлення до сім’ї Ріхтерів у довоєнній Одесі було загрозливим. Не минуло це і їхніх родичів у Житомирі. Брат батька Едуард Данилович Ріхтер... і його син Рудольф Едуардович були репресовані і розстріляні задовго до трагедії з Теофілом Ріхтером. Зв’язок батька, матері і сина з німецьким консулом в Одесі, німецьке оточення, робота Теофіла Ріхтера у лютеранській общині міста, їхнє німецьке походження та дворянські корені матері створювали

¹ Монсенжон Б. Ріхтер. Дневники. Диалоги / Б. Монсенжон. – М. : Классика – XXI, 2007. – С. 34.

² Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Г. Нейгауз. – [2-е изд.]. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 35.

¹ Монсенжон Б. Ріхтер. Дневники. Диалоги / Б. Монсенжон. – М. : Классика – XXI, 2007. – С. 37.

² Там само. – С. 39.

небезпечний прецедент для законослухняного обивателя”¹.

1937 рік. Ріхтеру 22 роки. “Ворожа Одеса” спричинила до прийняття ним двох кардинальних рішень: він поклявся, що ніколи більше не буде виступати у цьому місті; вирішує покинути батьків, друзів, театр і переїхати до Москви з наміром поступити до консерваторії у клас видатного педагога Генріха Нейгауза. На цей час піаніст володіє доволі широким репертуарним багажем, який вимагає високих рівнів піанізму, художнього смаку та широти мистецтвознавчих знань. За інформацією, яка вперше надається у книзі Б. Монсенжона, його складали наступні твори: **Й. Бах**, Прелюдія і fuga мі-бемоль мінор (“Добре темперований клавір”, I том); **В. Моцарт**, Соната мі-бемоль мажор К. 282; **Л. Бетховен**, Соната до мінор ор. 13 “Патетична”; **Р. Шуман**, Концерт ля мінор (у супроводі другого роялю); **Н. Паганіні–Р. Шуман**, Капрічіо сі мінор № 5; **Ф. Ліст**, Соната сі мінор; **Р. Вагнер–Ф. Ліст**, “Смерть Ізольди”; **Е. Гріг**, Соната мі мінор; Чотири з “Ліричних п’єс”; **В. Моцарт–Е. Гріг**, Соната для двох роялів фа мажор К. 533; **Ф. Шопен**, Полонез до-дієз мінор ор. 26; Полонез ля мажор ор. 40; Полонез-фантазія ор. 61; Ноктюрн сі-бемоль мінор ор. 15; Ноктюрн соль мажор ор. 37; Ноктюрн мі-бемоль мажор ор. 55; Етюди ор. 10 № 1,3,4,6,10; Етюд ор. 25 № 5; Прелюдії ор. 28 ля мінор, до-дієз мінор, ре мажор, фа-дієз мінор, до-дієз мінор, сі мажор, фа-дієз мажор, ре-бемоль мажор, ля-бемоль мажор, мі-бемоль мажор і сі-бемоль мажор; Прелюдія до-дієз мінор, ор. Posth.; Баркарола ор. 60; Скерцо до-дієз мінор ор. 39; Скерцо мі мажор ор. 54; Балада фа мінор ор. 52; Блискучі варіації сі-бемоль мажор ор. 12; Вальс ля-бемоль мажор ор. 34; Вальс ре-бемоль мажор ор. 70; Мазурки ор. 24 №3, ор. 17, ор. 30 – фа мажор і фа мінор ор. 68; **К. Дебюссі**, Бергамаська сюїта; Прелюдії: “Дзвони крізь листя”, “Вітер над рівниною”, “Аромати і звуки у вечірньому повітрі”, “Пагорби Анакапрі”, “Затонулий собор”; **М. Равель**, “Долина дзвонів”; **І. Альбеніс**, “Наварра”; **О. Глазунов**, Сюїта на тему “САША”, Ноктюрн ре-бемоль мажор ор. 37; **А. Лядов**, Етюд ля мінор і Канцонета ор. 48; **С. Рахманінов**, Баркарола ор. 104; Романс фа мінор ор. 10; Прелюдії сі-бемоль мажор і соль мінор ор. 23; **О. Скрябін**, Прелюдії ля мінор, мі мажор; до-дієз мінор і сі мажор ор. 11. **С. Ріхтер**, Власні твори.

Поступивши до консерваторії, Ріхтер знаходить в особі Нейгауза не тільки педагога, друга, однодумця, але і ангела-охоронця. Перші

роки навчання він проживає у маленькій квартирі Нейгаузів (спить під роялем), згодом був там прописаний. “Нейгауз став для мене наче другим батьком. Вражаюче шедра душа. Ніколи більше я не зустрічав людину, наділену такою чарівністю. Простий, м’який, майже безпечний”¹. Вплив особистості Г. Нейгауза на еволюцію Ріхтера-митця у широкому розумінні стає домінуючим. На радянських культурно-освітніх теренах Нейгаузівська школа була вершинною лабораторією-дороговказом у досягненні високої виконавської майстерності для великої кількості молодих талантів. Його клас № 29 був завжди переповнений слухачами та виконавцями. Разом з Ріхтером у різні часи тут навчались: Теодор Гутман, Еміль Гілельс, Яків Зак, Марія Грінберг, Олексій Наседкін, Анатолій Ведерніков, Марія Крушельницька, Олександр Слободяник, Віра Горностаєва, Володимир Крайнев, Віра Федорова та багато інших. Роль Нейгауза у своїй творчій долі Ріхтер визначає наступним висновком: “Я знаю багатьох прекрасних піаністів-виконавців, але у них все подається на тарілочці, відомо наперед, що і коли буде подано. Добре, чудесно, але... знайомо. Вражає неочікуване, непередбачуване. За цим я і прийшов до Нейгауза, і він відкрив мені очі. Він підвів заключний підсумок моїм пошукам”².

Безперечно, що у тогочасному музичному, зокрема, консерваторському середовищі мистецький тандем Нейгауз–Ріхтер стає не тільки нестандартним для педагога і учня творчим союзом, але насамперед зразком духовного спілкування двох геніальних митців найвищої етичної “проби”. Саме не тільки на геніальному потенціалі свого вихованця, але на його етичних чеснотах неодноразово наголошує Г. Нейгауз у власних публікаціях, зокрема: “Я більше двадцяти років знаю Святослава Ріхтера. На моїх очах із невідомого студента він перетворився у піаніста зі світовим ім’ям. Але в житті він залишився таким самим, яким ми всі його знали. Дивовижною є його невимогливість, скромність. Нікому він не розповідає про свої успіхи, не хвалиться рецензіями. ...Він чесний і принциповий у стосунках з людьми, вірний у дружбі – глибоко і неподільно відданий своєму мистецтву”³. Духовна єдність Нейгауза і Ріхтера не припиняється у певному сенсі аж до смерті Ріхтера. Адже

¹ Монсенжон Б. Ріхтер. Дневники. Диалоги / Б. Монсенжон. – М.: Классика – XXI, 2007. – С. 42.

² Там само. – С. 44.

³ Там само. – С. 45.

¹ Дикий Ю. Wanderer XX століття / Ю. Дикий // Музика. – 2005. – № 4. – С. 24–25.

саме він став ініціатором вшанування пам'яті свого педагога. Це були унікальні мистецькі вечори, які щорічно 12 квітня (день народження Нейгауза) у московській квартирі Ріхтера об'єднували численних вихованців Генріха Густавовича. Звучали улюблені музичні, поетичні твори, спілкування наповнювалось глибинним змістом, високим пієтетом.

Характер стосунків Ріхтер – Нейгауз набуває особливого звучання у світлі історії, пов'язаної ще з одним відомим представником нейгаузівської Школи – Емілем Гілельсом. Ставши на самостійний творчий шлях, Гілельс під кінець життя Нейгауза заявив у одному інтерв'ю особисто Нейгаузу, що ніколи не був його учнем. Подія викликала обурення у музичних колах Москви. С. Ріхтер вважав цей вчинок справжньою зрадою і перестав вітатися з Гілельсом.

Впродовж студентських років збагачується репертуар, які Ріхтер презентує на студентських концертах класу Нейгауза у Малому залі консерваторії. Зокрема у 1939 р. прозвучали: Концерт для двох фортепіано Баха (разом з А. Ведерніковим), Другий концерт Брамса, Фантазія “Блукач” Шуберта, Фантазія Шумана, Прелюдії Дебюссі, “Благородні і сентиментальні вальси” Равеля. Одночасно разом зі своїми друзями, студентами класу Г. Нейгауза – Анатолієм Ведерніковим, Вадимом Гусаковим, Володимиром Чайковським, Олегом Агарковським, Віктором Мержановим – він ініціює створення просвітницького гуртка (1939 р.), метою роботи якого була презентація маловідомих або зовсім невідомих творів у ансамблевому фортепіанному виконанні. Репертуарний перелік вражає насамперед стилістичною складністю: “Трістан і Ізольда” Р. Вагнера і “Саломея” Р. Штрауса; симфонії Брукнера; Двадцять перша симфонія Мясковського; “Художник Матіс”, “Достославне видіння” Хіндемита, твори Шимановського. Загалом відбулось 99 засідань гуртка, які привертали увагу чимраз більшої кількості слухачів-шанувальників, викликали неабиякий резонанс у мистецьких колах Москви, а згодом почали складати серйозну конкуренцію офіційним консерваторським концертам. Г. Нейгауз щиро підтримував ініціативу своїх вихованців, вважав, що гурток приносить набагато більше користі, ніж деякі предмети тогочасної навчальної програми. День припинення роботи гуртка 21 червня 1941 р. (переддень початку війни на території СРСР) Ріхтер згадує із гіркою іронією, називає його зловіще доленосним. Адже гурток припинив свою роботу, так і не відзначивши ювілейне соте засідання. Саме у цей вечір разом з Вадимом Гусаковим він

повинен був виконати заключну дію “Загибелі богів” Р. Вагнера, проте ректор консерваторії Гольденвейзер заборонив дану акцію тому, що зал, де мав відбутися плановий сольний концерт, виявився пустим.

Не дивлячись на постійні побутові проблеми, якими відзначене студентське життя піаніста (відсутність житла, власного інструмента), його працездатність, прагнення грати “там, де приймали” (у знайомих, друзів, консерваторських класах, інституті Гнесіних), вражає. Він із вдячністю приймає допомогу від Анатолія Ведернікова, Володимира Чайковського, математика Шафаревича, Анни Іванівни Трояновської. Великою радістю для нього була можливість займатися у А. Трояновської на роялі, який належав Метнеру. За її підтримки він починає захоплюватись малюванням пастеллю.

Необхідно підкреслити, що захоплення живописом не було спонтанним виявом талановитості, а усвідомленим творчим вектором феномена Ріхтера. Перші художні майстер-класи він отримав у Житомирі від своєї тітки Тамари Павлівни Москальової – випускниці Київської гімназії, прекрасного графіка, відомої за кордоном під ім'ям Дагмари фон Рейніке. Згодом, розвиваючи їх під впливом різних шкіл, він намагається досягти і у цій сфері досконалості. Для його манери було характерно те, що він ніколи не писав з натури, тільки по пам'яті. Розмірковуючи на цю тему, зокрема, Нейгауз підкреслює: “Я не раз чув від знайомих художників, що якби Ріхтер професійно займався живописом, то досягнув би таких самих висот, яких досягнув у піанізмі”¹.

У ракурсі розкриття феноменальності Ріхтера-виконавця на вітчизняних музикознавчих теренах висловлювання Г. Нейгауза вбачаються найбільш об'ємними та конкретизованими: “У роботі над музичним твором Ріхтер діє методом, який я назвав би “авральним”. Він не відкладає складні частини, а грає їх, поки не оволодіє остаточно”². Разом з цим Нейгауз акцентує, що Ріхтер володіє унікальним даром, який надає йому перевагу перед багатьма великими піаністами, навіть перед Бузоні. “Він так прекрасно читає з аркуша, що, граючи вперше зовсім незнайомий твір, справляє враження, ніби знає його майже напам'ять... – вражає не тільки “читка з аркуша”, якою прекрасно володіють багато піаністів, зазвичай композитори, досвідчені акомпаніатори, але й безпомилкове угадування музики, її

¹ Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Г. Нейгауз. – [2-е изд.]. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 246.

² Там само. – С. 245.

“сенсу” і миттєве, досконале її втілення”¹. У своїх характеристиках він порівнює Ріхтера з Лістом, Рубінштейном, Бузоні, підкреслюючи, що “сила музичного інтелекту, необмеженість технічних засобів, глибина проникнення у саму сутність мистецтва, пристрасність виконавського темпераменту і глибина почуття створюють у Ріхтера дорожочинний сплав”². Узагальнюючи дану тему, Нейгауз висловлює своє переконання, що Ріхтер відкриває нову епоху в піанізмі, епоху розкриття філософської, поетичної сутності музики, відмежованої від будь-якої зовнішньої показовості.

Початок сольної кар’єри С. Ріхтера співпав з початком війни. Першими містами гастролей були Київ, Тбілісі, Баку, Єреван, Сухумі, Мурманськ, Львів. Споглядальна лірика, поезія глибокого драматизму, мистецтво великих думок і пристрасностей все більше завойовують сферу його інтересів. Звідси – у програмах домінують твори великої форми. Інтерпретації відзначені абсолютним відмежуванням від копіювання шаблонно-штампованих зразків. Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Ліст, Дебюссі, Мусоргський, Рахманінов, Прокоф’єв – улюблені автори. Клавесиністи, Шопен, Чайковський, Мендельсон, Брамс, Сен-Санс, Франк, Скрябін, іспанські композитори та модерністи у його виконанні звучали рідше. З приводу своїх репертуарних уподобань він зазначає: “На жаль, людські можливості не дозволяють зазвати все хороше, що написано для фортепіано. Відбір відбувається за іншими принципами, багато вирішує індивідуальний смак виконавця”³. Характеризуючи цей аспект, В. Дельсон пише: “Виконавське мистецтво Ріхтера відрізняється бездоганністю смаку. ...Художник-мислитель, захоплений артист і чутливий музикант зливаються тут воедино. Тому, бездоганне за смаком, мудре і тонке мистецтво Ріхтера є по-людськи теплим”⁴.

Не дивлячись, що у 40–50-х роках Ріхтер стає неперевершеним символом піаністичної майстерності, своєрідною емблемою радянської культури у світі, відношення влади до нього залишається незмінним. Він – син “ворога народу” (батька арештовують і розстрілюють у 1941 р.). Піаніст дізнається про цю трагедію тільки у 1943 році, перебуваючи на гастролях у Тбілісі, від незнайомки, а всю правду через двадцять років. Добре усвідомлюючи складність

¹ Там само. – С. 243.

² Там само. – С. 98.

³ Ріхтер С. Несколько мыслей о советской музыке / С. Ріхтер // Советская музыка. – 1956. – № 1.

⁴ Дельсон В. Святослав Ріхтер / В. Дельсон. – М. : Музгиз, 1961. – С. 38.

ситуації, Г. Нейгауз наполягає на участі свого вихованця у Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців, адже, на його переконання, лауреатство такого рівня стало би і своєрідним “захистом” і перепусткою до широких концертних горизонтів. Журі конкурсу, який відбувся наприкінці 1945 р. у Москві, очолював Дмитро Шостакович. Ріхтер, маючи власну, вкрай негативну думку щодо конкурсів – “вони кидають мене в жах, оскільки змушують страждати і учасників, і членів журі”¹, без особливого бажання сприйняв ініціативу Нейгауза, але все ж таки підкорився. В. Дельсон та інші музикознавці згадують про цей конкурс інформативно, у радянському дусі, без особливих подробиць. Навіть програма I туру, виконана Ріхтером, а саме: Етюд Ліста “Дике полювання” та перше виконання Восьмої сонати Прокоф’єва публікується вперше у книзі Монсенжона. Так само тут вперше знаходимо інформацію про “колізію” щодо поділу першої премії між Ріхтером і Віктором Мержановим. Високо оцінюючи талант Мержанова, спогади про ці події С. Ріхтер описує, наголошуючи на “владному контролі” мистецької сфери та як підтвердження приводить розмову Молотова та Д. Шостаковича, яку дослівно переказав йому композитор: “Ви боїтеся дати першу премію Ріхтеру? Прийнято рішення дати вам на це дозвіл, нічого не бійтеся”².

З 50-х років розпочинається триумфальне турне С. Ріхтера за кордоном. Перші гастролі – Прага, Варшава, Краків, Сталіногуре, згодом Угорщина, Румунія, Болгарія. У залах – аншлаги, у рецензіях преси – захоплюючі характеристики-відгуки, твердження про появу унікального явища планетарного масштабу. “До його концертів в ефірі прислуховуються кращі музиканти обох континентів, проявляючи виняткову однозначність у оцінці видатного обдарування радянського артиста”³. Життя піаніста перебуває у вирі постійних виступів, репетицій, наповнюється новими творчими змістами завдяки співпраці з відомими оркестрами, диригентами, виконавцями, дружбі з визначними особистостями.

Одночасно 50-і роки відзначені розквітом таланту Ріхтера-художника. У цей час він пише низку картин, серед яких: “Весняна непогода”, “Церква в Перерві”, “Біля костела”, “Няня”, “Єреван”,

¹ Монсенжон Б. Ріхтер. Дневники. Диалоги / Б. Монсенжон. – М. : Классика – XXI, 2007. – С. 59.

² Там само. – С. 60.

³ Дельсон В. Святослав Ріхтер / В. Дельсон. – М. : Музгиз, 1961. – С. 18.

“Вулиця в Пекіні”, “Траур”, “На півдні Вірменії”, “Стара дача”, “Москва”, “Сутінки у Скатертному”, “Голубий Дунай”, “Павшино”, “Хуртовина”, “Ніч і дахи”, “Місяць. Китай”, “Несуть аеростат”, “Ніночка з Дмитриком на Ржевському”, “Нові будинки”, “Вітряний день”, “У дні фестивалю”, “Москва. Потіліха”, “Після зміни”, “Кузьминки”. Його талант пейзажиста високо цінував видатний художник Роберт Фальк, у якого піаніст брав уроки малювання. З роками художня колекція піаніста поповнюється картинами і малюнками близьких йому людей – Анни Трояновської, Катевани Магалашвілі, Василя Шухаєва, Дмитра Краснопецева, а також Ханса Хартунга, Олександра Колдера, Хоана Міро, Роберта Фалька, Пабло Пікассо (“Голуби” з дарчим написом художника) та інші.

Проте, не дивлячись на тріумфи та удостоєння піаніста державними нагородами, зокрема сталінською премією, до 1952 року піаніст не має ні власного житла, ні інструмента. Прохання визначних музикантів Москви та його особисті на ім'я Ворошилова з цього приводу не знаходять ніякого відгуку у кремлівських кабінетах. Тільки у віці 37 років піаніст отримує свою першу квартиру по вулиці Нежданової.

У 1958 році Ріхтера запрошують до журі Міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського. Ця подія стала для нього другим “конкурсним випробуванням” та ще раз засвідчила професійну безкомпромісність та принциповість музиканта. “На конкурсі Кабалевський засудив мене, на мій погляд, за добру якість, він звинуватив мене в “індивідуалізмі” просто за те, що я мав власну думку. На цьому конкурсі краще за всіх грав Ван Кліберн, тому я вирішив проголосувати за нього”¹. Через кілька днів після закінчення конкурсу (16 квітня) у Концертній залі імені Чайковського відбувся фортепіанний вечір Ріхтера, на якому були присутні члени журі і лауреати конкурсу. У програмі концерту: Сьома соната, “Швидкоплинності” і ряд п'єс з балету “Попелюшка” С. Прокоф'єва, Токата Р. Шумана, етюд Ф. Шопена мі мажор та до мажор op.10, Соната Ф. Шуберта сі-бемоль мажор, прелюдії С. Рахманінова, Прелюдія і fuga ля мажор Д. Шостаковича. Концерт викликав незабутні враження, захоплені відгуки слухачів. Записаний по трансляції він залишився в аналах історії як неперевершений шедевр піаністичного мистецтва.

Після гастролей у Польщі та Чехословаччині концерти, які

відбулись у травні 1960 р. у Хельсінкі, Турку (Фінляндія), теж стали сенсацією. Восени 1960 р. піаніста визнає публіка США і Канади. Його дебют-тріумф у Карнегі-Холлі 21 жовтня 1960 р., на якому піаніст виконав п'ять сонат Л. Бетховена, прокоментувала газети “Известия” за 22 жовтня 1960 року педагог Вана Кліберна Розіна Левіна: “Святослав Ріхтер – це насамперед яскрава і неповторна індивідуальність... Ріхтер – натхненний поет музики, у цьому його сила, що підкорює... Слухаючи Ріхтера, я весь час ловила себе на думці, що присутня на винятковому явищі ХХ століття. Здавалось, відточена техніка його гри не знає меж. Рідко склепіння “Карнегі-Холла” чуло щось подібне”. У тому ж році за виконання Другого концерту Брамса піаністу присуджується премія “Греммі”. Він стає першим радянським музикантом, удостоєним цієї нагороди.

Вражаючі факти, що підтверджують феноменальність Святослава Ріхтера, знаходимо у таблицях, складених Б. Монсенжоном. Їхній аналіз дає змогу узагальнити творчий доробок піаніста за кількісними показниками у наступних спектрах:

1. Популярність у країнах світу (кількість концертів).

Австрія – 79; Бельгія – 7; Болгарія – 33; Великобританія – 74; Угорщина – 64; Німеччина (НДР) – 53; ФРН – 169; Голландія – 9; Гонконг – 1; Греція – 13; Данія – 3; Іран – 2; Ірландія – 2; Іспанія – 35; Італія – 281; Канада – 15; Китай – 16; Корея – 2; Ліван – 1; Ліхтенштейн – 1; Люксембург – 5; Мальта – 1; Норвегія – 5; Польща – 89; Португалія – 7; Румунія – 24; США – 79; Туреччина – 9; Фінляндія – 12; Франція – 292; Чехословаччина – 153; Швейцарія – 50; Швеція – 3; Югославія – 29; Японія – 160 концертів. Ці показники дають змогу стверджувати, що найчастіше Ріхтера запрошували до Франції, Італії, ФРН, Японії, Чехословаччини, Польщі, Австрії, США, Великобританії, Угорщини, НДР.

2. **Пріоритетність культурних центрів, де відбувались концерти.** Порівнюючи закордонні гастролі із загальними концертними показниками по містах, можна стверджувати, що перше місце належить Москві (851 концерт); друге – Ленінграду (230 концертів); третє – Києву (89 концертів); четверте – Тбілісі (70 концертів). При цьому кількість концертів, які відбувались у Москві, у 14 разів більша за число концертів у Парижі, де він виступав у 2-3 рази частіше, ніж в Лондоні та Нью-Йорку.

3. **Репертуарний обсяг.** За свою концертну діяльність Ріхтер виконав 83 сонатні цикли, 64 концерти для фортепіано з оркестром,

¹ Монсенжон Б. Ріхтер. Дневники. Диалоги / Б. Монсенжон. – М.: Классика – XXI, 2007. – С. 59.

651 сольних творів, 70 вокальних, 118 творів камерно-інструментальної музики. Увесь репертуарний обсяг складає **27091** твір.

4. **Стилістичні пріоритети:** 9316 – твори ХХ століття; 12489 творів романтичного стилю; 3540 – класичний стиль; 1746 – старовинний.

5. **Композиторські уподобання** (кількість виконань): Ф. Шопен – 14641, С. Рахманінов – 2683, К. Дебюссі – 2444; Л. Бетховен – 2327; С. Прокоф'єв – 1797; Р. Шуман – 1734; Й. Бах – 1664; Й. Брамс – 1375.

6. У програмах, або “на біс” найчастіше виконувалась Прелюдія соль дієз мінор ор. 32 № 12 Рахманінова – 319 разів.

7. **Визначні митці, з якими Ріхтер плідно співпрацював, спілкувався, товаришував.** Олена Сергіївна Булгакова (вдова Булгакова), Пабло Пікассо, Володимир Висоцький і Марина Владі, Борис Пастернак, Марлен Дітріх. **Віолончелісти:** Даніїл Шафран, Мстислав Ростропович. **Скрипалі:** Давид Ойстрах, Олег Каган. **Альтист** Юрій Башмет. **Диригенти:** Герберт фон Караян, Євгеній Мравінський, Курт Зандерлінг, Карлос Клейбер, Кирило Кондрашин, Микола Аносов, Янош Ференчик, Юджин Орманді, Шарль Мюнш, Микола Рабінович, Курт Маазель, Рудольф Баршай, Ловро фон Матачіч, Карл Бьом, Вітольд Ровіцкі, Вацлав Таліх. **Композитори:** П'єр Булез, Дмитро Шостакович, Сергій Прокоф'єв, Арам Хачатурян, Дмитро Кабалевський, Бенжамін Бріттен, Карлхайнц Штокгаузен, Кшиштоф Пендерецький. **Піаністи:** Лео Гінзбург, Марія Юдіна, Лев Власенко, Ван Кліберн, Ані Фішер, Глен Гульд, Маргарита Федорова, Олександр Гаврілов, Артур Рубінштейн, Євген Могілевський, Олексій Наседкін, Елісо Вірсаладзе, Андреас Люшевіч, Олександр Слободяник, Даніїл Поллак, Кате Клауснер. **Вокалісти:** Ніна Дорліак (дружина Ріхтера), Ірина Архіпова, Євген Нестеренко, Дітер Фішер-Діскау, Зара Долуханова, Галина Писаренко.

Неперевершена майстерність піаніста породжувала у публіки постійну цікавість щодо “механізмів”, завдяки яким він досягає віртуозності та досконалості проникнення у “серцевину” твору, композиторського стилю. Охарактеризувати робочу лабораторію за життя піаніста намагались неодноразово. “Щоденники” засвідчують, що ключ до розгадки знаходиться у життєвій позиції Ріхтера – безперервній праці над власним удосконаленням у широкому духовному сенсі. У цьому сенсі книга Б. Монсенжона відкриває ще один його таланти – таланти мистецтвознавця та музичного критика,

який проявляється: у глибоких висловлюваннях, блискучих порівняннях стосовно інтерпретації величезної кількості творів як у “живому виконанні”, так і у грампластині; тонких психологічних характеристиках; детальному, скоріше скрупульозному описі різних мистецьких подій; ракурсах пізнання нових композицій та пошуках нових змістів у творах минулих епох. При цьому простежуються головні методи пізнання музичної літератури: 1) опанування сольним репертуаром того чи іншого композитора відбувається у контексті вивчення симфонічної, оперної, ансамблевої музики певної епохи, її культурних джерел у широкому сенсі; 2) шанобливе ставлення до автора, чесність і правдивість у спілкуванні з ним. Ці професійні принципи, які Ріхтер успадкував від Г. Нейгауза, породжують домінуючі тенденції його репертуарних пріоритетів у сольній творчості:

1. Збереження правдивого. Він майже не виконує транскрипцій (ні лістівських, ні органного Баха). Винятки становлять тільки пісня Шуберта–Ліста “Лісовий цар” і п'єса Крейслера–Рахманінова “Радість кохання”, що фактично підтверджує правило.

2. Прагнення до першого виконання чи відродження забутих творів.

3. Захоплення глибокими філософсько-поетичними полотнами.

На сторінках книги Монсенжона знаходимо також конкретні поради-методи щодо опрацювання музичного матеріалу¹. Ось декілька з них:

1. Треба грати тільки ті твори, у які дійсно закоханий, а не ті, які обов'язково “прийнято” грати.
2. Уважно дивитись в ноти. Нічого іншого не вимагається, щоб стати дзеркалом існуючого в них.
2. Виконавець є по суті виконавцем волі композитора. Він не повинен підпорядковувати музику собі, а – розчинятись у ній.
3. Ніколи не грати той чи інший твір повністю, не вивчивши насамперед окремо кожен сторінку партитури.
4. Не існує пасажу, яким складним би він не був, що не став би легким після сотні виконань.
5. Час від часу вчити у повільному темпі, (“але таке трапляється рідко, оскільки я граю відразу у написаному темпі”).
6. Нема кращої протитрути від постійних повторень, ніж постійне

¹ Там само. – С. 103–118.

розучування чогось нового.

7. Максимальна тривалість щоденних занять для піаніста – 3 години.

Саме таким чином піаніст долає інтерпретаційні трафарети, догми часу, створюючи власні концепції трактування стилів, розкриває більш досконаліший ракурс бачення того чи іншого музичного образу у монументальній, фресковій манері. Серед шедеврів – інтерпретації Моцартівського концерту ре мінор, Шубертівських сонат ля мінор ор. 42 і ре мажор ор. 53, Фантазії “Блукач”, Великої сонати і Першого концерту Чайковського, Першого концерту Рахманінова, “Картинки з виставки” Мусоргського, Сонат № 6, 7, 9 і Першого концерту Прокоф’єва, Другого концерту Брамса, Другого концерту Бартока, Концерту ля мінор Гріга та ін.

Рецензії на концерти містять чимало думок про духовно-психологічну “наелектризованість” виконання, гіпнотичний вплив, особливу сугестивну силу мистецтва Ріхтера. Висловлювання піаніста на цю тему дещо приголомшує “фанатів” наступним зізнанням: “Говорячи відверто, хоча дещо грубувато, ...публіка мені не потрібна, між нею і мною є щось на зразок китайської стіни. І чим менше я відчуваю необхідність у ній, тим краще граю”¹. Дане висловлювання особливо підтверджується концертами, які відбуваються за останні 10 років життя піаніста. Ріхтер надає перевагу концертам у невеликих залах провінційних міст. На його вимогу на сцені панує повна темрява, тільки ноти на попітрі фортепіано висвітлюються лампою. Ця форма концерту, на його переконання, давала можливість публіці максимально сконцентруватись на музиці, не відволікаючись на другорядні моменти.

До кінця 70-х років піаніст виконує програми напам’ять. У 80-х починає грати з нот, що викликало неабиякий резонанс у мистецьких колах. Причина – приступи хронічної депресії, найжорстокіший з яких стався у 1974 році та супроводжувався слуховими галюцинаціями, послаблення мозкової і слухової активності, із-за чого порушувалася координація пальців. У ці роки піаніст активно виступає у камерно-інструментальному жанрі, продовжує гастролувати по світу, розпочинає цикл концертів “Грудневі вечори” у Пушкінському музеї Москви, які користуються небувалою популярністю. Заключний концерт 80-річного маестро відбувся 1995 р. у м. Любек (Німеччина).

За життя Святослав Ріхтер відзначений багатьма нагородами, до

яких був абсолютно байдужим, вважав їх беззмістовними. На вшанування пам’яті про піаніста у січні 1999 року у Москві на Великій Бронній 2/6 відбулось відкриття Меморіальної квартири Святослава Ріхтера як відділу Державного музею образотворчого мистецтва ім. О.С. Пушкіна, з колективом якого піаніста поєднувала тривала співпраця та дружба. У великому залі Московської консерваторії традиційним став щорічний проект “Принесення Святославу Ріхтеру” як і Міжнародний конкурс ім. С. Ріхтера. У такий спосіб “Фонд Святослава Ріхтера” вшановує пам’ять про великого піаніста і виконує його заповіт – привертати увагу до талановитих виконавців. Пам’ять про митця вшановують і у Житомирі. Тут проводиться конкурс ім. С. Ріхтера; на будинку, в якому проживала родина Ріхтерів відкрили меморіальну дошку.

Отже, у дзеркалі культурної парадигми ХХ століття мистецтво Святослава Ріхтера постає феноменальним явищем, яке не має аналогів до сьогодення часу. Очевидно, що заперечення ним з дитинства будь-якого стандарту, обов’язковості, муштри, а також високі духовні ідеали, прищеплені родинною культурою, стали джерелами формування найважливіших якостей характеру митця та його духовного кредо: вірність моральним, професійним ідеалам, волелюбність, індивідуалізм та одержимість у процесі осягнення світу культури. Згодом їхня еволюція шляхом постійної самоосвіти та під впливом ключової постаті у його творчій долі – Генріха Нейгауза призвела до глибоких знань у літературній, художній, театральній, філософській сферах, володіння майже безмежною для свого часу репертуарною палітрою, а відтак – до створення власної світоглядної системи, яка стала підґрунтям самобутності виконавського стилю.

За час свого “духовного польоту” С. Ріхтер створив безцінний інтерпретаційний фонд світової музичної літератури, який маємо можливість вивчати у записках. На сторінках своїх щоденників він залишив блискучі рецензії, спогади про визначні культурні події, найяскравіших особистостей епохи; подарував Пушкінському музею у Москві власні твори образотворчого мистецтва, тим самим представив вагомий джерельний матеріал для подальших досліджень його унікальної постаті.

Серед концептуальних пріоритетів виконавського стилю піаніста найяскравіше виявляються: поєднання одухотвореного класичного інтелектуалізму та імпровізаційності у розкритті філософсько-поетичної сутності музики; відмова від догм, стандартів, бездоганний

¹ Там само. – С. 62.

художній смак у виборі та відтворенні репертуару, феноменальна віртуозність та тяжіння до монументальних музичних форм. Відкриттями другої половини ХХ століття стали інтерпретації Ріхтером творів Шуберта, Чайковського, Прокоф'єва, Баха, Бетховена, Брамса, Ліста, Скрябіна, Рахманінова, Шопена, Дебюссі, Равеля, Мусоргського, Мясковського, Шостаковича та багатьох інших композиторів.

Значна кількість концертів (164), які піаніст представив українській публіці у 30-х – 90-х роках ХХ століття, дає право стверджувати, що його мистецтво мало вагомий вплив і на розвиток української фортепіанної академічної культури.

Дивовижний сплав – максимальна екстравертність по відношенню до музичного матеріалу та абсолютна інтровертність по відношенню до публіки, музичне висловлювання без будь-якої показовості та зовнішнього блиску породжують особливу гіпногічну силу його мистецтва.

Святослав Ріхтер назавжди залишиться в історичних анналах не тільки музичним генієм, місіонером-просвітителем, але й ідеалом професійної чесності та духовної нескореності.

ЖИТОМИРСЬКЕ ТРІО БАЯНІСТІВ “ГАРМОНІЯ”

Ансамблеве акордонно-баянне виконавство в Україні та за її межами, особливо в напрямі естрадно-джазової музики, є гостро актуальною проблематикою сьогодення. Класифікація основних типів (однорідних, мішаних) ансамблевих колективів, аналіз їх виконавської діяльності, виявлення особливостей і закономірностей розвитку сучасного репертуару – все це є основним завданням наших музикознавчих розвідок.

Найвідомішими серед вітчизняних та зарубіжних естрадно-джазових ансамблів є: Джаз-оркестр “President-Band” (диригент – Марк Резницький), Квартет баяністів імені М. Різоля Національної філармонії України (керівник – Сергій Грінченко), Харківський квінтет “2+3” (керівник – Ігор Снедков), Одеський камерний дует “Каданс” (Іван та Олена Єргієви), Санкт-Петербурзький інструментальний септет (керівник – Віктор Дукальтетенко), Московський камерний ансамбль “Piazzola-studio” (керівник – Фрідріх Ліпс), Литовський квінтет акордеоністів “Concertino” (керівник – Річардас Свячкевичус).

До цього переліку ми відносимо й Житомирське тріо баяністів – один з небагатьох камерних колективів в Україні, який вирізняється різноманітною репертуарною палітрою, що включає оригінальні твори та перекладання як композиторів академічного напрямку, так і обробки народних мелодій. Невід'ємною ланкою творчості колективу є також естрадно-джазові композиції. Ансамбль отримав як всеукраїнське, так і міжнародне визнання серед низки прихильників та шанувальників баянного виконавства.

Свою творчу діяльність тріо “Гармонія” розпочало у 1986 році. Його засновниками стали провідні викладачі Житомирського музичного училища ім. В. Косенка – Віктор Губанов, Віктор Омельчук та В'ячеслав Богорядов. Цим музикантам притаманна висока виконавська підготовка, індивідуальна манера гри, власне трактування того чи іншого стилю. Завдяки ансамблевій злагодженості, вдалому поєднанню тембрально-споріднених інструментів, виконавці досягають високопрофесійного результату.

У творчому доробку тріо понад 60 творів різних стилів і епох. Серед них: перекладення (в тому числі власні) органної музики С. Франка, Л. Бьольмана, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха; симфонічних партитур В. Моцарта, М. Глінки, І. Стравінського, Ф. Мендельсона; оригінальні композиції для тріо баянів українських авторів – К. Мяскова, Г. Шендерьова, В. Зубицького та російських – А. Шалаєва, В. Грідіна; перекладення народно-інструментальної та естрадно-джазової музики¹.

Кожен з учасників тріо зумів здійснити свій творчий внесок у доробок колективу, переклавши для ансамблю сучасні твори В. Подгорного – три мініатюри з Дитячого альбому: Прелюдія в стилі Скрябіна, Швидкоплинність, Шкільний вальс (В. Губанов); О. На Юн Кіна – Концертна імпровізація на тему І. Дунаєвського “Капітан”, В. Власова – Парафраза на українську тему, В. Подгорного – Фантазія на українську тему “Чумацький плач”, О. Петерсона – “В краю незнаних велетнів” з сюїти “Канадіана”, В. Лоссі і М. Россо – Полька “У цирку” (В. Богорядов); Л. Андерсона “Дрібничка”, О. На Юн Кіна – Новорічна увертюра, В. Новікова – Імпровізація на тему Д. Еллінгтона “Караван”, А. Білошицького – Концертна фантазія на теми Дж. Гершвіна (В. Омельчук).

Естрадно-джазові твори названих композиторів пронизані насиченими гармоніями і ритмами, засновані на фольклорі різних країн світу та побутових танцювальних жанрах. В останні десятиріччя ХХ століття спостерігаємо переорієнтацію ансамблевих колективів у репертуарному надбанні, пошук оригінальних форм спілкування з аудиторією, впровадження нових засобів виразності.

Колектив бере участь у концертній діяльності обласної філармонії, виступає з профорієнтаційною роботою в дитячих, середніх спеціальних та вищих навчальних закладах, дав сотні концертів в Україні та за її межами. Гастрольна діяльність охоплює міста Білорусії, Польщі, Бельгії, Росії, Італії, Німеччини та Франції. На виступи ансамблю з позитивними рецензіями відгукувалася як всеукраїнська, так і зарубіжна преса. Зокрема, в німецькій газеті “Frankfurter Neure Presse” вийшла публікація під назвою “Діти пізнали Супер-тріо”, в якій згадується: “В Рункельн-Дерні в День Святого Миколая діти початкової школи Дерн із захопленням слухали концерт трьох українських професорів музики. “Житомирське тріо

акордеоністів” з солістами Віктором Губановим, Віктором Омельчуком та В’ячеславом Богорядовим продемонстрували свої віртуозні вміння на баянах”. Найбільше дітям до вподоби були твори А. Хачатуряна “Танець із шаблями”, Є. Дербенка “Іспанський танець”, А. Шалаєва “Молдавський танець”, а також джазові “Альпійське ехо”, П. Дезмонда “Спробуєм на 5” та С. Джопліна “Артист естради”. Виконавці отримали величезну кількість аплодисментів, вдячна юнацька публіка не відпускала їх зі сцени, викликаючи на біс. Ці виступи в школах і церквах у регіоні Лімбург були організовані Францем Йозефом Артемом. Діти щиро вдячні об’єднанню (Forderverein) початкової школи за запрошення їх на цей концерт. Програма музикантів зібрана на трьох дисках. Окремі твори будуть прослуховуватися на уроках музики початкової школи Дерн.

У Базеліх-Нідертіфенбахській пресі згадується про виступ у католицькій церкві St. Marien (Святої Марії). “Від класичних композицій Генделя, Моцарта, Франка і Штрауса, через східноєвропейський фольклор аж до вальсу, тріо зачарувало свою публіку захоплюючою віртуозністю... Саме від “Аве Марія” Шуберта у декого із слухачів мурашки пробігли по тілу, і це стало блискучим завершальним пунктом сенсаційного концерту”. Також у кінці кожної статті був перелік концертів, де вказано місце, дата і час наступного.

Про виступ в м. Базеліх було описано: “Три віртуози блискуче володіли своїми інструментами... Ансамбль зі світовою славою представив широкий спектр своїх вмінь зі складним інструментом. Чи то класичні композиції Мендельсона-Бартольді, Моцарта, Генделя, Франка чи Штрауса, східноєвропейський фольклор або джаз, тріо захоплювало своєю віртуозністю. Музиканти вибрали, перш за все, твори композиторів колишнього УРСР, які демонструють широкий діапазон мистецького доробку”. Особливе враження висловила референт спільноти Анна Вьорсдорфер: “Це було спокійно і хвилююче, весело і серйозно”. Слід зазначити, що тріо баяністів давали благодійні концерти, зокрема, є відгук про концерт в м. Лімбург, який відбувався в музичному домі Деммер для підтримки трирічної, хворої на рак очей дівчинки Валерії. Ці та інші виступи, з огляду преси, свідчать про високий як професійний рівень, так і моральні якості музикантів.

У 1997 році, з нагоди десятиріччя творчої діяльності, учасники тріо стають ініціаторами проведення у м. Житомирі І-го Фестивалю баянно-акордеонного виконавського мистецтва на Поліссі,

¹ Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): Підручник / М. А. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.

а в 2000-му – II-го Всеукраїнського фестивалю, присвяченого пам'яті А. Білошицького. Завдяки фестивалю ім'я композитора стало більш відомим серед земляків, а його твори увійшли до репертуару професійних музикантів. Варто зазначити, що учасники тріо беруть активну участь у проведенні регіонального конкурсу юних баяністів-акордеоністів ім. А. Білошицького на батьківщині композитора у м. Коростені та є незмінними членами журі конкурсів. Лауреати цих змагань традиційно продовжують навчання у вищих музичних закладах України.

Виступаючи в ролі популяризаторів народно-інструментального виконавства серед молоді, баяністи поєднують свою концертну діяльність з виступами у складі ансамблю народних інструментів викладачів музичного училища “Фантазія”, створеного за ініціативою та участю тріо “Гармонія”. Багатогранна професійна виконавська діяльність учасників ансамблю є показовим прикладом для студентів, які мають неабияку можливість перейняти виконавський досвід своїх педагогів.

Виконавці здійснили фондові записи на обласному радіо, телебаченні та випустили 3 компакт-диски. Колектив є лауреатом та володарем “Гран-Прі” у номінації ансамблевої гри конкурсу ім. Горні Крамера у м. Поджо-Руско (Італія, 1998 рік) та лауреатом I премії II-го Всеукраїнського фестивалю-конкурсу “Зірки баяна на Запоріжжі” (Запоріжжя, 2002).

У 2003 році на зміну В'ячеслава Богорядова прийшов його учень Сергій Петрук, який гідно продовжує кращі традиції свого педагога. В оновленому складі ансамбль стає лауреатом II премії I-го Міжнародного конкурсу “Акорди Львова” (Львів, 2006) та I премії “Приз Ланчано” (Італія, м.Ланчано, 2012)¹.

Активна участь вітчизняних музикантів у всеукраїнських та міжнародних конкурсах сформувала нову репертуарну тенденцію в баяно-акордеонному ансамблевому виконавстві – тяжіння до естрадно-джазової та сучасної музики. Неабиякого значення в ансамблевій літературі баяністів 90-х років набули твори аргентинського композитора А. П'яцолли. Враховуючи надзвичайну популярність його композицій завдяки використанню новітніх елементів композиторської техніки – інтонаційно-виражальних засобів, складних метро-ритмічних формул, гострих акцентів,

¹ Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX-XXI століть: Довідник / А. А. Семешко. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. – 244 с.

синкопованих та перемінних ритмів, поліритмії – тріо гармонія включило до свого репертуару твори: “Медітанго”, “Лібертанго”, “El Penultimo”. Цікавою інтерпретацією у виконанні ансамблю вирізняється п'єса А. П'яцолли “Облівіон”, що є одним із шедеврів творчості композитора. Виконавське трактування вражає глибиною філософського змісту, мелодизмом, емоційністю вираження та фактурною насиченістю.

Починаючи з кінця 1980-х та у 1990-ті роки в акордеонно-баянному мистецтві відбувається виокремлення естрадних виконавців у спеціальну номінацію, яка в кожній країні отримує свою назву, але суть її не змінюється: в Німеччині “ультрехальтунгмузік” (музика відпочинку), Франції – вар'єте (театральна-естрадна), в Італії “леджера” (легка), у Польщі – “розривкова” (естрадна). Найчастіше в міжнародному творчому спілкуванні в останні роки для назви цієї номінації використовують найбільш усталений та універсальний термін “музика вар'єте” (естрадно-джазова). Саме ця музика є одним із напрямів ансамблевої творчості житомирських баяністів.

Особливу увагу в їхньому репертуарі привертає музична мова джазових п'єс Віктора Власова – це “Бассо-остінато” (стиль “бі-боп”) та “Босса-нова” (стиль “босса-нова”). У композиції “Парафраза на українську тему” яскраво представлений синтез фольклору і джазу. Варто зазначити, що згадані твори суттєво урізноманітнюють концертні програми тріо, завдяки багатій реєстровій палітрі, тембровим особливостям баянів та використанню штрихових засобів у відтворенні своєрідного стилю естрадно-джазової музики. Виконавська манера колективу вирізняється особливою естрадною індивідуальністю саме у творах В. Власова. У грі музикантів спостерігається тонке, злагоджене володіння художньо-виражальними засобами інструмента, технічна бездоганність, легкість подолання віртуозних варіацій, органічне поєднання музичних епізодів з театралізацією в цілому. Це свідчить про багаторічний досвід кожного музиканта та сформовані професійні якості учасників тріо як ансамблістів¹.

До репертуару ансамблю входять також дві джазові імпровізації А. Білошицького “Елегійна прелюдія” та “Два корифеї” – своєрідний експеримент з використанням стилю джаз-ретро. Тонке розуміння специфіки й виразово-технічних особливостей народних інструментів

¹ Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона: Монографія / М. В. Черепанин, М. В. Булда. – Івано-Франківськ: Видавництво “Лілея НВ”, 2008. – 256 с.

суттєво вплинуло на композиторське мислення А. Білошицького. Спостерігаючи за інтерпретацією цих композицій у виконанні тріо, слід зазначити такі особливості виконавського стилевідтворення: яскраву образність, оригінальність, жанрову колоритність, віртуозність, тематичну змістовність.

Особливе місце в репертуарному доробку музикантів займає твір В. Подгорного “Чумацький плач” за мотивами відомої теми “Ой, у полі три криниченьки”. Композитор дотримується таких основних засобів музичної мови: змістовного відображення національного характеру, симфонізму, вільної варіаційної формоутворювальної схеми – вступ-тема-розвиток-завершення, витонченого гармонічного відчуття, пульсуючого органного пункту, складних і насичених фактурних утворень (терміни А. Семешка). Музиканти яскраво відтворюють задум композиторського стилю¹.

У репертуарі тріо “Гармонія” також є низка естрадно-джазових творів російських композиторів (“Джаз-вальс” В. Чернікова, “Французький візит” У. Ютіла-О. Дмитрієва), в яких відображені елементи французького стилю “мюзет”. В інших творах “Рассыпуха” В. Грідіна, “Іспанський танець”, “Сільський гармоніст” Є. Дербенка; “Веселий настрій” В. Травкіна; “Новорічна увертюра”, Концертна імпровізація на тему пісні І. Дунаєвського “Капітан” О. На Юн Кіна простежується використання окремих інтонацій джазу і фольклору.

Серед зарубіжних авторів, до репертуару тріо входить найпопулярніші джазові композиції: О. Петерсона “В краю незнаних велетнів” із сюїти “Канадіана”, Дж. Гершвіна “Прелюдія”, Д. Мійо “Бразільєра”, С. Джоппіна “Артист естради”. Останню з них музиканти відтворюють завдяки вмiлому використанню гострого синкопування мелодії, імітування звуку банджо, поєднанню різноманітних поліритмічних ефектів тощо. У виконанні житомирського колективу названі твори звучать досить легко і стильно.

Особлива манера гри певною мірою залежить і від якості інструментів, сучасна модифікація яких дозволяє розширювати виконавські можливості музикантів у різножанрових напрямках музики. Оскільки, учасники тріо “Гармонія” у своїй музичній практиці використовують концертні баяни “Україна” вітчизняного виробника – житомирської фабрики “Мелодія” – це забезпечує можливість їхнього

функціонування в широкому жанрово-репертуарному діапазоні, зокрема академічній, фольклорній, естрадно-джазовій та сучасній музиці.

Отже, народно-інструментальне ансамблеве виконавство в Україні продовжує свій динамічний розвиток і добрі традиції. Підтвердженням цього є активна багаторічна концертно-виконавська та педагогічна діяльність Житомирського тріо баяністів “Гармонія”.

¹ Семешко А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи: Навчальний посібник / А. А. Семешко. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. – 144 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Автори статей – викладачі, аспіранти кафедри музикознавства та методики музичного виховання Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Біркова Євгенія Миколаївна – старший викладач кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Булда Марина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Гундер Любов Василівна – заслужена артистка України, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Гусар Дзвіна Олексіївна – аспірант кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Кальмучин-Дранчук Тереза Антонівна – заслужена артистка України, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Кушлик Наталія Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Лесик Дарія Йосипівна – старший викладач кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Новосядла Ірина Степанівна – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Опарик Лариса Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Ортинська Марія Зеновійвна – заслужена артистка України, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Палійчук Ірина Степанівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Романюк Леся Богданівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Сподаренко Віктор Михайлович – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Таран Ірина Михайлівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

Турянська Олександра Мар'янівна – етномузиколог, член Національної спілки композиторів України.

Черепанин Мирон Васильович – заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства та методики музичного виховання.

ЗМІСТ

ВІД РЕДАКТОРА.....	3
--------------------	---

РОЗДІЛ I. УКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА В ОСВІТНЬО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ЄВРОПИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – XX СТОЛІТЬ

<i>Мирон Черепанин.</i> Відень і українська музична культура: сторінки мистецької євроінтеграції.....	4
<i>Марія Ортинська, Олександра Турянська.</i> З історії Першого краєвого конкурсу хорів Галичини.....	39
<i>Леся Романюк.</i> Освітньо-виховні традиції Українського педагогічного товариства “Рідна школа” у сфері музичного мистецтва на теренах Станиславова першої третини XX століття.....	50
<i>Наталія Кушлик.</i> Постаць о. Порфирія Бажанського крізь призму епістолярної спадщини та періодики Галичини другої половини XIX – початку XX століття.....	63
<i>Дзвіна Гусар.</i> Музично-педагогічна спадщина Василя Куфлюка у контексті європейського гуманітарного дискурсу XX століття.....	73

РОЗДІЛ II. З ІСТОРІЇ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ СТАНИСЛАВОВА

<i>Мирон Черепанин.</i> Музична Шевченкіана у Станиславові.....	83
<i>Леся Романюк.</i> Динаміка розвитку культурно-мистецького життя Станиславова у контексті історико-соціальних процесів другої половини XIX – першої третини XX століття.....	103

РОЗДІЛ III. ВИДАТНІ ПОСТАТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА, НАУКИ І ОСВІТИ УКРАЇНИ

<i>Ірина Новосядла.</i> Федір Якименко: портрет митця у дзеркалі епохи.....	112
<i>Ірина Палійчук.</i> Проблеми виконавства на духових інструментах у науковому доробку В. Апатського.....	124
<i>Лариса Опарик.</i> Піаністичне мистецтво Марії Крушельницької у дзеркалі національного музично-виконавського стилю.....	135
<i>Дарія Лесик.</i> Виконавське мистецтво і педагогічні принципи Богдана Тихонюка.....	144
<i>Євгенія Біркова.</i> Творчий портрет Миколи Бездільного.....	166

РОЗДІЛ IV. ЖАНРОВІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

<i>Ірина Палійчук.</i> Жанрово-стильові тенденції розвитку українського концерту для мідних духових інструментів другої половини XX століття.....	185
<i>Ірина Таран.</i> Народні музичні традиції у фортепіанних творах Дезидерія Задора.....	197
<i>Віктор Сподаренко.</i> Стильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів середини XX – початку XXI століть.....	212
<i>Марина Булда.</i> Акордеонно-баянна творчість українських та польських музикантів у контексті міжнародних мистецьких взаємин.....	224

РОЗДІЛ V. ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ І ВИКОНАВСТВА: ТЕОРІЯ, МЕТОДИКА, ПРАКТИКА

<i>Лариса Опарик.</i> Типологічні особливості процесу фортепіанного навчання.....	234
<i>Ірина Таран.</i> Специфіка ескізного виконання фортепіанних творів.....	245
<i>Любов Гундер.</i> Теорія і практика імпровізації у сучасному виконавстві.....	253
<i>Ірина Новосядла.</i> Дитячі фортепіанні конкурси й фестивалі в Україні: пріоритети, тенденції розвитку.....	262
<i>Тереза Кальмучин-Дранчук.</i> Феномен Святослава Ріхтера у дзеркалі культурної парадигми XX століття (до сторічного ювілею).....	273
<i>Марина Булда.</i> Житомирське тріо баяністів “Гармонія”.....	291
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	298

Наукове видання

Музична україністика: європейський контекст

Колективна монографія

*Редактор-упорядник – Опарик Л. М.
Комп'ютерний макет – Опарик Л. М.
Макет обкладинки – Голіней О.М.
Коректор – Голіней О.М.*



Підписано до друку 19.11.2015. Формат 60x84/16
Папір офсетний. Друк цифровий.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк. арк. 17,67.
Наклад 100. Зам. № 345 від 19.11.2015.

Видавець: Супрун В.П.
м. Івано-Франківськ, вул. Витвицького, 24/2
т./ф.: (0342) 71-04-40, e-mail: printsv@ukr.net

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серії ІФ № 25 від 17.10.2005 р.

Друк: підприємств Голіней О. М.
76008, м. Івано-Франківськ, вул. Галицька, 128
тел.: (0342) 58-04-32, +38 050 540 30 64