

ОСОБЛИВОСТІ ЕВОЛЮЦІЇ КОЛЕКТИВНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ГАЛИЧИНИ

Розгляд історичного матеріалу, присвяченого функціонуванню народних інструментальних колективів Галичини дає можливість здійснити періодизацію процесу еволюції колективного народно-інструментального виконавства регіону, визначити характерні особливості його основних етапів.

Ключові слова: виконавство, інструменти, колективи, творчість, фольклорні традиції.

Народно – інструментальне мистецтво галицького регіону має складний, поліетнічний характер, що не в останню чергу зумовлюється особливостями географічного положення. Цей вагомий чинник служить підставою для творення локальних музичних діалектів, а також надає певних особливостей колективному народно – інструментальному виконавству.

Метою роботи є ґрунтовне вивчення становлення та розвитку народно-інструментального музикування Галичини, що сприятиме повнішому сприйняттю загальної історичної картини музичного життя регіону та доповнить той значний ряд праць, присвячених тим чи іншим проблемам означеної сфери (роботи М. Хая, С. Грици, Б. Луканюка, І.Мацієвського, О. Трофимчука, В. Дутчак, Л. Пасічняк, І.Фетисів, Б.Яремка, Б. Водяного, М.Черепанина, Т. Барана та ін.).

Так, наприклад, порівнюючи музичний фольклор галицьких і закарпатських бойків М. Хай відзначав: «Карпатський хребет, який суттєво ускладнював комунікативні зв'язки між обома сторонами, відігравав роль своєрідного «щита», що захищав галицьких і закарпатських бойків від проникнення в їхню культуру інонаціонального елемента. На Гуцульщині, згідно досліджень Б. Луканюка, фольклорна традиція визначається колективами, які відрізняються: «національним складом виконавців і – головне – чіткою репертуарною спрямованістю на певні суспільні сфери музичного обслуговування»: «руську музику» – професійних носіїв локального селянського старосвітського фольклору, «циганську музику» – буковинсько-молдавську або закарпатсько-угорську з репертуаром для публічного виконання у шинку чи адресних програм для багатших представників сільських та містечкових кіл, «єврейську музику» – поєднання специфічно-національної та загальноміської танцювально-пісенної музики, популярної у міському та містечковому середовищі. На ширших територіях Галичини науковець констатує діяльність співіснування русинських, польських («подмейських») та «єврейських» капел, значно менш контрастних за показниками [2, с. 16].

Поряд з народно-автентичними формами інструментального музикування, які М. Хай називає «спонтанними», а С. Грица позиціонує як «спеціальне середовище народних професіоналів», у міському та містечковому побутуванні за певних суспільно-соціальних умов виникають організовані фахові форми функціонування народноінструментальних колективів. Зокрема, відомості про існування музичних цехів, як об'єднань музикантів-професіоналів у Львові є з 1580 р. (збереглися статuti та документи про привілеї музичного цеху від 1580 р.) Вони включали сербську (співаки та виконавці на народних інструментах, що обслуговували народні свята і належали до католицького братства) та італійську капели (більш професійні виконавці місцевого походження в манері *arte italiana*) [9, с. 38–39].

Пізнішого походження згадки про єврейську капелу (1629 р.), «яничарські» та циганські камерні ансамблі. На Самбірщині, де цехові організації існували від XV ст. музиканти не входили до ремісничих об'єднань, поряд із значним переліком інших професій (як і пивовари, винарі, цирюльники, аптекарі та ін. [10, с. 21]. Ці види музичної практики зумовлювали більш високий рівень фахової освіти (навчання цеховиків, музикантів з магнатських капел), а також вдосконалення інструментів і включення у музичну практику напливових, запозичених іншоетнічних елементів (репертуару, інструментарію, форм виконавства тощо).

На західноукраїнських землях були поширеними також кобза та бандура. Це підтверджують живописні зображення інструментів XVI–XVII с. на Дрогобиччині, Яворівщині, в Турці, Сколе. Згідно статуту Львівського музичного братства у тогочасному побуті найпоширенішими інструментами були лютня та її різновиди: торба (торбан), кифарон, кобза та бандура [4, с. 203].

© Дрозда П., 2015.

Однак, у другій половині XIX – першій половині XX ст. професійні музично – освітні заклади, які засновуються і набувають поширення у даному регіоні, не включають до переліку своїх спеціальностей викладання гри на народних інструментах, здебільшого – це спеціалізовані або кількaproфільні заклади, у яких опановуються популярні в аматорському музикуванні академічні спеціальності – скрипка, фортепіано, вокал, орган. Школи, класи і студії при музичних товариствах (Товариство друзів Музики, Товариство ім. С. Монюшка, товариства «Лютня», «Гармонія», Галицьке музичне товариство, та подібні) ставлять за мету підготовку музичних фахівців для повноцінної комплектації симфонічно – оркестрових груп. Виняток становить лише цитра – школи гри на цьому інструменті, згідно збережених архівних даних, існують у Львові від 1884 р. (зклади Владислава Маньковського, Іди Гуня-Данек, Едварда Каліновського, Ігнаці Шахта та Гізелі Шахт) [5, с. 119–125]. Організоване навчання та ансамблеве музикування на народних інструментах у міському середовищі Західноукраїнського регіону (мандоліна, цитра, тамбур, гітара, сербські, угорські інструменти) відбувається переважно у межах клубів, гуртків, товариствах шанувальників певного виду інструментів, а також у середовищі освічених аматорів і духовенства. Особливості аматорської музичної практики окреслює дослідниця народного хорового виконавства в Україні О. Скопцова: «Аматорська форма відзначається спиранням на носіїв фольклорної пісенної традиції, тісними зв'язками з етнорегіональними й локальними пісненими і музично-інструментальними традиціями, художньо-стильовою строкатістю репертуару, переважанням сімейно-побутової тематики, жанрів хорових обробок і аранжувань українських народних пісень, створених композиторами-аматорами або керівниками колективів, певним рівнем виконавської майстерності співаків» [8, с. 86].

Про популярність у колах музикантів-аматорів найрізноманітніших струнно-щипкових інструментів красномовно свідчить статистика музичних гуртків, товариств та об'єднань, яку наводить Л. Мазепа: «Клуб Цитристів» («Klub Cytrzystów») – перше такого роду товариство шанувальників гри на дуже популярному музичному інструменті – було засноване у 1886 р., «Клуб Цитристів» («Klub Cytrzystów») – це друге подібне товариство, зареєстроване в 1892 р. Згодом, в 1899 р. виник «І-й Львівський Клуб Цитристів у Львові» (I. Lwowski Klub Cytrzystów we Lwowie) та «І-й Клуб Шанувальників Цитри» («I. Klub Miłośników Cytry»), що повинно свідчити про те, що зацікавлення грою на цьому інструменті було настільки велике, що існування одного товариства було недостатнім [5, с. 80]. Цитра – особливий різновид лютні, який відомий з XIV століття, вона мала назву «англійської гітари» і вважалась однією з попередниць класичної гітари.

«[Полі]Технічний Гурток Тамбуристів» («Technickie Koło Tamburzystów») зареєстроване в 1905 р. складалося з студентів Політехніки, музикантів-любителів струнного інструмента східного походження. Окрім цього гуртка у 1906 р. було утворене Львівське Товариство Тамбуристів «Арія» («Lwowskie Towarzystwo Tamburzystów «Arya»), а в 1910 р. був зареєстрований іще один [Полі]Технічний Гурток Тамбуристів «Акорд» («Technickie Kółko Tamburzystów «Akord»).

У 1907 р. заснований Аматорський Гурток Мандоліністів «Генсьль» («Kółko Amatorskie Mandolinistów «Geśl») і в 1911 р. – Студентський Гурток Мандоліністів «Мендельсон» («Akademickie Koło Mandolinistów «Mendelson») [5, с. 82].

В українському культурному житті період XIX ст. ознаменувався появою «Руської трійці» в літературі, «Руської бесіди» в театральному житті, збірки В. Залеського – К. Ліпінського «Мелодії польські і руські галицького люду» (1833) у фольклористиці, розвитку аматорського музикування (включаючи гітару, цитру, торбан), часто заснованого на галицькому музичному фольклорі. Інструментальні та вокальні жанри (коломийка, полька, мазурка, марш, старогалицька елегія, романс) в побуті були дотичними до загально-європейської моди на романтичну пісню. У музичному словнику галицької музики поступово відбувається синтез загально – європейських мовленнєвих ідіом ранньо-романтичного стилю та традицій багатонаціональної побутової австрійської музики, з одного боку, оновлення і збагачення їх слов'янськими, місцевими традиціями, передусім польського і українського фольклорного етнографізму, заснованого на бойківському та гуцульському музичному діалектах, з другого.

Про популярність цитри в українських інтелігентських колах свідчить і той факт, що віртузами-цитристами заслужено вважалися Зенон Кирилович, Євген Купчинський та Микола Кумановський, їм належить чимала кількість композицій для цього інструмента, що відображають естетику бідермаєру, цитру і контрабас опановував Василь Безкоровайний .

Їх виступи постійно входили до програм академій, урочистих ювілейних концертів різних аматорських музичних товариств, що, за традицією, складались з хорових номерів, між якими

вводились камерно – вокальні та інструментальні композиції. Запит на концертну практику зумовив і потребу в забезпеченні репертуару, який поповнювали найчастіше самі виконавці-аматори.

Товариство «Львівський Боян» провадило ще й музично-етнографічну діяльність, збирання фольклору, а в одному з своїх приміщень мало музей українських народних інструментів, що експонувався у 1894 році на Крайовій виставці у Львові.

Про популярність гітарного виконавства свідчить в другій половині XIX – початку XX ст. наявність творів гітарного репертуару у збірках ЦДІА УРСР у Львові, бібліотеки НАН України ім. В. Стефаника у Львові та фондах ЛНМА ім. М. Лисенка. Це – рукописні та друковані ноти, що належали до приватних колекцій та бібліотек кількох музичних товариств («Театральне Товариство Українська бесіда», Галицьке Музичне Товариство у Львові). Вони містять оригінальні гітарні композиції та перекладення для гітари Ярослава Лопатинського, Ісидора Воробкевича, Іоанна Хризостома Сінкевича, Павла Леонтовича, Теодозії Папари (mademoiselle Theodosie de Papara), серед яких, поряд з композиціями для гітари – соло, є зразки однорідних гітарних ансамблів (дуети й тріо) та камерно-вокальні ансамблі для голосу, гітари і фортепіано.

Найчисленнішими є композиції М. Вербицького (окрім рукописної збірки «Guitarre № 16») з творами для гітари – соло, голосу у супроводі гітари та методичного посібника «Поученіє Хітары ведле Мих. Вербицького», у доробку композитора є мішаний ансамбль «Серенада» для віолончелі у супроводі гітари, у львівських видавництвах також виходили друком композиції для гітари та фортепіано – композитора – аматора з Тернопільщини, вихідця зі священничої родини Савина Абрисовського .

Популярним було використання фольклорних колективів для акомпанементу театральних вистав аматорських труп та гуртків, які нерідко брали участь у «товариських забавах» та розважальних акціях після вистави. Так, наприклад, афіша благодійної вистави «Учителя» І. Франка аматорським гуртком с. Сопова з Івано-Франківщини у 1909 р. акцентує: «Під час представлення буде грати коломийська музика» [7, с. 132].

Спробу повернути популярність бандурі на Західноукраїнських землях у 1906–1912 рр. здійснив Г. Хоткевич, який концертував та читав лекції у містах Галичини та Буковини з метою її популяризації (Львів, Перемишль, Чернівці, Кіцмань, Вижниця, Вашківці, Заставна, Станіславів та ін., всього понад 50 концертів) .

Музикування на народних інструментах практикувалося й серед українського духовенства, а колективні його форми плекались серед вихованців, у тому числі на цитрах, бандурах, гітарах. Так, наприклад, Б.Кудрик зазначав, що для вихованців Львівської греко-католицької семінарії невід'ємною ознакою естетичного вишколу було добре володіння гітарним виконавством: «Належало до доброго тону заспівати сентиментально з супроводом гітари, або заграти варіації на дуже популярну тоді тему «Не ходи, Грицю», або «Їхав козак за Дунай» [1, с. 35].

У 1830–1850-ті роки Львівська духовна семінарія, поруч із Ставропігією, була тим осередком, де навчався цвіт майбутньої музичної інтелігенції – майбутні організатори хорів, скрипалі, співаки, композитори і музичні критики. Серед них – Іоан Хризостом Сінкевич – старший товариш і одночасно вчитель М. Вербицького, під керівництвом якого майбутній композитор опановував основи гри на гітарі.

Довільні ансамблеві поєднання народних інструментів використовувались у семінарських концертах та сценічних постановках XIX – першої половини XX ст. Зокрема, Д. Котко, як педагог Малої Духовної семінарії у Львові в цей період, вів струнний шкільний оркестр «сербських» інструментів (до його складу входили бісурниці, брачі, берти та ін.

У 1930-х рр. у Львівській Богословській академії діяли музичні гуртки, у яких вивчалася і гра на різноманітних народних інструментах. Зокрема, відомі імена ряду вихованців закладу – бандуристів (Степан Ганушевський, Дмитро Гончар, Юрій Свістель, Сидір Нагаєвський), які виступали у концертах свого навчального закладу і як солісти, і у складах інструментальних ансамблів .

У 1921–1924 рр. по західноукраїнських землях (Калуш, Львів, Микуличин, Деятин, Яремче, Дрогобич та ін.) гастролювала пластично-балетна трупа Василя Авраменка – емігранта з Наддніпрянщини, засновника шкіл українського національного танцю у Калуші і Львові, який у своїй діяльності прагнув поєднати риси класичного, характерного, національного танцю та строго античну хореографію. Особливістю його концертних програм було виконання народних гуцульських танців у супроводі народно-інструментальної капели («гуцульської музики») [6, с. 64]. Послідовниками митця стали його учні – Ярослав та Василина Чуперчуки – у майбутньому

засновники-хореографи Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю (Івано-Франківськ), учасника Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві (1985 р.) та Заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю УРСР «Галичина» Палацу культури телевізійного об'єднання «Електрон» (Львів).

Популяризацію напливових інструментів зумовлювали й гастрольні виступи виконавських колективів. Так, 23 квітня 1929 року в Великому залі ВМІ ім. М. Лисенка у Львові відбувся концертний виступ кобзарів зі Східної України Костя Місевича (козака Першої синьожупанної дивізії армії УНР, бандуриста і майстра) і Дмитра Гонти (який виступав у Галичині після розпаду капели бандуристів «Кубанського хору»), які виконали думи про С.Палія, І. Мазепу, Байду Вишневецького, про руйнування Січі та інші твори. Цей дует бандуристів, до якого увійшли Кость Місевич та Дмитро Гонти, утворився у 1925 р. на Кременеччині. Він концертував в багатьох містах України та гастролював разом з хором Д. Котка в Польщі та Німеччині.

У 1930-х роках Теодозій Підлісний – учасник хору Д. Котка (та, згодом, капели «Трембіта»), організував ансамбль «Чайка» – співацький колектив у супроводі банджо та гітар.

У 1937 р. хор Д. Котка включив до програми нову для тих часів концертну форму, про яку писав у рецензії на концерт С. Людкевич: «Уперше з'явилася танкова етнографічна продукція: доволі натуралістичне виведення «аркана» під такт гуцульської троїстої музики (флюяра, гуслі, цимбали)» [3, с. 386].

Комплексно аналізуючи цілий ряд науково-історичного матеріалу, можна зробити висновок, що до XIX ст. у народно-інструментальному колективному музикуванні спостерігається функціонування автентичної фольклорної традиції (виконавських колективів, які є втіленням високого фольклорного професіоналізму у сенсі технічного рівня, володіння ансамблевими навичками, мистецтва колективної імпровізації, опанування різнопланового репертуару, який відповідає соціальним запитам), аматорських форм музикування, притаманних містечковій та великоміській традиції (польську, руську, циганську, єврейську, а з XV ст. – італійську, сербську «музику», «яничарські» ансамблі, відмінні за ансамблевим, інструментальним складом, репертуарним спрямуванням та етнічними ознаками) та професійно-академічний напрямок (цехові та магнатські капели, з писемним способом засвоєння різнонаціонального за походженням репертуару, фаховою освітою, вдосконаленими інструментами). XIX – перша половина XX ст. у міському середовищі західноукраїнського регіону характеризується виникненням музично-освітніх осередків. Організоване навчання та ансамблеве музикування на народних інструментах (мандоліна, цитра, тамбур, гітара, сербські, угорські інструменти) відбувається переважно у межах клубів, гуртків, товариств шанувальників певного виду інструментів, а також у середовищі освічених аматорів і духовенства. Колективи народних інструментів функціонують як самостійні одиниці (ансамблі тамбуристів, бандуристів, гітарні, троїсті музики і довольні мішані склади, сербські капели, домрово-балалаєчні, домрово-гітарні оркестри), а також у складі театрів, хореографічних, вокальних, хорових колективів, ансамблів пісні і танцю.

1. Кудрик Б.П. Огляд історії української церковної музики. / [упоряд., автор передм. і комент. Ю. Ясіновський] / Б.П. Кудрик. – Львів : Ін-т Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – Вип. 1. – 127 с. – (Серія: Історія Української музики. Дослідження).
2. Луканюк Б. С. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині / Б. С. Луканюк // Родовід. – 1995. – Ч. 11. – С. 15–19.
3. Людкевич С. П. Рефлексії з нагоди «фестивалю трубних оркестрів» у Львові/ С. П. Людкевич // Діло. – 1937. – Ч. 302. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – С. 385–388. – (серія: Історія української музики. Вип. 5).
4. Мазепа Л. З. Документальні пам'ятки про Музичне братство у Львові XVI- XVII ст. / Л. З. Мазепа // Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка : Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССXXVI. – С. 199–222.
5. Мазепа Л. З. Шлях до музичної Академії у Львові [у 2 т.] / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – Т. 1. – 288 с.
6. Нога О.П. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920–1944 років / О.П. Нога. – Львів : НВФ «Українські технології», 2006. – 268 с.
7. Нога О.П. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1900–1920 років / О.П. Нога. – Львів : НВФ «Українські технології», 2007. – 720 с.
8. Скопцова О.М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні /кінець XIX – XX століття/ : дис... канд. мистецтвознавства 17.00.01 / Олена Михайлівна Скопцова – К., 2005. – 178 с.
9. Фільц Б. М. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) / Б.М. Фільц // Українське музикознавство. – К., 1967. – Вип. 17. – С. 33–45.

10. Хай М. Й. Музыка Бойківщини / М.Й. Хай. – К., 2002. – 304 с.

Обзор исторического материала, посвященного функционированию народных инструментальных коллективов Галичины, дает возможность сделать периодизацию процесса эволюции коллективного народно-инструментального исполнительства региона, определить характерные особенности его основных этапов.

Ключевые слова: инструменты, исполнительство, коллективы, творчество, фольклорные традиции.

Consideration of historical material, devoted to the functioning of folk instrumental collectives of Galychina enables to carry out a division into periods of the process of evolution of collective folk instrumental performance of the region, to define characteristic features of the basic stages.

Key words: collectives, creation, instruments, folklore traditions, performance.

УДК 78.971.1 : 783.3 : 821.161.2

Лілія Немцова

КАНТАТА АНДРІЯ ГНАТИШИНА «РУКА ІВАНА ДАМАСКИНА» НА ТЕКСТ ЛЕГЕНДИ ІВАНА ФРАНКА: ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА

У статті аналізується кантата відомого українського композитора й диригента західної діаспори А. Гнатишина на текст віршованої легенди І. Франка. Відзначаються особливості структури, драматургії, музичної мови. Підкреслено семантично-образну відповідність музики до християнсько-моралізаторського концепту літературного твору.

Ключові слова: кантата, легенда, поет, композитор, хор, соло, інструментальний супровід.

Із здобуттям незалежності України її культурно-мистецький простір значно розширився завдяки залученню до нього українців зарубіжжя. Справжніми відкриттями стали раніше невідомі чи недоступні імена композиторів, виконавців, музикологів, як і вагомий масив їхньої арт-продукції. Серед них постать і творча діяльність Андрія Гнатишина (1906–1995) – одного із чільних представників української західно-європейської діаспори. Він проявив себе як диригент, композитор, фольклорист, організатор концертного життя та музикознавець. Його різнобічна спадщина сьогодні активно досліджується науковцями.

Заслугою Т. Данник є збірка матеріалів до біографії митця, до якої увійшли нарис його життєво-творчого шляху, бібліографія дописів і статей про нього (із зарубіжних і українських видань), статті й розвідки самого А. Гнатишина, дві статті його сина І. Гнатишина та каталог музичних творів, укладений Н. Самотос [2]. В. Шулґіна присвятила свою статтю музично-просвітницьким здобуткам маєстро [6]. 2009 року захистив дисертацію «Мистецька діяльність Андрія Гнатишина в контексті музичної культури ХХ століття» І. Дем'янець, ним же опубліковано низку статей про літургійний сегмент творчості митця та відредаговано й видано низку його музичних творів сакральної тематики: «Архиерейська Служба Божа», «Таїнство подружжя», «Христос Воскрес», «Божественна Літургія», «Українська коляда», акафіст «Слава Богу за все», «Молебень до Пресвятої Богородиці», «Молебень до Христа Чоловіколюбця», «Панахида» (Івано-Франківськ, 2001–2009 рр.) [1]. 2010 року з'являються інші нотні видання у Дрогобичі: збірник хорової музики (упорядник С. Дацюк), Божественна Літургія Святого Івана Золотоустого (серія «Бібліотека дитячо-молодіжного хору «Відлуння» Катедрального храму Пресвятої Трійці»). У ґрунтовній монографії Г. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» охарактеризовано основні віхи творчо-виконавської праці А. Гнатишина [3].

У названих наукових і нотографічних здобутках закономірним є помітний акцент на духовно-літургійній спадщині митця, пов'язаного довголітньою творчою практикою з церковним хором Св. Варвари у Відні та з іншими церковними хорами. Проте його світські композиції, що кількісно дещо поступаються релігійним, також потребують вивчення. Зокрема, кантата А. Гнатишина «Рука Івана Дамаскіна» на текст Івана Франка до цього часу не була об'єктом музикознавчого аналізу.

© Немцова Л., 2015.