

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТ.

Петро Дрозда

Становлення академічного народно-інструментального виконавства на теренах Західної України розпочалося у другій половині 1940-х років. До часу проникнення і, можливо, навіть експансії його еталонів, у Галичині та її провідному мистецькому центрі – Львові – яскраво виявляються улюблені форми академічного інструментального виконавства. Не вдаючись у детальні екскурси до надбань минулих століть, важливо відзначити, що популярні і значущі для культури регіону форми ансамблево-оркестрового інструменталізму першої третини ХХ століття здобували достатнє висвітлення у пресі (як, наприклад, Фестиваль українських духових оркестрів у Львові 1934-го року). Але жодних “натяків” на згадане явище у тогочасній пресі не зустрічається.

Важливо, що навіть такий яскравий експеримент, як театралізація “Гуцульського театру” (1910, с. Краснолів) Г. Хоткевича, не стимулював свого часу розвиток академічного народно-інструментального виконавства на теренах краю¹. І це при тому, що ця робота й дотепер має унікальне значення, оскільки митець вперше поміж дослідників і митців Західної Європи зміг актуалізувати автентичне інструментальне мистецтво, не адаптуючи і не піддаючи професійній композиторській обробці його зразки².

Більше того, у класифікаційній системі видів виконавських колективів, що її подав С. Людкевич у своїй підручнику “Загальні основи музики (Теорія музики)” (Коломия, 1921), поняття оркестр / ансамбль народних інструментів не зустрічається (тут йдеться про оркестри й ансамблі європейської академічної традиції³). Так само і у численних роботах західноукраїнських музикознавців та етнологів довоєнного періоду, присвячених аналізу творчих процесів краю, поняття оркестру / ансамблю народних інструментів – як академічного виду виконавства – не фігурує.

Тому потребують спеціальної уваги погляди на специфіку впливів різних чинників на майбутнє академічне народно-інструментальне виконавство Західної України, що формувались і оприлюднювались у різні періоди. Особливо ж важливим видається осмислення таких етнохарактерних компонентів місцевої традиції, як фольклорне музикування Гуцульщини, Бойківщини та інших регіонів, де до сьогодні збереглися традиційні форми автентичного інструменталізму, що функціонує не тільки у аматорських формах, а й у соціальному побуті, зокрема, – обрядових дійствах. Важливу роль відіграла істотна опозиція з боку автентичного інструменталізму: у народній культурі дотепер збережено поняття своєрідної регіональної естетики та музичної практики (поміж них – правила виконавської поведінки, норми музикування, закони формотворення й імпровізації, тощо). Ці властивості не втратили своєї актуальності й для сучасних митців і теоретиків, надаючи важливі джерела для розвитку, а також аргументи для аналізу академічного народно-інструментального виконавства.

Пріоритетна увага українських та закордонних музикознавців, що відтворилося згодом і у народно-інструментальному виконавстві, тривалий час належала гуцульським музикантам⁴. Важливими причинами цього був унікальний традиціоналізм музичного мистецтва регіону, вражаюча жанрова різноманітність, високий ступінь мистецької досконалості виконавства чільних музикантів краю і при цьому – істотна мобільність стосовно жанрово-стилістичних новацій та сприйняття способів функціонування традиційної культури у середовищі академізованого виконавства.

У період до другої світової війни автентичний інструментарій та зразки фольклорного музичення Західної України описували і фіксували переважно польські етномузикознавці – Ст. Вінценз, М. Кондрацький, Ст. Мер-

чинський; до опису й аналізу здебільшого танцювального фольклору звернувся український дослідник Р. Гарасимчук. Цікаві аспекти постають при порівнянні цих матеріалів з висновками та описами З. Кодая і Б. Бартока щодо угорського й румунського фольклорного інструменталізму⁵.

Надзвичайно цінною інформацією є дані про інструментарій та різновиди фольклорних ансамблів, поширених ще наприкінці 1930-х у низинних місцевостях деяких регіонів Західної України. Порівняння виявляє, що у Галичині часто зустрічалися такі поєднання, як одна/дві скрипки та бас, одна/дві скрипки, бубон/барабан, а також – можлива участь цимбалів; на теренах південних місцевостей Західної України (західне Полісся та частина Волині) – одна/дві скрипки і бубон; у гірських регіонах – Бойківщини та Гуцульщині – дуда/скрипка чи одна/дві скрипки і бас, часто – скрипка цимбали з басом (можливо, і без цього інструменту), дві скрипки і цимбали, рідко – дві/три скрипки⁶. В. Нолл зазначає також, що насправді існувала значна варіабельність ансамблевих складів: “Були десятки варіантів таких регіональних ансамблів, включно з духовими інструментами... кларнет, труби, корнет, саксофон, рідше флейта”⁷. Останні показники достатньо несподівані: виявляється, що сільське фольклорне ансамблювання у той час виявляє подекуди радикальне тембральне оновлення (йдеться про саксофон і корнет), тим самим засвідчуючи різке наближення до міського кабереткового виконання, або ж оркестровок, поширених у різномірних вар’єте західного стибу. Натомість найпоширенішим варіантом інструментального ансамблювання є скрипкове; при цьому кількість інструментів – різна.

Типовість струнно-духових тембральних поєднань більшості ансамблів у цей час було підтверджено експедицією Ф. Колесси та К. Мошинського 1932 року у порубіжні місцевості українсько-білоруського Полісся⁸. Хоча це достатньо віддалені території, але ми отримуємо важливе підтвердження етнохарактерної тембральності: тут було зафіксовано 26 інструментальних п’єс для скрипки, дудки та пастушої труби, до яких іноді долучалась гармошка.

Не менш цікавими є наслідки фольклорних експедицій 1958–1960-х років у різні регіони Західної України, здійснені під керівництвом львівського етномузиколога Я. Шуста⁹, тобто – вже після достатньо тривалого побутування напливового, культивованого у академічних (у справжньому розумінні терміну) формах народного ансамблювання та індивідуального музичення. Отже, у с. Нагуєвичі (Дрогобицький район Львівської області) – тільки 4 інструментальних зразки (скрипка, коза); у с. Космач (Косовський район Івано-Франківської області) – 15 зразків (трембіта, флюяра, сопілка); у с. Бітля (районування не вказано) – багатий репертуар троїстої і сопілкової музики; у смт. Верховина і довколишніх селах (Яремчанський район Івано-Франківської області) – 23 зразка (скрипка, дуда, трембіта, цимбали, флюяра). Л. Добрянська наголошує на тому, що метою експедицій було “не так виявлення повної жанрової картини окремого населеного пункту, як фіксація основних творів, що побутували на момент запису. Однак, якщо траплялися справді видатні виконавці, збирачі намагалися охопити увесь їхній репертуар. Обираючи інформантів, зважали на стан збереженості традиції на тій чи іншій території... З кожної експедиції збирачі намагалися привезти найхарактерніші для конкретної території зразки – наприклад, на Гуцульщині записували переважно інструментальну музику і принагідно – вокальну, на інших територіях, навпаки, переважно – вокальну, а принагідно – інструментальну”¹⁰. Отже, думка про гуцульський інструментальний фольклор і музичення як про основу домінуючого у регіоні типу ансамблювання, упродовж десятиріч не змінилася.

Конкретизувати базові джерела розуміння місцевими музикантами потреб і доцільних форм розвитку академічного народно-інструментального виконавства означеного періоду у Західній Україні дозволяє також побіжний огляд аналіз доробку українських композиторів, оскільки взаємовпливи між композиторською творчістю та виконавськими силами у цій галузі виявилися не менш інтенсивними, ніж у інших сферах музичної творчості. Естетика і стилістика фольклору (не у поширеному від певного часу сенсі

“народної творчості”) адаптувалася композиторами винятково у академічних формах та жанрах. Навіть показові для неофольклорного напрямку твори визначних галицьких українських композиторів написані для академічних складів без використання фольклорного інструментарію. Серед таких зразків – симфонічна поема “Веснянки”, “Дві розради” (1911), танці “Гуцулка”, “Козачок”; “Незабудка” С. Людкевича; фортепіанні “Дрібнички” М. Колесси (1928); – “Сюїта на українські народні теми” для віолончелі і фортепіано, Струнний квартет для молоді на українські народні теми В. Барвінського тощо.

Чільну роль у цьому відіграв М. Колесса, чия розробка естетико-стильових засад українського фольклору досліджувало чимало науковців. Так, Л. Кияновська у фундаментальній монографії “Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.” стверджує: “виникає оригінальний оркестровохоровий цикл “Лемківське весілля”, де автор використовує справжні мелодії пісень лемків, проте додає і вишукані інструментальні “програші струнного квартету, імітуючи звучання сільських музик... Згодом такий цикл стане прикладом для наслідування іншими композиторами, зокрема аналогічний твір бачимо у Євгена Козака (Буковинське весілля)”¹¹. У повоєнний час одним з перших показових творів став Концерт для флейти з симфонічним оркестром Р. Сімовича: “Кожна з частин викликає асоціації з певними народнопісненими чи танцювальними жанрами: чи то з інструментальною імпровізацією народних музик (1 ч.), “жалями” сопілок (ІІІ ч.), чи з запальною коломишкою (2 ч.), чи з арканом (4 ч.)”¹².

Втім, найяскравішу і достатньо потужну опозицію академічним формам народно-інструментального виконавства утворили ансамблі “троїстих музик”. Їх вагомість була настільки значною, що цей вид автентичного фольклорного ансамблювання не тільки

був перейнятий як базова форма академічної творчості, але й достатньо послідовно розгортався як самобутня національна форма “організовано”-самодіяльного мистецтва. Проте ця проблема потребує спеціального і окремого висвітлення.

¹ На відміну від наслідків експерименту, здійсненого Г. Хоткевичем на ХІІ Археологічному з’їзді у Харкові (1902), що став провіском зламу у царині народного інструментально-ансамблевого виконавства.

² Його зацікавленість гуцульським інструменталізмом, що виникла в період еміграції в Галичину, яскраво виявилась у монографії “Музичні інструменти українського народу”. Тут Г. Хоткевич надав детальну характеристику фольклорного інструментарію та можливим ансамблевим поєднанням (ця праця започаткувала професійний етап вітчизняної етнооганології).

³ Людкевич С. Загальні основи музики (Теорія музики). – Коломия, 1921. – С. 90–91, 93–94.

⁴ Показово, що істотна увага надавалась скриповому мистецтву гуцульських музикантів. Першими спробами фіксації цієї традиції були транскрипції К. Ліпінського (початок ХІХ ст.) і О. Кольберга (середина ХІХ ст.). Певні відомості про інструментальну музику Гуцульщини містять роботи Р. Кайндля, а також 5-томна монографія В. Шухевича “Гуцульщина”, де транскрипції інструментальних награвань здійснив Ф. Колесса. Естетику фольклорного інструментального виконавства кінця ХІХ – початку ХХ ст. заторкнув у докторській дисертації С. Людкевич.

⁵ Так, поміж праць Б. Бартока – “Народная музыка Венгрии и соседних народов” (М., 1966).

⁶ Див.: Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. – 1995. – Числ. 11 – С. 26–42.

⁷ Там само. – С. 39.

⁸ Це промовисті результати, адже Ф. Колесса надавав пріоритетну увагу словесному фольклору. Тому видається, що саме характерність і яскравість такого інструментарію чи ансамблевого виконавства спонукала визначного вченого долучити записи до матеріалів експедиції.

⁹ Підсумки цих акцій з етнофольклористичного погляду було проаналізовано у статті: Добрянська Л. Ярослав Шуст – етномузиколог // Вісник Львівського університету. Серія філологія. – 2006. – Вип. 37. – С. 288–299.

¹⁰ Там само. – С. 296.

¹¹ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – К., 2001. – С. 239.

¹² Там само. – С. 269.

SUMMARY

The author tells about some features of folk performance in Western Ukraine in the beginning of the 20th century as

well as perceptions of the instrumental tradition in composer professional creativity.